

# Análise do Discurso

&

# Literatura

418 A532 2005 v. 8  
Título: Análise do discurso & literatura .



173720504  
376193

Revisão de Mello

ORGANIZADOR

álise do Discurso e a Literatura se vêem, neste livro, a relação de interface, de confluência. Análise do curso enquanto disciplina que enxerga a Literatura o uma manifestação da linguagem e que a trata como Linguagem, evidentemente, distinguível da linguagem usada para outros fins. Mesmo consciente de que a Literatura é também linguagem que coloca em outro plano a própria linguagem, isso pode provocar algumas reações contrárias àquelas que defendem uma distinção clara de ambas. Nesse sentido, a Análise do curso se apresenta como mais uma possibilidade de dar textos literários com conceitos e ferramentas que, ao mesmo tempo, servem para todo e qualquer tipo de discurso e de texto, inclusive, evidentemente, o discurso e o texto literário.

3

lise do Discurso & Literatura. Hoje, uma interface não é possível mas real. Ainda assim, discute-se, atualmente, Análise do Discurso poderia/deveria abordar textos literários, se ela poderia/deveria, com seu próprio instrumental teórico e a sua própria história, transpor o que existe a existência de uma fronteira entre a Literatura e a Linguística. E, sobretudo, uma fronteira disciplinar criada no âmbito acadêmico. Este livro é uma resposta afirmativa a essa polêmica.

conceitos "próprios" da Linguística e da Análise do curso são aplicados a diversos e diferentes objetos de estudo resultantes da interação linguageira, não seria possível pensar que essa disciplina não iria se interessar pela análise dos resultados de uma prática discursiva das ciências antigas do mundo: a literária. Vejo que há um crescimento crescente dos pesquisadores da Análise do curso em trabalhar com manifestações desse tipo de linguagem, numa perspectiva que não exclua a absorção mútua e troca de ambas as disciplinas.

**RENATO DE MELLO**  
(Organizador)

**ANÁLISE DO DISCURSO**  
**&**  
**LITERATURA**

Faculdade de Letras da UFMG  
2005

UFMG - Faculdade de Letras  
Biblioteca

418  
A332  
2005  
v. 8

**ANÁLISE DO DISCURSO  
&  
LITERATURA**

**RENATO DE MELLO  
(ORGANIZADOR)**

**Núcleo de Análise do Discurso  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

~~UFMG - Faculdade de Letras~~  
~~Biblioteca~~

**Belo Horizonte  
2005 INV06**

**U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA**



**173720504**

**NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA**

316 193

Direitos Autorais reservados –Lei 5988/73  
Copyright ©2003 – Núcleo de Análise do Discurso da FALE-UFMG  
Os capítulos assinados são de responsabilidade de seus autores, não  
traduzindo, necessariamente, a opinião do NAD/FALE-UFMG.

Os capítulos deste livro, no todo ou em partes, podem ser reproduzidos para fins educacionais e de pesquisa, porém, é vedada a sua comercialização, nos termos da Lei dos Direitos Autorais, Lei 9610/98.

Renato de Mello  
Projeto Científico e Editorial

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE-UFMG

A532 Análise do Discurso & Literatura / Renato de Mello  
(organizador). – Belo Horizonte : Núcleo de Análise do  
Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 1  
385 p. : il. – (Análises discursivas; v. 8).

Inclui índice onomástico.

ISBN: 85-87470-73-6

1. Análise do discurso. I. Mello, Renato de. II. Série.

CDD : 418

NÚCLEO DE ANÁLISE DO DISCURSO  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos  
Faculdade de Letras da UFMG  
<http://www.lettras.ufmg.br/nad>

RECEBIDO DE LETRAS

16 11 2005

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

**PROJETO DE EDITORAÇÃO CIENTÍFICA  
SÉRIE – ANÁLISES DISCURSIVAS**

**VOLUMES PUBLICADOS**

- 1. Teorias e Práticas Discursivas:  
Estudos em Análise do Discurso (1998)**
- 2. Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso (1999)**
- 3. Categorias e Práticas de Análise do Discurso (2000)**
- 4. Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas (2001)**
- 5. Ensaio em Análise do Discurso (2002)**
- 6. Análise do Discurso em Perspectivas (2003)**
- 7. Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso (2004)**
- 8. Análise do Discurso & Literatura (2005)**

**NÚCLEO DE ANÁLISE DO DISCURSO  
FALE-UFMG**

**Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte-MG – Cep: 31270-901  
Tel. (xx31) 3499-6088 – Fax. (xx31) 3499-5124  
[nad@letras.ufmg.br](mailto:nad@letras.ufmg.br)**

## SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO.....	11
	PREFÁCIO.....	15
1	O discurso literário contra a literatura..... <i>Dominique Maingueneau</i>	17
2	Análise do Discurso & Literatura: uma interface real..... <i>Renato de Mello</i>	31
3	A autoria do discurso literário..... <i>Melliandro Mendes Galinari</i>	45
4	<i>El Sur</i> : uma leitura lingüístico-discursiva de Borges..... <i>Juan Pablo Chiappara Cabrera &amp; Ida Lucia Machado</i>	63
5	O Tiers em <i>O Alquimista</i> , de Paulo Coelho..... <i>Jeter Jaci Neves &amp; Ida Lucia Machado</i>	85
6	As instâncias enunciativas em <i>A Sogra</i> , de Terêncio..... <i>Sérgio Henrique Rodrigues &amp; Renato de Mello</i>	101
7	Um perfil dos leitores da obra de Ziraldo..... <i>Diléa Helena de Oliveira Pires</i>	121
8	O discurso enunciativo nas crônicas metalingüísticas de Luis Fernando Veríssimo..... <i>Lucia Helena Junqueira Maciel Bizzotto &amp; Ida Lucia Machado</i>	145
9	Análise discursiva das crônicas de Luis Fernando Veríssimo... <i>Ana Maria Gini Madeira &amp; Renato de Mello</i>	167
10	Estratégias textuais nas crônicas esportivas de Luis Fernando Verissimo..... <i>Vera Lúcia Aparecida Rezende &amp; Edson Nascimento Campos</i>	187

11	Da ficção rosiana: leis discursivas e suas transgressões.....	207
	<i>Teresa Cristina Alves de Melo &amp; Renato de Mello</i>	
12	Muito além das palavras: a força do contexto na produção de sentido em <i>Being There</i> .....	227
	<i>Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva</i>	
13	O discurso 'transgressivo' de Chrétien de Troyes.....	239
	<i>Ida Lucia Machado</i>	
14	Aspectos lingüísticos de discursos ficcionais sobre trabalhadores: os casos de <i>Germinal</i> e <i>Morro Velho</i> .....	255
	<i>Antônio Augusto Moreira de Faria</i>	
15	A metalinguagem da pontuação em <i>Uma História Distraída</i> , de Cida Chaves.....	279
	<i>Ana Maria Nápoles Villela</i>	
16	A organização informacional em <i>Uma História Distraída</i> , de Cida Chaves.....	295
	<i>Janice Helena Chaves Marinho</i>	
17	A organização enunciativa/polifônica em <i>Uma História Distraída</i> , de Cida Chaves.....	309
	<i>Janaina de Assis Rufino &amp; Regina Vago Brunetti</i>	
18	O manto de Penélope: uma leitura de <i>Uma história Distraída</i> , de Cida Chaves.....	321
	<i>Helcira Lima</i>	
19	A dimensão discursiva da <i>dêixis</i> .....	333
	<i>Jerônimo Coura-Sobrinho</i>	
20	Vinicius de Moraes e o plano da expressão na Poesia.....	353
	<i>Ana Cristina Fricke Matte &amp; Gláucia Muniz Proença Lara</i>	
21	O contrato situacional em <i>O morro dos ventos uivantes</i> , de Emily Brönte .....	373
	<i>João Bósco Cabral dos Santos</i>	
	ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	383

COLABORADORES

ANA CRISTINA FRICKE MATTE  
UFMG

ANA MARIA GINI MADEIRA  
UFMG

ANA MARIA NÁPOLES VILLELA  
CEFET-MG

ANTÔNIO AUGUSTO MOREIRA DE FARIA  
UFMG

DILÉA HELENA DE OLIVEIRA PIRES  
UFMG

DOMINIQUE MAINGUENEAU  
Universidade Paris XII

EDSON NASCIMENTO CAMPOS  
UFMG

GLAUCIA MUNIZ PROENÇA LARA  
UFMG

HELCIRA LIMA  
UFMG

IDA LUCIA MACHADO  
UFMG

JANAÍNA DE ASSIS RUFINO  
UFMG

JANICE HELENA CHAVES MARINHO  
UFMG

JERÔNIMO COURA SOBRINHO  
CEFET-MG

JETER JACI NEVES  
UFMG

JOÃO BÔSCO CABRAL DOS SANTOS  
UFU

JUAN PABLO CHIAPPARA CABRERA  
UFMG

LÚCIA HELENA JUNQUEIRA MACIEL BIZZOTTO  
UFMG

MELLIANDRO MENDES GALINARI  
UFMG

PATRICK CHARAUDEAU  
Universidade Paris XIII

REGINA VAGO BRUNETTI  
UFMG

RENATO DE MELLO  
UFMG

SÉRGIO HENRIQUE RODRIGUES  
UFMG

TERESA CRISTINA ALVES DE MELO  
UFMG

VERA LÚCIA APARECIDA REZENDE  
UFMG

VERA LÚCIA MENEZES DE OLIVEIRA E PAIVA  
UFMG

TRADUTORES  
RENATA AIALA DE MELLO  
RENATO DE MELLO

## APRESENTAÇÃO

A coletânea que ora trazemos a público é o oitavo volume publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais na série *Análises Discursivas*.

O NAD tem congregado projetos de pesquisadores oriundos das mais diversas áreas. Isso tem sido possível graças à natural interdisciplinaridade que rege os conceitos da moderna escola de AD francesa, adotada por vários pesquisadores que a ela vieram se unir.

O livro *Análise do Discurso & Literatura* se dedica especificamente às pesquisas feitas nas confluências entre Lingüística e Literatura. Segundo Dominique Maingueneau, neste mesmo livro (2004:17),

*Considerar o fato literário em termos de "discurso" é contestar esse ponto fixo, essa origem "sem comunicação com o exterior", que seria a instância criadora, para retomar uma célebre fórmula de Proust em 'Contra Sainte-Beuve'. É renunciar ao fantasma da obra em si, em sua dupla acepção: a) a de obra autônoma, b) a de obra enquanto consciência criadora...*

O NAD tem, nos últimos anos, produzido várias pesquisas nas quais renova-se a percepção do texto literário, a apreensão do fato e do fazer literário, considerado em sua diversidade histórica, geográfica e social como discurso. Essa abordagem discursiva da Literatura tem sua origem na construção de interfaces que leva em consideração elementos conceituais da Sociocrítica, da Psicanálise, da Teoria da Literatura, da Crítica Literária e também de elementos conceituais advindos de várias teorias lingüísticas.

Nesse novo volume reunimos 21 artigos de pesquisadores (professores e alunos ligados ao POSLIN ou ao NAD) que apresentam suas perspectivas e suas expectativas face ao instigante objeto de estudos que é o texto literário. Esses artigos que tratam da Literatura tomam muitas vezes por referencial-base um conceito de discurso literário que leva em conta as dimensões estética, estilística e retórica, além de propor reflexões sobre o conceito de ficção e contrato de comunicação na construção das interfaces. Apresentamos, a seguir, um resumo de cada um dos vinte e um artigos.

O primeiro texto desse livro – *O Discurso Literário contra a Literatura*, de Maingueneau –, já havia sido publicado por nós, em francês, no sexto volume da série (2003:17-32). Resolvemos traduzi-lo para o português para que ele alcance um número maior de leitores e também porque ele discute

exatamente o que o livro *Análise do Discurso & Literatura* se propõe. Para Maingueneau (2004:19), ao falarmos, hoje, de “discurso literário”,

*... renunciamos à definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do dizer atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados...).*

Nessa perspectiva, tratar a Literatura enquanto “discurso literário” faz com que se dê uma maior legibilidade a uma grande parte dos textos literários.

O segundo artigo, de Renato de Mello, propõe uma reflexão sobre a interface entre *Análise do Discurso* e *Literatura* e um pouco sobre a história dessa interface.

Em seguida, Melliandro Mendes Galinari nos apresenta o contrato de autoria no texto literário. O pesquisador busca preencher o lugar destinado ao autor no discurso literário, assim como a sua funcionalidade para a compreensão da obra.

No quarto capítulo, Juan Pablo Chiappara Cabrera e sua orientadora de Mestrado, Ida Lucia Machado, se propõem a pensar, a partir do conto *El Sur*, de Borges, assuntos teóricos tais como a interdiscursividade, a questão da relevância do autor, da paratopia e da heterotopia.

No quinto artigo, Jeter Jaci Neves e sua orientadora de Mestrado, Ida Lucia Machado, analisam *O Alquimista*, de Paulo Coelho, se debruçando sobre o *Tiers* no espaço interdiscursivo da circulação dos discursos.

No sexto trabalho, Sérgio Henrique Rodrigues e seu orientador, Renato de Mello, buscam identificar as instâncias enunciativas que compõem a comédia *A Sogra*, de Terêncio.

Diléa Helena de Oliveira Pires, no sétimo capítulo, levanta, em uma análise quantitativa, um perfil do leitor empírico da obra de Ziraldo.

O oitavo, o nono e o décimo capítulos são dedicados a crônicas de Verissimo. Nos três capítulos, suas autoras se valem da Teoria Semiolinguística, de Charaudeau. Lucia Helena Junqueira Maciel Bizzotto e sua orientadora, Ida Lucia Machado, tratam das crônicas metalingüísticas. Ana Maria Gini Madeira e seu orientador, Renato de Mello, buscam conhecer melhor os leitores destinatários e interpretantes de algumas crônicas publicadas em jornal. Vera Lúcia Aparecida Rezende e seu

orientador, Edson Nascimento Campos, tratam das estratégias textuais enciadas pelo *autor-modelo* na construção de seu *leitor-modelo*.

O décimo primeiro artigo tem como objeto de estudo a obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Teresa Cristina Alves de Melo e seu orientador, Renato de Mello, se debruçam sobre os efeitos de real e de ficção presentes no Contrato Global de Ficção, exposto pelo mesmo autor e fazem um levantamento das leis discursivas e suas transgressões na obra rosiana.

Em seguida, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, Ida Lucia Machado e Antonio Augusto Moreira de Faria, apresentam seus trabalhos. Vera apresenta a força do contexto na produção de sentido em *Being There*, romance de Jerzy Kosinski, que foi publicado em 1971 e ficou imortalizado nas telas do cinema em 1979 com Peter Sellers no papel principal. Ida lança um olhar discursivo sobre o romance *Cligès*, de Chrétien de Troyes, tentando deslindar as apostas ou jogos linguageiros do escritor. Ela visa enfatizar a construção da paródia e de seu séquito de ironias, no caso desse *sujeito-comunicante ou sujeito-escritor*, seguindo sintagmas que são caros à Teoria Semiolingüística. Antonio Augusto se dedica aos aspectos lingüísticos presentes em dois textos ficcionais nos quais são retratados trabalhadores: *Germinal*, de Émile Zola e *Morro Velho*, de Avelino Fóscolo. Antonio Augusto nos mostra que no processo de reflexo e refração, articulam-se os percursos semânticos intradiscursivos e as oposições interdiscursivas, tanto no plano do enunciado quanto no da enunciação.

Do décimo quinto ao décimo oitavo textos, temos um grupo de pesquisadoras que apresentaram seus trabalhos na sessão de comunicação intitulada *Um modo distraído de ver o mundo*, no Colóquio *Literatura e Infância*, realizado na FALE/UFMG, em 2005. Ana Maria Nápoles Villela, Janice Helena Chaves Marinho, Janaína de Assis Rufino, Regina Vago Brunetti e Hêlcira Lima têm como objeto de estudo a obra *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. Todas também trabalham com o mesmo instrumental teórico: a Teoria de Análise Modular do Discurso, proposto por pesquisadores de Genebra. Entretanto, cada uma delas trabalha com aspectos diferentes dessa teoria, fazendo com que seus artigos se complementem.

No décimo nono capítulo, Jerônimo Coura Sobrinho trata da dimensão discursiva da *dêixis*, se valendo da crônica *O homem e suas máquinas*, de Raquel de Queiroz. Jerônimo analisa categorias enunciativas presentes na crônica que favoreçam a compreensão do texto com base no rastreamento

da posição do enunciador em relação ora ao destinatário, ora ao objeto ao qual se refere.

No vigésimo artigo, Ana Cristina Fricke Matte e Glaucia Muniz Proença Lara trabalham com dois poemas de Vinicius de Moraes e o plano da expressão na Poesia.

E, no último artigo, João Bosco Cabral dos Santos propõe uma reflexão acerca da influência do mundo das temáticas nas representações imagéticas do universo de ficção em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte.

Como o leitor poderá notar, *Análise do Discurso & Literatura* não propõe uma teoria sobre o discurso ou o texto literário. Ele é, sobretudo, um livro interdisciplinar e polifônico, composto de vozes de pesquisadores de diferentes universidades e de diferentes origens, que nos falam dos conceitos que cada um preferiu adotar e o porquê; dos textos literários que acharam mais úteis para ilustrá-los e o porquê. Pedimos, pois, ao leitor para considerar os artigos a partir de suas diversidades e de suas semelhanças, ou melhor, a partir das perspectivas por elas sugeridas.

Acreditamos ser conveniente explicitar o contexto de discussão acadêmica no qual aparece o tema abordado nesse livro. A *Análise do Discurso* e a *Literatura* se vêem, aqui, numa relação de interface, de confluência. *Análise do Discurso* enquanto disciplina que enxerga a *Literatura* como uma manifestação da linguagem e que a trata como tal. Linguagem, evidentemente, distinguível da linguagem usada para outros fins. Mesmo consciente de que *Literatura* é também linguagem que coloca em primeiro plano a própria linguagem, isso pode provocar algumas reações contrárias àqueles que defendem uma separação clara de ambas.

Esta atitude é vista com preocupação por certos pesquisadores. É o caso de Machado (2003:83-84), que pensa que:

*As relações entre o texto de ficção e a AD provocam, ainda hoje, dúvidas ou discussões em certos meios onde a Literatura sofre o peso de uma tradição cultural elitista que insiste em não aceitar nenhum tipo de abordagem que tenha suas bases na lingüística.*

Nesse sentido, a AD se apresenta como mais uma possibilidade de abordar textos literários com conceitos e ferramentas que, até provem o contrário, servem para todo e qualquer tipo de discurso e de texto, inclusive, evidentemente, o discurso e o texto literário.

Renato de Mello

## PREFÁCIO

Literatura e Lingüística, reconheçamos, nunca se deram muito bem. Questão de território – as disciplinas são separadas: Literatura de um lado, Lingüística e Filologia do outro – mas também questão de método, quando se trata de analisar textos, os lingüistas se interessam mais pelos fatos da língua, os estudiosos da Literatura mais à estrutura e ao sentido de uma obra.

Essa situação não é de hoje. Na verdade, no passado, quando ainda não falávamos de Lingüística, as explicações literárias se valiam das noções de estilística (sobretudo para os textos poéticos) e os gramáticos ou estudiosos da Estilística se valiam de exemplos emprestados dos textos literários. Entretanto, os dois domínios não se confundiam.

Depois veio a Lingüística Estrutural e, com ela, a Semiótica Literária. Novos combates surgiram; para ficarmos somente com um exemplo, a polémica entre Roland Barthes e Jean-Pierre Richard a propósito da análise dos textos de Racine. Vários literatos se apropriaram de certas noções de lingüística e de semiótica (por exemplo, a noção de “actante”), enquanto que os lingüistas descobriam a necessidade de trabalhar com textos não literários, o que finalmente criava um tipo de *gentleman agreement* entre os representantes dessas duas disciplinas.

E hoje? Primeiramente, me parece que há um reconhecimento recíproco por parte de cada um desses parceiros pela disciplina do outro. Isso porque trata-se, evidentemente, de duas disciplinas que visam a análise dos textos: uma levando mais em conta a totalidade de uma obra e seu contexto, ao mesmo tempo sociológico e artístico, a outra se debruçando mais particularmente nas características estruturais dos textos. Entretanto, criou-se, em cada uma dessas disciplinas, uma conscientização: que quanto mais a análise dos textos literários tomar de empréstimo noções e procedimentos de várias disciplinas, mais ela será apurada: a pouco tempo tivemos o empréstimo à Sociologia (a socioliteratura), depois ao estruturalismo lingüístico e à Semiótica, e agora, à Análise do Discurso. Dito de outro modo, a análise dos textos literários não pode ser senão pluridisciplinar.

Devemos nos afligir, nos alegrar? Evidentemente, é a segunda opção que se impõe. As Ciências Humanas e Sociais modernas nos ensinam que não há objeto de estudo reservado a uma só disciplina, e que cada uma propõe um esclarecimento particular que lhe é próprio, sobre o objeto analisado. Mas elas nos ensinam, ao mesmo tempo, que nenhuma dessas disciplinas pode ignorar as outras, que é preciso considerar nelas as afinidades para alargar ainda mais o campo das interpretações. Nenhuma dessas disciplinas deve abjurar-se, cada uma guardando sua autonomia. Mas nenhuma pode, doravante, acreditar-se toda poderosa. Entramos na era de uma interdisciplinaridade fecunda.

O livro *Análise do Discurso & Literatura* testemunha essa interdisciplinaridade, e abre, ao mesmo tempo, o caminho para novas interrogações.

Paris, junho de 2005.

*Patrick Charaudeau*  
*Professor da Universidade de Paris XIII*  
*Diretor do Centro de Análise do Discurso*

Tradução de Renato de Mello

## O DISCURSO LITERÁRIO CONTRA A LITERATURA<sup>1</sup>

DOMINIQUE MAINGUENEAU  
UNIVERSIDADE PARIS XII

### SOBRE O DISCURSO LITERÁRIO

Considerar o fato literário em termos de “discurso” é contestar esse ponto fixo, essa origem “sem comunicação com o exterior”, que seria a instância criadora, para retomar uma célebre fórmula de Proust em *Contra Sainte-Beuve*. É renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção: a) a de obra autônoma, b) a de obra enquanto consciência criadora. Há várias décadas, numerosos trabalhos têm renovado, neste sentido, nossa percepção da literatura. Entretanto, muito freqüentemente, eles são compreendidos como retificações locais, ainda que esse panorama esteja começando a se reconfigurar. Impossível modificar nossa concepção da instância criadora sem propor uma modificação de nossa apreensão do fato literário, considerado em sua diversidade histórica e geográfica.

No espaço<sup>1</sup> estético aberto pelo romantismo e até os anos 60, o centro do estudo era, direta ou indiretamente, o autor. Diretamente quando estudávamos sua vida; indiretamente quando estudávamos o “contexto” de sua criação. E quando fazíamos uma análise estilística, o objetivo era ler “sua visão do mundo”. Em um certo sentido, com o estruturalismo, não houve mais centro, mas a literatura ainda se encontrava em *seu* lugar, nas fronteiras do Texto. Ao falar, hoje, de *discurso* literário, renunciamos à

---

<sup>1</sup> Este texto foi publicado em francês no livro *Análise do discurso em perspectiva* Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. Publicamos, agora, o mesmo texto, em português.

definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do *dizer* atravessam o *dito*, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados...).

Refletindo, assim, em termos de “discurso literário”, não se trata somente de proceder a um *aggiornamento* epistemológico, mas de dar uma legibilidade à maior parte dos *corpora* literários: devemos ter acesso a modalidades da enunciação que não advêm da concepção romântica do estilo. Na França, por exemplo, a literatura de salão do século XVII, a poesia petrarquês, e até mesmo a tragédia clássica não são legíveis, senão quando nos libertamos dos moldes de pensamento herdados do romantismo. Ao dizer que tal ou tais obras não têm grande interesse literário porque nelas se encontram “clichês demais”, porque trata-se de poesia “oficial” ou de “literatura de salão”, porque elas “pecam por falta de originalidade” ou de “sinceridade”, só estamos mostrando que não as apreendemos com o instrumental adequado.

Se essa lógica é levada a cabo, parece que a própria noção de “discurso literário” torna-se problemática. Ela parece, de fato, pressupor que, por gênero próximo e diferença específica, existiria uma categoria correspondente a um subconjunto bem definido da produção discursiva de uma sociedade: o *discurso literário*. Mesmo se pudermos sempre contestar o traçado exato de suas fronteiras, essa categoria é inequivocamente pertinente para o regime aberto pela estética romântica, que, precisamente, impôs a noção de “literatura”, ou melhor, de “Literatura”, oposta ao restante dos enunciados da sociedade, considerados profanos. Mas a etiqueta “discurso literário” se revela arriscada quando abordamos outros regimes da literatura além daquele previsto há mais de dois séculos (e cuja perenidade não é, além disso, assegurada). Por um lado, ela designa, hoje, um verdadeiro “tipo de discurso”, ligado a um estatuto pragmático particular, cuja existência é indiscutível no nosso tipo de sociedade; por outro lado, ela permite somente agrupar um conjunto considerável de fenômenos pertencentes a épocas e a sociedades muito diversas, mas que não designa exatamente um tipo de discurso, uma unidade delimitável e estável. Talvez fosse necessário fazer, aqui, uma distinção entre o *discurso* literário, noção que estaria reservada ao regime da literatura moderna, e a *discursividade* literária, que adaptaria configurações muito diversas. Mas essa distinção, como a maioria dos esforços de terapia terminológica, corre o risco de não dar em nada. Além disso, ela só faria deslocar o problema para o adjetivo “literário”. O mais

simples é, sem dúvida, estar consciente desse duplo estatuto, que é, aliás, moeda corrente nas ciências sociais.

## POSICIONAMENTO E INTERTEXTUALIDADE

Vamos, agora, refletir sobre a "intertextualidade". Não se trata de contestar sua importância – a primazia do interdiscurso é, aliás, um dos princípios-chaves da análise do discurso, pelo menos na maioria das correntes francófonas – mas de contestar a interpretação redutora que muito frequentemente lhe é dada.

Nos anos 60 a "morte do autor" – diga-se de passagem, mais midiática que efetiva –, não se fez em único proveito do Texto, mas da *intertextualidade*<sup>2</sup>, que chegou ao *zénith*<sup>3</sup>. Podemos, além disso, pensar que há uma relação entre o apagamento da figura do autor e o sucesso da intertextualidade: esta última permitia conferir uma forma de "exterior" ao texto, sem ter que para isso sair do círculo da textualidade. Isso porque privilegiar a intertextualidade não modifica necessariamente a apreensão "textualista" da literatura. Certamente, por aí rompe-se com um certo debate entre a consciência criadora e a obra, mas pode-se também muito bem perpetuar os moldes tradicionais: ao invés de apreendermos a obra singular como unidade fundamental, apreendemos o conjunto da literatura, gigantesco *corpus* no qual cada obra se revela feita de uma multiplicidade de outras, cada livro a manifestação de um Livro único. Idéia que Genette coloca sob a tutela inevitável de Borges:

*La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est. Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire, fût-ce comme Méneard, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie borghésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle), constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. Et quand je dis une heure... (Genette, 1982:453)*

<sup>2</sup> Há, aqui, um problema de terminologia. Em análise do discurso, distinguimos, em geral, *intertexto* de *interdiscurso*. O primeiro é o conjunto de textos com os quais um texto particular entra em relação; o segundo é o conjunto dos gêneros e dos tipos de discursos que interagem em uma dada conjuntura. No nível em que nos situamos aqui, não faremos a distinção.

<sup>3</sup> O termo *zénith* (*apogeu, alge, ponto culminante*) surgiu em um artigo de Kristeva (1967): "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman"; Barthes o retomou, em 1973, no artigo "Texte" da *Encyclopedia universalis*.

As obras singulares imergem em uma Literatura que atravessa todas elas, uma Literatura presente no menor de seus textos e que reúne em museu imaginário, disponível para classificações e comentários infinitos. É o sonho da totalidade dos livros dispostos em prateleiras de uma única Biblioteca e o sonho correlativo da Biblioteca que estaria contida em único livro. O sonho de Borges se une, aqui, ao do esteta ou do professor, para que a obra só seja tida como tal quando, cada vez mais, ela remeter a uma infinidade de outras obras.

Borges não é o único escritor que defende essa concepção “bibliotecária” da literatura, que remete, além disso, aos letrados e aos universitários, uma imagem da literatura que lhes parece mais “pura” do que aquela de um escritor engajado, por estar em melhor harmonia com suas categorias e seus gestos de leitura os mais enraizados. Mas uma análise do discurso literário deve levar em conta formas de criação as mais diversas: a literatura se nutre de toda energia criadora, daquela que leva o escritor a viver através de seu próprio refúgio do mundo, assim como daquela que o coloca no centro dos movimentos da sociedade. Quando consideramos as condições de emergência das obras, o essencial não é afirmar a primazia de intertextualidade sobre cada texto – tese, aliás, que ninguém contesta e que é válida para todos os tipos de discurso – mas, a maneira cujo cada posicionamento criador gera esta intertextualidade. O ponto de vista do bibliotecário, ao contrário, é o de um universo sem conflitos onde as obras coexistem, mudas em traços mortos, abertas ao comentário infinito: desde que ela alcance o *Thésaurus*, e seu autor alcance o Panteão dos grandes autores, mesmo uma obra que se pretendia subversiva, é percebida como um fragmento do patrimônio, monumento. Isso tende a relegar ao segundo plano o ato de exclusão pelo qual se institui uma singularidade: para o escritor, o intertexto é um espaço sempre focalizado, onde ele deve constituir e manter uma identidade enunciativa. A geometria elementar que justapõe as obras alinhadas é enganosa; com a gestão de sua identidade no intertexto, a obra é única, ela se estrutura através das tensões que a tornam possível, sua enunciação nunca cessa de legitimar o que a traz e o que ela traz.

Para os escritores, o exercício do discurso literário não é, então, a entrada em um mundo onde as obras dialogariam pacificamente. A criação vive desses gestos pelos quais o escritor rompe um fio, sai do território esperado, desloca, desvia, exclui ou ignora, reavalia outras obras... a própria noção de “posicionamento” implica uma relação triangular: é se confrontando a posicionamentos concorrentes que o criador define suas próprias trajetórias

no intertexto. Dessa forma, ele indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura.

Avançemos um pouco mais. Quando falamos de intertexto de uma obra literária, pensamos primeiramente em outros textos literários. Entretanto, se as obras se alimentam de outras obras, elas se alimentam também das relações entre textos que, em uma conjuntura dada, advém da literatura e outros que não advém dela. A compactação de um conjunto de enunciados chamados “literários” é solidária dessa idade do artista rei onde a literatura aspirava o estatuto de exceção: de um lado o ruído infinito das palavras vãs, “transitivas”, cuja finalidade estaria fora delas mesmas, do outro, o círculo estreito das obras “autotéticas”, “intransitivas”. Mas não se pode mais contentar em opor um intertexto literário “sagrado” a um intertexto não-literário “profano”: nos confrontamos com um imenso conjunto de discursos através do qual a literatura negocia sem parar seus modos de enunciação. O discurso literário não tem território próprio: toda obra é *a priori* dividida entre o fechamento sobre o *corpus*, reconhecido como plenamente literário, e a abertura à multiplicidade das práticas linguageiras que excedem esse *corpus*. A delimitação do que seria ou não literatura depende de cada posicionamento e de cada gênero no interior de um certo regime da produção discursiva. Trabalho incessante sobre suas fronteiras – necessidade de ultrapassá-las e necessidade de reforçá-las – que é o próprio motor de um discurso “literário” que saberia se manter em “seu” lugar.

#### A INTERLÍNGUA

A problemática do *inter-* diz respeito às obras, mas também às línguas que mobilizam essas obras, como tentamos mostrar em *O Contexto da obra Literária*. Para qualquer posicionamento, ao lado do investimento desse ou daquele gênero do interdiscurso, há também o investimento da interlíngua, pelo qual uma obra se inscreve no espaço das práticas verbais e dos idiomas. Há, aqui, um duplo “investimento”: a) entrada em um espaço que se pretende ocupar, b) atribuição de um valor.

Por menos que levemos em conta a diversidade dos regimes e das estratégias da produção literária, o preconceito que diz que o escritor, através de sua obra, pertence plenamente à *sua* língua não se sustenta. Esse preconceito aparece ligado a uma representação romântica da criação como descida às profundezas do eu que se acomoda mal nos espaços entre a literatura e o que seria a língua do “povo”: em particular quando a obra é produzida em uma língua “estrangeira” ou quando existem códigos

específicos para a comunicação letrada (podemos imaginar, aqui, todos os problemas colocados pela noção de “língua literária”).

De fato, nenhuma língua é mobilizada por uma obra por ser esta a língua materna de seu autor. Mesmo quando ele escreve em sua língua materna – e é hoje o caso mais freqüente – ele não saberia fazê-lo porque é “natural” mas porque seu próprio posicionamento o prescreve. Há, além disso, uma infinidade de maneiras de escrever na “sua” língua materna: cada obra mobiliza a língua da maneira que corresponde ao seu universo de sentidos. Uma obra literária não é tomada em uma língua completa e autônoma, ela emerge e se mantém através das tensões entre línguas e entre variedades linguageiras e a maneira que cada uma tem de gerar estas tensões é constitutiva de seu posicionamento. À concepção “amalgamada” da relação entre uma obra e uma língua, preferiremos uma outra: a do escritor que constrói sua enunciação *através* da multiplicidade da interlíngua, das relações que, em uma conjuntura dada, se tecem entre as variedades da mesma língua (diversidade diacrônica, diversidade de uma região para outra, diversidade dos níveis de língua, diversidade dos usos segundo gêneros de discurso, os meios, as profissões...), assim como entre esta língua e as outras línguas, passadas ou contemporâneas. Através dessa interlíngua, alguns fabricam híbridos, outros se fecham no imaginário de um uso purificado, e ainda outros circulam entre diversas línguas.

Essa última situação, largamente atestada, obedece a princípios muito diversos que perfazem somente um em cada obra: o bilingüismo francês/inglês de um Beckett está nos antípodas daquele que em *Guerra e Paz* ou em *a Montanha Mágica* faz inserir em Tolstói ou em Thomas Mann, sem tradução, páginas inteiras de diálogos em francês.

Escrevendo não tanto para o interior de uma língua quanto para a fronteira de diversos espaços lingüísticos, o escritor negocia o *código linguageiro* que lhe é próprio e que ele pretende partilhar. Um “código” que se constitui

---

<sup>4</sup> Notaremos que o esquema espontâneo que considera a língua como independente da literatura, como colocada “abaixo” de obras que se desenvolveriam a partir dela de maneira contingente, é falso. Cada ato de enunciação literária, por mais irrisório que possa parecer, conforta uma língua em seu papel de língua digna de literatura e além dela, de língua simplesmente. Uma língua, de fato, não tem qualidade de língua se não pela qualidade dos enunciados que passam por ela (Maingueneau, 1995). A unidade – inevitavelmente imaginária – de uma língua se sustenta da existência de um corpus que se conserva e comenta; é, além disso, o critério tradicional de distinção entre língua e dialeto. Tomamos melhor consciência quando um gesto fundador vem instaurar, dans l’après-coup, a “dignidade literária” de um idioma; é o caso no século XIX, por exemplo, com o *Kalevala*, de Lönnrot, texto fundador da literatura finlandesa.

ao mesmo tempo como sistema de regras e de signos de comunicação e como prescrição: o uso da língua que implica a obra é também a maneira pela qual *é preciso* enunciar, a única de acordo com universo de sentidos que ela instaura. À relação de simples inclusão obra/língua se substitui, assim, um dispositivo de três termos: interlíngua/código languageiro/língua. O código languageiro se esforça em vão em advir de uma língua particular, ele só adquire sentido na maneira singular que cada posicionamento tem de colocar em relação língua e interlíngua.

Citamos freqüentemente uma fórmula do mestre da poesia simbolista, Mallarmé: "*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême*". Dito de outro modo, toda língua seria impotente, para dizer a verdade, pelo simples fato de que a linguagem não pertence somente a ela. Constatação de "imperfeição" que esse poeta retoma em proveito da literatura, de sua literatura: "*Seulement, sachons n'existerait pas le vers: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur*" (Mallarmé, 1895/1992:273-274). Não é, assim, em francês, na plenitude de alguma língua materna, que Mallarmé escreve, mas em um código languageiro que visa completar uma falta constitutiva da língua francesa, enquanto que esta última não é senão um idioma entre outros. A obra de Mallarmé se enuncia, assim, em um estranho idioma que não é nem a "língua suprema", por definição inacessível, nem o francês das trocas verbais comuns da massa falante. Isso não impede que os poemas de Mallarmé tenham um papel privilegiado nos *corpora* da literatura "francesa", de serem escritos em francês, mesmo se esse francês passa por particularidades obscuras. Mas, ler esses poemas de Mallarmé em sua grandeza, da maneira pela qual eles *pretendem* ser lidos, isso não os remete ao nivelamento de um pertencimento aos *corpora* francêses, é manter atenção entre "língua suprema" e língua francesa.

#### DO INTERTEXTO À INTERLÍNGUA

Uma das maiores características do regime instituído pelo romantismo, ainda hoje dominante, é que o código languageiro é supostamente *individual*: acontece a cada escritor de elaborar o seu, aquele que corresponde à sua "visão de mundo". Mas, como sugerimos acima, em outros lugares ou em outras épocas, os códigos languageiros se impõem, freqüentemente, sob forma de códigos coletivos associados ao investimento de gênero de discurso determinados. Neste caso, existem usos específicos da língua ou até mesmo línguas outras que a língua de uso, que são reservados à literatura. A relação do autor na interlíngua aparece, assim, sob uma forma diferente: não há conflito, ao contrário, entre a enunciação

literária e a submissão a um ritual linguageiro pré-estabelecido, a distância entre o escritor e “sua” língua é fixada nas rotinas;

Em se tratando de literatura, a distinção entre língua “estrangeira” e língua “vernácula” aparece, assim, muito pobre. Em última instância, são as obras (em dois níveis: o de cada texto e o da diversidade dos textos no interior do *opus* de um autor) e as condições de exercício da literatura em um momento dado que decidem onde se dá a fronteira entre o “interior” e o “exterior”. Entre o século XVI e o século XIX existiu em muitos escritores europeus e no público cultivado um plurilingüismo profundo: o essencial da literatura era produzido em uma relação constante com o latim, e em uma medida menor com o grego, que não eram vividas como línguas “estrangeiras”. Na Inglaterra do século XIV coexistiam três línguas de escritura (inglês, francês e latim), enquanto que a literatura medieval francesa lidava com um “plurilingüismo” singular que permitia aos autores colorir seus textos com traços dialetais (champanhês, picardos, normandos...) sem que eles fossem para tanto originários dessas regiões e nem mesmo que tivessem vivido lá. O que dizer dos escritores norte-americanos ou sul-americanos contemporâneos que podem escrever mais próximos da língua do antigo colonizador (inglês, espanhol, português e francês) ou, ao contrário, acentuar os traços lingüísticos que criam um abismo com ele?

Além disso, entre “intertexto” e “interlíngua”, não há descontinuidade. Um código linguageiro pode investir uma língua não porque seria um idioma efetivamente falado, mas porque ela coincide com um *corpus* literário.

É o caso de muitos escritores no movimento da Pléiade, no Renascimento (Ronsard, du Bellay em particular) que, ao elaborar um francês literário latinizado ou helenizado, pensavam estar beneficiando suas obras prestigiando-as por pertencerem aos *corpora* greco-romanos. No final do século XIX, os poetas da corrente parnasiana, alimentavam suas obras com latinismos e helenismos lexicais, sintáticos retóricos, inseridos em uma forma métrica impecavelmente clássica. Podemos pensar também nos poetas japoneses da época de Edo, que escreviam poemas impecáveis em ideogramas chineses que eles liam em japonês, mas que um chinês pudesse ler em chinês. Esses letrados aprendiam literatura clássica chinesa e ignoravam a língua falada:

*Le chinois classique n'était pas ressenti comme une langue étrangère. Son apprentissage se faisait par imprégnation, par immersion dans la lecture des classiques, qui étaient appris par*

*cœur et dont les phrases devenaient naturellement autant de modèles de composition*" (Parvulesco, 1997:80).

Exemplo notável de código linguageiro coletivo elaborado não *entre* duas línguas, mas entre o japonês e os *corpora* da poesia clássica chinesa. Esses poetas não escreviam, de fato, nem em "chinês" nem em "japonês", mas em "poesia clássica chinesa", considerada como a "língua"/escritura digna de poesia. Tal prática não era uma escolha individual. Ela era inseparável de uma comunidade discursiva de letrados que se liam uns aos outros, davam cursos para um público para que o domínio desse tipo de poesia fosse um signo de distinção social. Uma relação tão singular na interlíngua permitia, ao mesmo tempo, na comunidade dos poetas, afirmar sua legitimidade, abrindo o acesso a um outro lugar que, nessa época e nesse domínio geográfico, era o universo literário chinês.

Cruzamos, aqui, com a questão dos gêneros literários. Em se tratando de certos gêneros, a remissão aos *corpora* de uma "outra" língua se impunha: assim, no Renascimento, o italiano para a poesia petrarquizante ou o grego para as odes... O romantismo, em contrapartida, desqualificou, ao mesmo tempo, a literatura de gênero e os códigos especificamente literários, quer se tratasse de línguas ou de usos da língua: gêneros e códigos literários eram considerados como obstáculos na apropriação da língua pela subjetividade absoluta do escritor, cuja relação com a língua devia ser pessoal, íntima. Os debates no início do século XX em torno da "língua literária" testemunham as dificuldades ligadas a esses pressupostos: se o verdadeiro escritor define *seu* estilo pessoal em *sua* língua, a própria idéia de um código coletivo, de um tipo de discurso especializado específico na literatura enquanto instituição de fala, ou a idéia de uma "língua-corpus" (o grego antigo, o chinês...) que seria colocado como eminentemente literário, trazem problema, já que eles introduzem em terceiro a instituição e descentralizam a instância autoral individual. Também os estilistas – que partilham em geral esses pressupostos – procuram frequentemente dar um curto circuito na relativa autonomia das instituições de fala literária, postulando que a língua chamada de literária explora, para os seus próprios fins, os mesmos fenômenos que o uso oral o mais espontâneo, o uso "popular".

Vemos que a presença do mesmo prefixo nas palavras "interlíngua" e "intertexto" não é acidental. Promover o "-inter" é interpretar diferentemente o fato literário; ao invés de nos debruçarmos sobre as obras no que diz respeito à interioridade do criador ou à intransitividade de *corpora* de exceção, somos levados a abrir espaços e mobilizar formas de subjetividade que não se deixam apanhar na alternativa entre um eu

profundo criador e uma figura de enunciador que seria somente um correlato do texto. Fazendo parte da instituição literária e fazendo-a penetrar no coração da enunciação, nos afastamos do foro íntimo do autor, desse lugar protegido da coisa literária: assumimos, assim, a ordem do discurso.

## PARATOPIA E CRIAÇÃO

Uma maneira de ilustrar essa mudança de ponto de vista é considerar o conceito de *paratopia* que traz consigo vários mal-entendidos. Não é necessário aplainá-lo no “exterior” social da obra (no qual a paratopia seria apenas uma marginalidade) nem no “interior” (no qual ela seria uma imagem de si que o escritor daria em suas obras). Na verdade, esse conceito não se deixa tomar em tal posição, nem mesmo em uma oposição entre a obra e o mundo: em terceiro, há a instituição literária, ela própria paratópica.

O pertencimento paradoxal que é a “paratopia” é, de fato, ao mesmo tempo, a condição e o motor da criação e da enunciação. Não é nem uma origem, uma causa, nem tampouco um estatuto, mas o de um marginal: para criar, não é necessário nem suficiente ser um marginal. A paratopia não é, desse modo, uma situação inicial: só há paratopia elaborada através de uma atividade de criação e enunciação. Para o escritor romântico Chateaubriand, que foi “objetivamente” um aristocrata do antigo regime, que não encontrou seu lugar no mundo oriundo da revolução de 1789, não havia nenhuma necessidade para que ele organizasse uma criação em torno dessa tensão, que não se revela paratópica senão posteriormente.

Nem suporte nem molde, a paratopia envolve o processo criador, que a envolve também: fazer a obra é, em um único movimento, produzir uma obra e construir, através dela mesma, a postura que permite produzi-la. Não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é ao mesmo tempo aquilo do qual é preciso se liberar pela criação e o que a criação aprofunda, ela é ao mesmo tempo aquilo que dá possibilidade de ter acesso a um lugar (literário, utópico) e aquilo que proíbe todo o pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente desse mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída senão a fulga antecipada, o movimento de elaboração de sua obra.

Toda paratopia, no mínimo, dita o pertencimento e o não pertencimento, a impossível inclusão em uma “topia”. Que ela tome a imagem daquele que não está em seu lugar, lá onde ele está, daquele que vai de um lugar para

outro, daquele que não encontra seu lugar, a paratopia se distancia de um grupo (paratopia de identidade) ou de um momento (paratopia temporal) de pertencimento. Distinções, aliás, superficiais: como indica a própria palavra, toda paratopia pode levar a um paradoxo de ordem espacial.

A paratopia de *identidade* – familiar, sexual ou social – oferece todas as imagens da dissidência e da marginalidade, literal ou metafórica: meu grupo não é meu grupo. Paratopia *familiar* dos que desviam da árvore genealógica: crianças abandonadas, encontradas, dissimuladas, bastardas, órfãs... Paratopia *sexual* dos travestis, homossexuais, transsexuais... Paratopia *social* dos boêmios e dos excluídos de uma comunidade qualquer: cidade, clã, equipe, classe social, igreja, região, nação... A paratopia de *identidade* pode até mesmo tornar-se *máxima*, pelo pouco que ela tem de pertencimento à humanidade de pleno direito, tanto do ponto de vista *físico* (inscreve na carne a exclusão pela raça, pela doença, pelo defeito físico ou pela monstruosidade) quanto *moral* (a do criminoso) ou *psíquico* (a do louco). A relação na sociedade estabelecida pode ser de marginalidade *tolerada* (como os atores de antigamente, as prostitutas, os trabalhadores clandestinos...) de *antagonismo* (como os gangsters) ou de *alteridade forte* (o selvagem, o louco, o primitivo...).

A paratopia *espacial* é a de todos os exílios: meu lugar não é meu lugar, em qualquer lugar que eu esteja, jamais estarei em meu lugar. Pretexto para inumeráveis obras e colóquios (“exílio e criação”, “literatura de exilados”, “o exílio na literatura”...), ela pode tomar a imagem daquele que se lembra de um país de origem ou a de um nômade, para quem ele não é de origem senão mítica. Quanto à paratopia *temporal*, ela repousa no anacronismo: meu tempo não é meu tempo. Vivemos no modo do arcaísmo ou da antecipação: sobrevivendo de uma era revoluta ou cidadão prematuro de um mundo que virá.

Não distinguimos essas diversas imagens da paratopia senão por dificuldade de clareza, elas interferem e acumulam constantemente seus efeitos. Chateaubriand associa paratopia de identidade (o aristocrata marginalizado em um mundo burguês) e paratopia temporal (o homem que pertence ao mundo revoluta). As paratopias judias clássicas (as que não levam em conta a existência de Israel) associam os três registros (sou marginal no país onde vivo, venho de um outro lugar, de um outro tempo). Daí, sem dúvida, as afinidades constantes em muitas obras, entre a paratopia do artista e a do povo judeu (cf. o motivo do judeu errante no século XIX).

Essa paratopia judia implica também uma paratopia *lingüística* (a língua que eu falo não é minha língua). Guardei para o final esse tipo de paratopia, que é evidentemente crucial, quando se trata de literatura. Ela é, em geral, associada às outras. A literatura francófona das Antilhas – e poderíamos dizer que tanto os escritores quanto a língua materna são um crioulo – associa a paratopia de identidade (do negro, do escravo, do insular), a paratopia espacial do exilado, daquele que vem de outro lugar, e a paratopia lingüística dos falantes do crioulo que escrevem em francês:

*Je crois que [...] nous sommes presque des précurseurs, et que les écrivains réels, à mon avis, ceux qui vont constituer une littérature, seront ceux qui appartiendront à un peuple qui n'existe pas, mais qui existera dans les faits concrètement et réellement; c'est-à-dire un peuple qui sera indépendant*" (Glissant *apud* Chancé, 2000:2).

Esse escritor diz não ser um escritor "real": ele escreve em "precursor", na espera de uma comunidade e de uma língua futura. Na verdade, é somente através dessa paratopia que ele pode criar: ele não seria mais escritor se o povo do qual ele anuncia a vinda "existisse nos fatos". Essa situação favorece naturalmente os códigos linguageiros que misturam o francês literário normatizado e o crioulo, o que é uma maneira para a obra de suprir imaginariamente o desvio que a torna possível.

Devemos aceitar não separar a enunciação e a instituição literária, distanciar-se de uma literatura que estaria retraída no fundo do eu, colocar de antemão o trabalho de construção de uma identidade que deve fundar o próprio espaço de sua própria enunciação. A obra não pode estender seu mundo senão construindo nesse mesmo mundo a necessidade do deslocamento. A literatura mantém, assim, uma relação constitutiva com a legitimidade: quer invoquemos as "leis do discurso", os "contratos de fala", as "ameaças sobre a face positiva ou negativa", o discurso literário não escapa à órbita do Direito. Palavra e direito à palavra se ligam. De onde pode, legitimamente, vir a palavra, a quem ela pretende se endereçar, sob qual modalidade, em que momento, em que lugar? Nenhuma enunciação pode escapar a essas questões. E o escritor sabe disso melhor que ninguém, ele cujo discurso jamais deixou de estabelecer seu direito à existência, de justificar o insustentável do qual ele procede e que ele alimenta querendo reduzi-lo.

Tradução de Renato de Mello  
& Renata Aiala de Mello

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. Texte. In: *Encyclopedia universalis*. Paris, 1968.

CHANCÉ, D. *L'auteur en souffrance*, Paris: PUF, 2000.

GENETTE, G. *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982.

KRISTEVA, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Critique*, n° 239. Paris, 1967.

MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, D. Qualité de la langue et littérature. In: *La qualité de la langue? Le cas du français*, J.-M. éd., Paris: Champion, 1995. p.37-49.

MALLARMÉ, S. Crise de vers (septembre 1895), *Oeuvres*, Classiques Garnier. Paris: Bordas, 1992. p.267-280.

PARVULESCO, M.-M. Imitation et création littéraire dans la poésie. In: *La poésie des lettrés à l'époque d'Edo*. EBISU: Tokyo, 1997. n°19.

## ANÁLISE DO DISCURSO & LITERATURA: UMA INTERFACE REAL

RENATO DE MELLO  
UFMG

*Há [...] anos que as minhas investigações incidem sobre a linguagem literária, sem que eu seja capaz de me reconhecer totalmente, nem no papel do crítico nem no do lingüista.* (Barthes, 1987:111)

*Análise do Discurso & Literatura*. Hoje, uma interface não só possível mas real. Esse livro é a prova disso. Ainda assim, discute-se, atualmente, se a *Análise do Discurso* (AD) poderia/deveria abordar textos literários, se ela poderia/deveria, com seu próprio instrumental teórico e a sua própria história, transpor o que seria a existência de uma fronteira entre a *Literatura* e a *Lingüística*. E, sobretudo, uma fronteira disciplinar criada no âmbito acadêmico<sup>1</sup>. O livro *Análise do Discurso & Literatura* é a resposta afirmativa a essa polêmica.

Se conceitos “próprios” da *Lingüística* e da disciplina *Análise do Discurso* são aplicados a diversos e diferentes objetos sociais resultantes da interação linguageira, não seria possível pensar que essa disciplina não iria se

---

<sup>1</sup> Na FALE/UFMG temos, hoje, duas Pós-Graduações: em Estudos *Lingüísticos* e em Estudos *Literários*.

interessar pela análise dos resultados de uma prática discursiva das mais antigas do mundo: a literária. Vemos que há um interesse crescente dos pesquisadores da AD em trabalhar com manifestações desse tipo de linguagem, numa perspectiva que não exclua a absorção recíproca de ambas as disciplinas.

· Não é minha intenção, aqui, fazer um estudo detalhado da história da Lingüística, da AD e tampouco da Literatura, da Crítica Literária ou da Teoria da Literatura. Meu objetivo é simplesmente esboçar, ainda que superficialmente, o percurso da Lingüística contemporânea no século XX, apresentando aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram e ainda contribuem para a confluência entre os estudos lingüísticos e literários, mostrando o surgimento e os caminhos tomados do diálogo entre AD e Literatura.

Começamos por Saussure a quem, para Benveniste, há quase um século, não há lingüista que não lhe deva algo. No seu *Curso de Lingüística Geral* (1916), Saussure estabelece a “Lingüística da Língua”, com a distinção entre Língua e Fala. Este gesto é um gesto fundador para a Lingüística e também, de certa forma, para a Literatura. O autor priorizou a Língua, vista por ele como produto: Língua = sistema de signos, em que cada signo é constituído de um significante e um significado e da relação arbitrária entre esses dois elementos. Para ele, a língua é um produto social da faculdade da linguagem fundamentado nas necessidades de comunicação; pertence a todos os membros de uma comunidade; é exterior ao indivíduo, que não pode nem criá-la, nem modificá-la. A Língua tem, assim, um papel de contrato coletivo. Se, como mostra Saussure, o signo lingüístico é arbitrário e a arbitrariedade está no fato que um signo se aplique a um determinado elemento da realidade, a Literatura não é também conexão significadora entre Língua e Mundo? A busca pelo entendimento da significação, as questões de como se forma e de como se altera os sentidos, de alguma forma também se inserem no universo literário. A significação é a razão de ser e a própria essência de qualquer discurso e ela pode usar como meio de expressão uma palavra, uma frase, um parágrafo, um capítulo, um livro...

· Chomsky, nos anos 50, estabelece a “Lingüística da competência” na qual a Língua passa a ser vista não como produto, mas como competência. O autor desloca os limites entre Língua e Fala com os conceitos de *competência*, *criatividade* e *performance*. Cada falante retém a gramática de sua língua graças a sua competência lingüística. Assim, o conceito de *competência* substitui o conceito de *Língua*. Competência é o saber implícito dos sujeitos falantes, o conhecimento das regras e do sistema gramatical da Língua. A

competência permite ao sujeito compreender ou produzir um número infinito de frases. A Competência é um fenômeno dinâmico cuja criatividade é governada por regras. A performance é a atualização do sistema gramatical de suas regras em uma multidão de atos concretos de produção (ou interpretação) de enunciados.

Chomsky critica aqueles que levam em conta uma característica essencial da linguagem: a criatividade, isto é, o fato de que, com um número finito de categorias e de regras que constituem a sua competência, o locutor-ouvinte de uma língua possa produzir-interpretar todas as frases dessa língua e só elas – frases cujo número é finito. Para Chomsky (1977:81), “... *le langage est un miroir de l'esprit, en l'appliquant on ne peut pas avoir un allocataire nécessairement, mais celui-ci se trouvera par l'intermédiaire du locuteur lui-même.*”

Aos poucos, entretanto, percebeu-se que a Lingüística não precisaria/deveria se preocupar somente com o sistema da Língua, com suas regras, ou seja, com o sistema abstrato das formas. Para conhecer a Língua também é preciso pesquisar todo o processo, ou melhor, toda a situação de comunicação, incluindo, aí, não só o enunciado, mas, também, a interação verbal, todas as condições da enunciação, seus múltiplos sujeitos, o espaço, o tempo, o texto e o contexto...

A “Lingüística da Enunciação” teve como expoentes Bakhtin, Jakobson e Benveniste. A linguagem, na perspectiva dessa Teoria, deixa de ser vista apenas como instrumento externo de comunicação e de transmissão de informação, para ser vista como uma forma de atividade entre os protagonistas do discurso.

Já em 1929<sup>2</sup>, Bakhtin questiona uma lingüística preocupada com os fatos da língua em detrimento da atividade da linguagem que envolve indissolivelmente os falantes. De fato, o autor vê a enunciação como o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados: o locutor e o alocutário. Assim, a linguagem toma a forma socialmente essencial de uma interação. A linguagem e o sujeito passam da unidade para a multiplicidade, num quadro comunicacional que privilegia a diversidade, a diferença, a alteridade, o dialogismo, a polifonia. Embora Bakhtin tenha tratado da relação que o homem mantém com o mundo através da linguagem, não se pode restringir suas formulações aos limites da

---

<sup>2</sup> Bakhtin escreveu “La poétique de Dostoievski” em 1929. Entretanto, sua obra só se tornou conhecida na França através de Kristeva no final da década de 60.

Linguística. Nessa perspectiva, ele se propõe compreender a Literatura, gênero segundo<sup>1</sup>, como um fenômeno estético totalmente articulado ao contexto cultural mais amplo. Os estudos sobre Dostoiévski e Rabelais são a prova de sua concepção de literatura enquanto unidade cultural. Para Bakhtin o discurso é uma enunciação que torna passível considerar a performance da voz que o enuncia e o contexto social em que é enunciado.

Entre as décadas de vinte e trinta surge a teoria das “Funções da Linguagem” de Roman Jakobson. Para Barthes (1987:147), “*Jakobson deu um belíssimo presente à literatura: a linguística.*” Jakobson foi um pesquisador consciente da interface entre Linguística e Literatura<sup>4</sup>. O próprio autor defende essa confluência:

*... um lingüista surdo para a função poética, como um especialista da literatura indiferente aos problemas e ignorante dos métodos lingüísticos, são desde agora, ambos, flagrantes anacronismos.* (Jakobson, 1963:162)

Jakobson (1963:118-119), relacionou Linguística e Poética e mostrou que

*A Poética trata fundamentalmente do assunto: que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? Sendo o objeto principal da Poética as diferenças específicas entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários. A Poética trata dos problemas da estrutura verbal. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.*

E Barthes (1987:150) também tem uma opinião formada sobre Benveniste. Segundo o autor, Benveniste

*... tem a coragem de colocar deliberadamente a linguística no ponto*

---

<sup>3</sup> Os gêneros literários (gênero segundo), segundo Bakhtin, têm a propriedade de utilizar os mesmos componentes lingüísticos do discurso cotidiano, considerado gênero primeiro do discurso.

<sup>4</sup> Vale lembrar o que Jakobson (1963), diz sobre o texto literário enquanto ficção: “*A fronteira que separa a ficção da não-ficção é mais instável do que a fronteira dos territórios administrativos da China.*” Evidentemente, não é meu propósito, nesse artigo, marcar o que há de específico, do que é próprio da ficção. Não pretendemos estabelecer a ficcionalidade enumerando “regularidades” e “variações” dos tipos de discursos e de textos. Ficção e não-ficção, não é somente uma questão de etiquetagem, de arquivamento, de seleção dos textos em compartimentos, visto que os limites entre o ficcional e o não-ficcional são, muitas vezes, tênues, permeáveis e complexos. Ficção e não-ficção são dinâmicos, assim como seus produtores e as necessidades comunicacionais. A mobilidade e a plasticidade dos textos e dos discursos fazem com que a classificação dos mesmos se torne muito complexa, quase impossível, tarefa insana.

*de partida de um movimento muito vasto e de nele adivinhar já o desenvolvimento futuro de uma verdadeira ciência da cultura, na medida em que a cultura é essencialmente linguagem...*

De fato, Benveniste estabelece uma oposição entre uma lingüística como estudo das formas e uma lingüística da enunciação. A primeira se caracteriza por dois traços: conceber seu objeto como estruturado e conceber como sua tarefa básica a descoberta de regras internas a esta estrutura. A lingüística da enunciação inclui, por sua vez, no objeto de estudo, também o aparelho formal da enunciação. Desta maneira, passaria a fazer parte do objeto da lingüística o estudo dos mecanismos pelos quais o falante, apropriando-se da língua, a transforma em discurso. Nesta visão, o que transforma a língua em discurso é a enunciação feita por um locutor que se dirige a um alocutário, de um enunciado marcado por algum dos elementos pertencentes ao *aparelho formal da enunciação*.

A lingüística da enunciação tem suas origens na análise dos *shifters* (Jakobson, 1963), dos performativos (Austin, 1970) e da categoria de pessoa (Benveniste, 1966). As análises destes teóricos mostram domínios em que é impossível dissociar da língua a atividade do falante, e, assim, a língua deixa de ser vista como instrumento externo de comunicação, de transmissão de informação, para ser vista como uma forma de atividade, entre dois protagonistas (Maingueneau, 1990). A partir destas análises, que instauram um novo ponto de vista, observa-se (especialmente com a teoria dos atos de fala e com a semântica argumentativa) que a relação entre a atividade do falante e a língua não é exclusividade de certas classes de signos, mas que estes constituem apenas os exemplos mais óbvios da presença do sujeito na atividade lingüística.

Deve-se conceber, entretanto, a atividade do falante não como atividade de apropriação da língua, porque, a partir deste conceito, fica excluído o fato de que o locutor age também sobre a língua, já que põe em evidência apenas a ação entre e sobre os interlocutores através da língua. O que não significa que o falante não deva submeter-se a um conjunto de regras, porque nem tudo é indeterminado. A atividade do sujeito não se dá apenas em relação aos e sobre os próprios mecanismos sintático e semântico. É nesta atividade que o sujeito se constitui enquanto tal, e exatamente por esta atividade. Ao analisar o próprio ato de produzir um enunciado e não o texto de um enunciado, Benveniste introduz nos estudos lingüísticos a noção de subjetividade, buscando as características formais da enunciação. Essa subjetividade é a capacidade de o locutor se propor como sujeito do seu discurso e ela se funda no exercício da língua. Ao instituir-se um 'eu',

intitui-se necessariamente um 'tu'. Benveniste elabora, assim, uma estrutura enunciativa na medida certa de seus objetivos. Se "... a linguagem [enquanto significação] só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como 'eu' no seu discurso..." (Benveniste, 1974:286), ele chega ao pronome pessoal, primeira pessoa, a ocupar a posição central que colocará em perspectiva as outras formas pronominais.

Esta situação de diálogo é, como mostrou Benveniste, constitutiva do sujeito lingüístico. Na enunciação o sujeito mostra sua identidade, sua subjetividade. Subjetividade que se mostra na linguagem, que é constitutiva da linguagem. Benveniste (1966:11) confirma isto se apoiando na compreensão do tempo no ato de linguagem:

*... elle consiste en ce que la temporalité du locuteur, quoique littéralement étrangère et inaccessible au récepteur, est intensifiée par celui-ci à la temporalité qui informe sa propre parole quand il devient à son tour locuteur. L'un et l'autre se trouvent ainsi accordés par la même longueur d'onde.*

Compreende-se, assim, que a sanção que representa a troca de palavras futuras só toma sentido em virtude do extraordinário poder da enunciação em primeira pessoa, poder exercido ao mesmo tempo contra o(s) outro(s) e ao mesmo tempo contra si mesmo. Estas duas propriedades indissociáveis estão na base da significação sensível da enunciação.

Enfim, a partir do engajamento, da alternância e da axiologia resultante da dissimetria enunciativa, desenham-se os contornos das instâncias da pessoa que faltam no enunciado. A identidade do enunciador como permanência é colocada em dúvida. Na medida em que é a enunciação em seu conjunto que faz sentido, a identidade engajada pelo sujeito da enunciação não é mais poupada. Por causa das características do 'eu' e do 'tu', é necessário imaginar as formas de instâncias da pessoa, capazes de remeter à profundidade respectiva dos sujeitos em interação.

Já para Foucault (1971) o discurso é atravessado não pela unidade do sujeito, mas por sua dispersão. Diferentes indivíduos podem ocupar o lugar de sujeito no discurso, que não é, pois, um "ego todo-poderoso", senhor do seu discurso, fonte poderosa de sua palavra; é um sujeito descentrado que cinde em muitos porque é partícula de um corpo histórico-social. Dito de outro modo, o sujeito é uma função vazia, um espaço a ser preenchido por diferentes indivíduos que o ocuparão ao formularem o enunciado. Foucault critica a concepção idealista do sujeito que, interpretado como o fundador

do pensamento e do objeto pensado, vê a História como um processo sem ruptura em que os elementos são introduzidos continuamente no tempo concebido como totalização. Foucault (1971:49) critica, dessa forma, uma concepção do sujeito enquanto instância fundadora da linguagem:

*Poder-se-ia dizer que o tema do sujeito fundador permite elidir a realidade do discurso. O sujeito fundador [...] está encarregado de animar diretamente 'com seu modo de ver' as formas vazias da língua; é ele que, atravessando a espessura ou a inércia das coisas vazias, retoma, intuitivamente, o sentido que aí se encontra depositado; é ele igualmente que, para além do tempo, funda horizontes de significações que a história não terá, em seguida, senão que explicitar e onde as proposições, as ciências, os conjuntos dedutivos encontrarão enfim seu fundamento. Em sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, de marcas, de traços, de letras. Mas não tem necessidade, para os manifestar, de passar pela instância singular do discurso.*

Assim, se o sujeito é uma função vazia, um espaço a ser preenchido por diferentes indivíduos que o ocuparão ao formularem o enunciado, deve-se rejeitar qualquer concepção unificante do sujeito. O discurso não é, desse modo, atravessado pela unidade do sujeito e sim pela sua dispersão; dispersão decorrente das várias posições possíveis de serem assumidas por ele no discurso. Dispersão que reflete a descontinuidade dos planos de onde fala o sujeito que pode, no interior do discurso, assumir diferentes estatutos. No caso do texto literário, Foucault diz que

*A Literatura não é a forma geral nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de certo modo, o vértice por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem. Portanto, qualquer literatura (como qualquer ato de fala) só é possível em relação à língua, em relação às estruturas do código. A literatura tem, entretanto, o direito soberano de suspender esse código. (Foucault, 2001)*

Ducrot (1984), retomando o conceito de diálogo de Bakhtin e trazendo-o para o campo da lingüística vai mostrar, segundo a perspectiva da Semântica da Enunciação, como, num mesmo enunciado isolado, é possível detectar mais de uma voz. No seu "Esboço de uma teoria polifônica da enunciação" (1984:171-233), o objetivo fundamental é contestar a idéia da unicidade do sujeito falante e propor uma versão polifônica da enunciação. Ducrot parte do pressuposto de que o sentido do enunciado fornece indicações de quem são os sujeitos das enunciações: locutor, sujeito falante e enunciador, que teriam como correspondentes literários: narrador e

personagem (quem fala), autor (quem inventa, imagina) e centros de perspectiva (quem vê) respectivamente. Ainda segundo o autor, compreender um enunciado não se resume em registrar seu conteúdo semântico, mas implica igualmente em decifrar a representação da enunciação em situação de discurso. O enunciado encena sua enunciação:

*Interpréter un énoncé, c'est y lire une description de son énonciation. Autrement dit, le sens d'un énoncé est une certaine image de son énonciation, image qui n'est pas l'objet d'un acte d'assertion, d'affirmation, mais qui est, selon l'expression des philosophes anglais du langage, 'montrée': l'énoncé et vu comme attestant que son énonciation a tel ou tel caractère [...]. Il s'agit de faire apparaître l'énonciation comme productrice d'effets juridiques, c'est-à-dire comme créant aux interlocuteurs des droits et des devoirs. (Ducrot, 1980:30)*

Percebemos, assim, que houve, de certa forma, um deslocamento no quadro de reflexões dos estudiosos da linguagem – do enunciado à enunciação – e que o foco das abordagens, hoje, se volta muito mais para as questões da interação verbal, da subjetividade, da interlocução, enfim, das questões específicas que determinam a produção e a interpretação feita por sujeitos que participam do universo das práticas de linguagem.

Se pensarmos no que aconteceu nos anos 60, no *boom* do Estruturalismo, constatamos que a Lingüística aí chegou com força e renovou profundamente a forma de abordar o texto literário. Naquele momento, passou-se a enfocar a materialidade do texto em oposição às críticas historicistas e psicologizantes. Genette, em *Seuil* (1987), por exemplo, nomeia os “índices textuais”, ou melhor, “paratextuais”, os elementos que, em um texto publicado, sem pertencer ao texto propriamente dito, o completam, o complementam e permite sua identificação: capa, título, subtítulos, sumário, prefácio, nomes, índices, anexos, ilustrações, etc. Antes ainda, no início do século XX, os formalistas russos já tinham encarado o estudo de uma ciência, a Poética, com uma preocupação lingüística aplicada ao fato literário. Hoje, assistimos a um movimento dentro dos estudos da linguagem que consiste em um “deslizamento” dentro da Lingüística da Enunciação para a Análise Literária, a qual, além de se preocupar com a materialidade do texto, o faz levando em conta categorias teóricas tais como as de sujeitos da linguagem, discurso, enunciação, interdiscurso, contrato,

---

<sup>5</sup> Na verdade, Genette (1982) distingue a paratextualidade como um tipo de transtextualidade, que englobaria: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade.

gênero e espaço, e com a experiência de uma disciplina que, depois de influenciar outras ciências sociais durante o auge do Estruturalismo, deixa-se cada vez mais influenciar por essas mesmas ciências sociais.

Compagnon (1999:29-30) resume o discurso sobre a Literatura a algumas grandes questões, ou seja, a um exame de seus pressupostos relativos a um pequeno número de noções fundamentais: a definição do objeto (o que é Literatura?), a relação desse objeto com os sujeitos (autor, leitor), com a realidade (universo social, contexto) e com a linguagem (universo discursivo, textual). Esses pontos fundamentais de que fala Compagnon têm sido exatamente o que os estudos da AD têm buscado tratar. Consciente de que as teorias e os objetos de análise mudam, que as práticas de análise e a percepção do objeto estão em constante mutação, a AD tem aproximado a Lingüística da Literatura, da História e da Crítica Literária, e da Teoria da Literatura. Ela tem abordado o texto literário segundo suas condições de emergência, as práticas de leitura, os quadros históricos e sociais de recepção, as condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados, a paratopia do autor e a cena de enunciação, enfim, o contrato literário com todas as suas especificidades, além dos discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dar sentidos à produção e à recepção das obras literárias.

Abordar o texto literário a partir de pontos de vista dos estudos da AD e tecer considerações sobre especificidades do texto literário pode parecer, para alguns, um despropósito. Entretanto, temos certeza que esses pontos de vista poderão nos ajudar a construir nosso raciocínio sobre a obra literária. Vemos que é possível tratar do texto literário buscando suas intenções, sua realidade, sua recepção, sua língua, sua história e seu valor a partir de sua estrutura comunicativa, enunciativa, discursiva...

Voltando àqueles que contribuíram para a confluência da Lingüística com a Literatura, percebemos que Barthes não chega a elaborar uma teoria do discurso literário, mas coloca em discussão pontos importantes das particularidades desse gênero. O conceito de texto, para Barthes, ultrapassa o universo literário e alcança o campo da semiologia e dos estudos da linguagem. O texto literário passa a ser tratado, visto como um ato de linguagem: *"... a escrita pode ser hoje enunciada com a ajuda de certas categorias lingüísticas [...] a esta conjugação nova da literatura e da lingüística [...] poderíamos chamar de sémio-crítica..."* (Barthes, 1987:19)

Para Barthes, tanto a Ciência quanto a Literatura são discursos. Para a Ciência a linguagem não é senão um instrumento. Para a Literatura a

linguagem é o seu ser, o seu próprio mundo. (Barthes, 1987:14) O que se passa, na literatura não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; o que se acontece é só a linguagem, inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa de ser festejada. A atividade de escrita pode ser hoje enunciada com a ajuda de certas categorias lingüísticas." (Barthes, 1987:17) A literatura, só depois de ter caminhado durante séculos através das belas letras, pode agora equacionar os problemas fundamentais da linguagem, sem a qual não seria. (Barthes, 1987:17) A concepção de Roland Barthes de que a literatura é a utilização da linguagem não submetida ao poder, deve-se ao fato de que a linguagem literária não necessita de regras de estruturação para se fazer compreender.

*A literatura é essa trapaça da língua pela língua: ação ardilosa, de má-fé; fraude, logro. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.(1992:16)*

Enquanto a utilização da linguagem cotidiana requer uma estrita obediência de sua estrutura – deve-se enquadrar o pensamento nas estruturas lingüísticas, para que haja uma perfeita comunicação -, a linguagem literária não obedece a qualquer regra estrutural fixa. O autor, que se utiliza dessa linguagem, não é obrigado a emoldurar seus pensamentos nas estruturas lingüísticas; ele é livre para escolher e criar uma estrutura própria, que lhe proporcione uma clara expressão de seus sentimentos e idéias. Assim, construindo o texto de acordo com seus próprios desejos, o escritor consegue que sua criação tenha um novo valor – passa da simples utilização comunicativa da linguagem à uma utilização artística da mesma – e um novo poder. O poder assumido pela nova linguagem é um poder ligado ao novo valor artístico. A linguagem literária assume aspectos de representação e demonstração. Através dessa linguagem, pode-se refletir sobre a própria língua com liberdade. A linguagem literária permite que as palavras assumam vida própria, com novas significações que não aquelas a elas conferidas usualmente. A linguagem passa a ter “sabor”. Enquanto no discurso científico a linguagem é direta e não permite ambigüidades, na linguagem literária as palavras assumem novos significados e representações.

Iser (1976) percebe que o discurso literário pode ser entendido, estudado a partir de sua estrutura comunicativa, levando-se em conta seus aspectos discursivos. Certamente, por essa razão, o teórico se debruça sobre recepção do texto, sobre uma das instâncias do receptor.

Eco também se preocupa com o leitor, com esse “lector in fabula”, que ajudará o autor a fazer funcionar essa “máquina preguiçosa” que é o texto literário:

*O texto [literário ou não] é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional.* (Eco, 2002:11)

Nesse sentido, Eco nos coloca nesse universo da construção discursiva, percebendo um leitor capaz de interagir com o texto literário, de atender a dispositivos comunicacionais acionados pelo texto. Esse texto, evidentemente, não fala sozinho, mas podemos imaginar que ele responde às proposições do leitor que constrói seu sistema de hipóteses. O leitor constitui, assim, parte do quadro gerativo do próprio texto, isso porque “... nenhum texto [literário ou não] é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos: a competência intertextual.” (Eco, 2002:64)

Para complementar a explanação de Eco sobre o papel do leitor e da leitura do texto, chamamos mais uma vez Barthes:

*O discurso fala de acordo com o interesse do leitor. A escritura não é a comunicação de uma mensagem que partiria do autor e iria até o leitor; é especificamente a própria voz da leitura: no texto, fala apenas o leitor. [...] Deste ponto de vista, a escritura é ativa, pois age em benefício do leitor: procede, não de um autor, mas de um escritor público, notário encarregado pela instituição, não de agradar seu cliente, mas de consignar, mediante ditado desse cliente, a lista de seus interesses, as operações pelas quais, no interior de uma economia da revelação, administra esta mercadoria: o texto.* (Barthes, 1992:173-174)

É, no entanto, Maingueneau quem trata mais intensamente a questão da comunicação no texto literário<sup>o</sup>, das “condições de produção” do texto ficcional. Para Maingueneau (1993), a obra literária, como todo enunciado, implica uma situação de enunciação. Entretanto, não se pode, segundo o autor, permanecer somente na gênese ou nos dispositivos de comunicação da obra. Não se pode, tampouco, permanecer no exterior do ato de comunicação literária.

---

<sup>o</sup> Para confirmar a importância de Maingueneau para a análise dos discursos literários, basta ver sua produção, que consta na referência bibliográfica no final desse artigo (p.43-44).

*Como qualquer enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação. Mas o que é a situação de enunciação de uma obra? Seria possível responder que são as circunstâncias de sua produção: foi redigida no decorrer de tal(is) período(s), em tal(is) lugar(es), por tal(is) indivíduo(s). Resposta insuficiente, pois convém aqui apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivos de comunicação. Pode-se então ser tentado a reduzir a situação de enunciação à data e ao local de publicação. Mas isso de quase nada nos adianta, pois permanecemos ainda fora do ato de comunicação literária. (Maingueneau, 1995:121-2)*

Assim, a enunciação, para Maingueneau, deve gerar uma irredutível duplicidade, articular o que a obra representa sobre o acontecimento enunciativo que constitui esse ato de representação. Dito de outro modo, a enunciação literária (que é o que nos interessa nesse trabalho) não escapa à regra comum da enunciação, mas tem condições de produção muito específicas, o que equivale a dizer que ela não pode ser considerada como um intercâmbio lingüístico comum. Maingueneau vê o texto literário como um ato de comunicação, no qual *o dito e do dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis.* (Maingueneau, 1995) Daí ser possível afirmar que:

*... o discurso literário pode ser entendido como uma prática que explicita um trabalho intencional com a linguagem, elaborado por um sujeito situado num contexto cultural, numa cenografia, como quer Maingueneau, o qual, no entanto, não se fixa em nenhum desses lugares. (Fonseca, 1999:264)*

Percebo, assim como Maingueneau, que o texto literário, ficcional não pode e não deve ser confundido com uma ato de linguagem ordinário, uma enunciação lingüística comum. Percebo, entretanto, que um crítico literário é, antes, um crítico e que o texto literário é, antes, um texto. E o analista do discurso, não é ele também (ou antes) um crítico? Falar de dentro do fenômeno literário, usando meios fora desse fenômeno para atingir o próprio fenômeno, falar de dentro do fenômeno literário, usando meios propriamente literários para atingir objetivos não literários... não seria isso uma sandice, uma doidice? Qualquer desses intentos pode ser visto como utópico, como fora do normal que só a loucura pode conceber. E, se mesmo assim, insistimos em fazer crítica literária ou análise do discurso, literário ou não, estaremos afirmando que tais atos enlouquecem quanto mais científica se institui a prática, e que eles não tem nenhum valor se assim não o for. Crítica e análise são escritas – escrita de outra escrita, mesmo quando se nega, não consegue anular-se. Crítica e análise são discursos do discurso: metacrítica, meta-análise, metatexto. Por isso a crítica e a análise se dão

como uma leitura outra, sempre outra, diferente do texto objeto e diferente de si própria, pois nenhuma crítica, literária ou não, e nenhuma análise do discurso, literário ou não, é única e definitiva. Assim, a atitude subjetiva e romântica de tomar o texto literário como fonte de emoções e, em uma atitude objetiva, vê-lo como um objeto de estudo científico, procurando desvendar suas estruturas como via do conhecimento dos seus mecanismos de criação e de objetivação como obra são atitudes paradoxais mas que se completam, se complementam. Fazer crítica literária ou fazer análise do discurso literário depende da possibilidade ou impossibilidade de conciliar esse paradoxo.

Espero que, com esse texto e esse livro, se possa abrir caminhos para novas pesquisas que aproximem a Literatura e a Análise do Discurso, universos que convergem para um mesmo ponto, o ponto da letra, da palavra e do sujeito da linguagem.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil, 1970.

BAKHTINE, M. *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, R. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honore de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.

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

CHARAUDEAU, P. Une théorie du sujet du langage. In: *Langage et société*. n° 28. Paris: Maison des Sciences de L'Homme, jun. 1984.

CHOMSKY, N. *Reflexions sur le langage*. Paris: Flammarion, 1977.

COMPAGNON, A. *O demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

DUCROT, O. *Les mots du discours*. Paris: Minuit, 1980.

DUCROT, O. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FONSECA, M. N. S. Análise do discurso literário: pontos de vista e controvérsias. In: MARI, H. *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1999. p. 259-268.
- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- GENETTE, G. *Palimpseste*. Paris: Seuil, 1982.
- GENETTE, G. *Seuil*. Paris: Seuil, 1987.
- ISER, W. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1969.
- MACHADO, I. L. Análise do discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, I. L. (Org.) *Teorias e Práticas Discursivas. Estudos em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges/NAD-FALE-UFMG. 1998. p.111-121.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, D. & AMOSSY, R. *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- MELLO, R. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. In: *Caligrama. Revista de estudos românicos*. Vol. 8. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 41-54.
- MELLO, R. Teatro, Gênero e Análise do Discurso. In: *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p.87-106.
- SAUSSURE, F. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.

## A AUTORIALIDADE DO DISCURSO LITERÁRIO

MELLIANDRO MENDES GALINARI  
DOUTORANDO - UFMG

Várias perguntas e desafios se colocam quando buscamos preencher o lugar destinado ao autor no discurso literário, assim como a sua funcionalidade para a compreensão da obra. Em nossa cultura corrente, seria inadmissível falar de literatura sem vislumbrar, de algum modo, aquela figura inerente à criação, responsável, e que torna possível a arte. Trocando em miúdos, somos incapazes – salvo com um grande esforço de abstração – de reconhecer um dado objeto de leitura quando desatrelado de seu “fantasma”, às vezes revelado de antemão, às vezes fabricado pela leitura... o autor. A ausência deste, geralmente, acaba sendo sinônimo de desconforto.

Para Foucault (2001), existiriam em nossa sociedade discursos caracterizados por possuírem a função autor, como, por exemplo, os romances, as poesias, os contos, os trabalhos didáticos e/ou científicos. Por outro lado, teríamos discursos desprovidos desse ofício, como as cartas particulares (que teriam signatários e não autores), os contratos (que teriam fiadores e não autores), dentre outros. A função autor orientaria, então, o modo pelo qual um discurso deve ser recebido, conferindo-lhe um certo *status* social. Nesse caso, a marca autoral indica que não estamos diante da palavra cotidiana, fluida e passageira. Retomando Foucault (2001:273),

*... um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; [...] o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação recíproca, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de utilização concomitante.*

Mas, se essa constatação parece óbvia, a questão se complica quando exigimos de uma obra o nome do pai, acompanhado de estatuto e identidade. E, mais ainda, quando buscamos *peneirar* o que disso deve importar, permitir ou contribuir para o processo de compreensão da literatura. Essa problemática talvez seja a raiz de várias interrogações, das quais, provavelmente, não nos desvencilharemos jamais. Algumas delas podem ser encontradas, trazidas ou livremente adaptadas das referências bibliográficas deste trabalho, como as seguintes:

- Em que medida nossa visão do texto muda quando nos deparamos com o autor (ou quando construímos sua figura)?
- Qual a relação do texto com o autor? De que maneira o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente?
- Em relação à produção de um escritor, cada texto constrói o seu próprio autor ou existe apenas um autor para todos os textos?
- O que é um autor? Quem fala? O autor é quem fala?

Ainda complicando, o que fazer após o decreto da morte do autor postulado por Barthes, em decorrência do qual apenas um legado restaria ao leitor – o texto? O autor passaria a ser a linguagem, em sua concepção estruturalista? Ou o próprio leitor, como que a estética da recepção?

Neste texto, pretendemos percorrer as trilhas de uma possível resposta, uma saída (talvez) válida para tantos dilemas: apontar como a vinculação de uma obra a um tipo de autorialidade passa pela percepção, aceitação ou fabricação de um contrato genérico, iniciativa tomada, inevitavelmente, por qualquer indivíduo que queira interagir com o texto. Antes de tudo, vejamos como a noção de autor, em si mesma, é vaga e imprecisa, pois variada.

## AUTORIALIDADES E AFINS

Falar da autorialidade de uma obra é dizer qual definição de autor está em jogo. Jogo complexo, visto que o autor acaba sendo, de certa forma, um personagem, ou seja, uma construção histórica, social, literária e, sobretudo, cultural. (Bordas, 2002) Desse modo, dar um sentido ao termo *autor* supõe, modifica e influencia o que entendemos por objeto literário (ou literatura) e vice-versa.

A literatura medieval, por exemplo, a princípio, exclui o problema da autorialidade, visto que não possui, em grande parte, assinatura. Os textos se apresentavam anonimamente aos leitores ou assumidos por um pseudônimo. Certamente, não estamos nos tempos de Foucault, uma vez que a função autor (se é que existia) não ocupava um lugar considerável no processo de mediação operado entre leitor e obra. Essa relação poderia muito bem reger-se por outros paradigmas, estranhos a dados biográficos, como aqueles relacionados aos valores sociais da ordem do sagrado e do profano, por exemplo.

Mas, por outro lado, o homem medieval poderia construir, de certo modo, a figura autoral, se *ajeitamos* para ela uma definição apropriada: o autor seria um *ego* integrado ao texto, a instância responsável pela enunciação, um “eu” a ser edificado pela leitura. Ao leitor caberia captá-lo, apreender os traços de sua personalidade e associá-lo a uma voz, com a qual poderia ou não se identificar, em vista dessa ou daquela visão de mundo.

No *fabliau* “*Les Perdrix*”, por exemplo, o *eu* que retém o discurso seria definido como uma instância locutora engajada em um *fazer rir*, através da apresentação de situações inusitadas. O locutor-autor é engraçado, astuto e, até mesmo, brincalhão, por caricaturar perigosamente certos valores da ideologia dominante, cortesã e religiosa. O que ele enuncia caracteriza-se por um pequeno relato envolvendo um camponês ingênuo, trapaceado por uma mulher infiel e tomada pelo vício da gula. O personagem do padre, por sua vez, é construído como alguém pouco afeito ao sacerdócio e dado aos expedientes da carne, uma vez que integrava o triângulo amoroso da trama. Tudo gira em torno de duas *suculentas* perdizes, roubadas do marido pela mulher, a qual atribui a culpa ao padre...

Sem entrar em pormenores, pode-se dizer que estamos diante de um tipo de autorialidade que não aponta para um indivíduo empírico, exterior ao texto, dotado de estatuto social e endereço fixo – a este o leitor não tem acesso –,

mas para uma instância psíquica que comanda o dizer<sup>1</sup>. Pouco a pouco, essa concepção autorial vai cedendo espaço a uma outra, que vai emergir com o passar do período medieval.

Com o advento da imprensa no mundo europeu, somado à perspectiva antropocêntrica da cultura renascentista, os paradigmas autoriais centrados no sujeito começam a se impor, iniciando o processo histórico de emergência do escritor como sinônimo de literariedade, consumado nos séculos XVIII e XIX. A partir da *Era Gutemberg*, as obras passariam, então, a receber uma assinatura, sancionada como suporte e garantia de autenticidade dos textos em circulação. Progressivamente, nome de autor e obra tornariam-se devidamente associados, apesar de num primeiro momento essa associação não significar uma propriedade material sobre o discurso (os direitos autorais e a arrecadação proveniente da circulação dos textos se efetivam apenas no século XVIII). Como ressalta Foucault (2001:274-275),

*... os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades.*

Sendo assim, o surgimento da função autor seria, de certa forma, apenas uma das conseqüências do desenvolvimento da imprensa, uma vez que o aumento do fluxo de circulação das obras necessitava de organização e controle. No tocante aos interesses aqui expressos, podemos extrair de todas essas constatações históricas uma nova variante para o problema da autorialidade: o autor é aquele que *responde por* ou *se apropria de*.

---

<sup>1</sup> No caso do teatro (ou nas declamações públicas dos textos), o autor poderia ser visivelmente associado ao *ator*, que entra em cena para encarnar materialmente a voz do discurso e, também, preencher o vazio deixado pelo anonimato. Nos dias de hoje, *autorialidades* dessa natureza podem ser encontradas, ainda, em muitos textos de origem folclórica e popular.

Um bom exemplo para essa perspectiva estaria materializado no personagem borgiano Pierre Menard, que teria composto o afamado *Quixote*, de Cervantes, 300 anos depois do *original*. Segundo o conto de Borges (1989), "... essa obra [o *Quixote* de Menard], talvez a mais significativa do nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois". (Borges, 1989:32) Salienta-se que Menard "... não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*". (Borges, 1989:33)

O que teria feito, então, Menard? Uma explicação seria afirmar que ele compôs o *Quixote* pelo próprio *Quixote*, valendo-se dos recursos da colagem e do silenciamento de algumas partes. O resultado foi um novo discurso, propenso a irradiar sentidos jamais cogitados pelo livro de Cervantes. Motivo: o sujeito da enunciação, a atitude enunciativa e o contexto de emergência do texto são outros. Portanto, a recepção acaba se condicionando por novas variáveis semióticas e espaço-temporais.

O interessante é que Menard, após utilizar linha por linha da obra de Cervantes, é consagrado como o autor legítimo do *Quixote*. Tal fato só pode ser entendido se deixamos claro que o tipo de autorialidade em questão passa mais pelo critério do emprego da língua do que o de sua "criação" (a *originalidade* está, aqui, fora de questão). O autor seria o sujeito responsável pela enunciação numa circunstância bem específica, ou seja, aquele que "... coloca em funcionamento a língua por um ato individual de utilização"<sup>2</sup>. (Benveniste, 1989:82)

Nesse momento, após permitir a emergência histórica de noções como *responsabilidade*, *legitimidade* e *autenticidade*, a cultura ocidental passou a ter que ajustar as contas com o "fantasma" do plágio. Afinal de contas, ele existe? Em que condições se daria a sua *aparição*? Seria mesmo Molière um copista de Corneille, como já foi dito muitas vezes? Seriam as fábulas de La Fontaine uma usurpação do patrimônio medieval? Ou todas essas suspeitas passariam por uma incompreensão da amplitude das concepções autorais?

Outra questão importante seria relativa ao estatuto autoral das *editoras* (e, mesmo, dos tradutores) que, de certa forma, se apropriam e (re)enunciam textos num contexto novo. Seriam elas, então, autoras, já que detêm o

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que o próprio conceito de enunciação, para Benveniste (1989:84), se define como um processo de apropriação.

*copyright*? O nome do autor na capa, acompanhado de foto e texto exortativo, não seria apenas um artifício de linguagem para ocasionar o consumo? Ficam aqui mais interrogações. Nos interessa agora passar a outras autorialidades.

Notadamente, é no século XVII que o papel do escritor se legitima e se autonomiza socialmente, muito em função do mecenato. Segundo Brunn (2001:23), o termo *escritor* perde seu sentido genérico (*escriba, copista*), para designar aqueles que fazem/concebem literatura (na acepção artística da palavra). O estatuto de escritor torna-se, assim, uma distinção reservada a poucos e, com a sua importância econômica aumentando gradativamente, o reconhecimento jurídico de seus direitos autorais acaba surgindo no século XVIII.

A partir daí e, principalmente, com a chegada do romantismo, surgem as denominadas *mitologias autorais* (Brunn, 2001:23), ou seja, à sacralização/representação do escritor (ou de sua vida) como construído apto a explicar sua obra. Doravante, a autorialidade marcar-se-á pela entronização de novos parâmetros estéticos, como originalidade, singularidade, individualidade e inspiração. O autor se torna o pai da criação e, conseqüentemente, a obra se vê como a sua mais legítima expressão, isto é, o resultado perfeito de toda uma biografia. Todo esse processo, pode-se dizer, caminha lado a lado com a trajetória de autonomização do campo literário.

Os gêneros autobiográficos tornam-se bastantes emblemáticos para a literatura, fornecendo um sentido simbólico inerente a todo fazer artístico. O autor, dono e porta-voz das significações da obra, ser inspirado e singularizado em sua própria enunciação, levanta agora o problema do estilo. Existiria uma marca individual que pudesse ser apreendida discursivamente? O autor não seria, então, um estigma localizável na materialidade dos textos? Como de praxe, os problemas serão deixados para reflexão. Neste momento, o trabalho passa a situar a questão da autorialidade nos paradigmas do século XX.

#### O ESCRITOR *MIS EN VEDETTE*

A cultura do espetáculo, caracterizada por "... *uma relação social entre pessoas, mediada por imagens*" (Debord, 1997:14), traz para o problema da autorialidade constatações angustiantes, fruto do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa em nossa sociedade.

Uma característica central dessa cultura seria a produção espetacular de imagens-simulacro, através das quais a experiência do indivíduo com o fato em si seria apagada, pois substituída pela relação do espectador com a réplica do acontecimento. Nesse sentido, produz-se um afastamento em massa da prática e experiência política, social e artística, pois as “informações” não são colhidas no âmago de tais relações, ou seja, no seio dos partidos, das instituições e dos movimentos estéticos, mas na representação tecnicamente organizada dessas práticas por um sujeito do conhecimento que se quer autônomo – a mídia. O império da imagem-espetáculo seria, então, o sintoma aberrante da alienação produzida/vivida pela sociedade moderna<sup>1</sup>.

No campo da literatura, essas questões encontram uma ressonância preocupante, se acordamos em atribuir à obra artística o estatuto de realidade estética, ou seja, de fato literário a ser experienciado por um leitor efetivo. O aspecto preocupante nasce a partir do momento em que essa “experiência” se dá indiretamente, em particular quando ela é mediada pela imagem-espetáculo do autor-celebridade, apresentado como o sentido monumentalizado da obra, a verdade infalível do produto literário.

O escritor-vedete está por toda parte: na revista de moda e de fofoca, no frasco de perfume, nos *outdoors*, nos *talk-shows* televisivos... ele fuma charutos, bebe tal marca de uísque, conhece vários lugares, vive intensas aventuras amorosas e tem a posse do complexo aparato da cultura... Em última instância, ele explica e, ao mesmo tempo, é apresentado como a explicação da obra, uma *nobre* tentação para se comprar um livro. As conseqüências e motivos desse *fenômeno* podem ser vários. Limitemo-nos a poucos.

Barthes (1977:210), adianta uma explicação interessante para entendermos a quem interessa a difusão midiática do autor-espetáculo. Ao falar da sacralização do trabalho do escritor, ele afirma que ela

*... permite à (boa) sociedade distanciar o conteúdo da própria obra quando esse conteúdo arrisca-se a perturbá-la, convertê-lo em puro espetáculo, ao qual pode aplicar um juízo liberal (isto é, indiferente), neutralizando a revolta das paixões, a subversão das críticas (o que obriga o escritor 'comprometido' a uma provocação incessante e impotente), em resumo, recuperar o escritor...*

---

<sup>1</sup> Nesse contexto, a palavra também participa do espetáculo, em *simbiose* com a imagem.

Foucault (2001), na mesma linha, apresenta o autor como uma figura ideológica da mentalidade burguesa, ou seja, uma estratégia discursiva capaz de “despistar” os sentidos da obra, quando estes abalam os valores do *status quo*. Nessa perspectiva, os *holofotes* se deslocam para o empirismo pré-fabricado do *autor-performer*, que um dia deu à luz o livro-fetiche. Confirmando,

*... a questão então se torna: como afastar o grande risco, o grande perigo com os quais a ficção ameaça nosso mundo? A resposta é que se pode afastá-los através do autor. O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena; perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas também aos seus próprios discursos e suas significações. O autor é o princípio de economia na proliferação dos sentidos. Conseqüentemente, devemos realizar a subversão da idéia tradicional do autor. (Foucault, 2001:287)*

A literatura, nessa perspectiva autorial (e mesmo a arte, de um modo geral), torna-se tão somente a prova cabal da escritorialidade do sujeito, o *pedigree* absoluto de que não estamos diante de um *qualquer*: trata-se do superautor. Este, finalmente, consagrou-se historicamente como o simulacro perfeito da obra de arte, ou seja, como uma “... *representação que compete ontologicamente com o ser do representado [o livro], o sobrepuja, elimina e finalmente substitui, para se converter no único ser objetivamente real*”<sup>4</sup>. (Subirats, 1989:59) Ou, então, como “... *a representação transcendental de um objeto do conhecimento, na medida em que assume a pretensão metafísica de ser toda a realidade – o que Kant chamou de a coisa em si*”. (Subirats, 1989:65)

De certo modo, com a filosofia espetacular da autorialidade<sup>5</sup>, o livro tende a ser apenas o suporte legitimante de um autor que se quer arte, que deseja trocar de lugar com a obra para, finalmente, ser lido e assimilado. Talvez seja justamente aí que se encontra pressuposto um novo arquétipo de leitor-modelo – o leitor-espectador –, o qual acaba fazendo do livro um duplo fetiche: (i) de decoração, ou seja, como um enfeite doméstico da sala de

---

<sup>4</sup> Além de definir o *simulacro* como não sendo uma representação qualquer, mas, sim, como um discurso que se quer realidade (caso das imagens), Subirats (1989) salienta o caráter expositivo dessa representação, ou seja, a sua destinação a ser exibida e instaurada nas consciências.

<sup>5</sup> Proponho, com essa denominação, uma ponte entre a questão da autorialidade e as conceitualizações formuladas por Debord (1997) e Subirats (1989) acerca da *sociedade do espetáculo*.

estar e (ii) de autopromoção, isto é, como uma forma cômoda de comunicar *inteligência*, mediante a exibição de uma *vitrine*<sup>6</sup>.

A produção de toda essa “cultura”, provavelmente, efetivaria o autor como uma boa estratégia de *marketing*. Seria, por exemplo, o caso de autores-celebridade como Jô Soares ou Chico Buarque: o *Xangô de Baker Street* e o *Budapeste* não venderiam antes pela paternidade do que por qualquer outra coisa? A autoria não seria o principal fator responsável pelo sucesso das vendas, ao invés dos sentidos imanentes à obra?

Para terminar, pode-se dizer que, no fundo, Barthes e Foucault queriam dizer algo semelhante: o livro se transformaria em objeto utilitário, numa maquiagem da sociedade de aparências, sendo a figura autoral a estratégia espetacular de eliminação dos sentidos malfazejos da obra. Endossando Foucault (2001:288), esperançosamente,

*... no momento preciso em que nossa sociedade passa por um processo de transformação, a função autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais a ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas'que fica ainda por determinar e talvez por experimentar.*

Apesar de todo o panorama aqui traçado, resta dizer, ainda, que a questão autorial se encontra infinitamente distante do esgotamento. As definições do que seja um autor são múltiplas e movimentam-se com a própria dialética da cultura. Portanto, nossa intenção acima não foi fornecer um panorama completo das concepções autorais arroladas na história da arte ocidental, mas ilustrar o seu caráter amplo. A proposta, então, a partir de agora, é esboçar como o autor pode ser considerado uma cláusula oriunda de um contrato comunicacional. Ou, em outros termos, uma construção proposta, direta ou indiretamente, por toda obra e variável em função das coordenadas estético-ideológicas que a conceberam.

## O CONTRATO COMUNICACIONAL E A “CLÁUSULA AUTOR”

Para inserir, aqui, a noção de contrato, é preciso antes deixar de lado algumas verdades autoriais demasiadamente enraizadas (e auto-excludentes)

---

<sup>6</sup> Para Debord (1997:18), tudo isso ilustraria uma degradação social do *ser* para o *ter*, determinada por uma primeira fase de dominação econômica. Esta, se agravando, teria produzido um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*.

em nossa prática de análise, como aquelas que se relacionam estritamente a abordagens biográficas, sócio-históricas, psicanalíticas, textualistas ou relativas à estética da recepção. A intenção, aqui, é resgatar o autor na confluência dessas várias correntes e, conseqüentemente, extraí-lo do processo enunciativo como um todo. Assim sendo, ao preencher o lugar destinado ao autor, estaremos levando em conta o contexto social, ideológico e estético da obra, os dados relativos aos sujeitos envolvidos na enunciação e, também, a materialidade do discurso, onde se encontram as marcas contratuais da autoria a ser edificada.

No âmbito da Análise do Discurso, o termo contrato de comunicação foi trabalhado, sistematicamente, por Charaudeau (1983 e 2004), o qual procurou defini-lo de uma maneira bem ampla, ou seja, como um conjunto de dados fixos inerentes a todo e qualquer ato de linguagem. Em linhas gerais, a noção de contrato pode ser definida como a condição para que os parceiros de um ato de linguagem se compreendam minimamente e possam interagir, co-construindo o sentido, que é a meta essencial de qualquer ato de comunicação. (Charaudeau, 2004:130) Tudo isso implica, necessariamente,

*... a existência de dois sujeitos em relação de intersubjetividade, a existência de convenções, de normas e de acordos que regulamentam as trocas linguageiras, a existência de saberes comuns que permitem que se estabeleça uma intercompreensão do todo em uma certa situação de comunicação.* (Charaudeau, 2004:131)

No caso da enunciação literária, como atesta Maingueneau (1996), as obras são concebidas como atos de linguagem mais extensos. Nesse sentido, elas configuram um tipo particular de discurso, estando, naturalmente, submetidas a determinadas regras, a convenções tácitas que se aplicam, de uma maneira geral, ao exercício da palavra<sup>7</sup>. Conseqüentemente, o entendimento das obras passa a depender de uma certa cooperação das partes envolvidas na enunciação (autor e leitor), da percepção de um mínimo de pressupostos estéticos e ideológicos e, também, de algum consenso em relação ao universo do discurso. Do contrário, não há troca comunicativa, visto que esta é articulada e permitida pela existência de um saber socialmente partilhado, uma memória discursiva.

---

<sup>7</sup> É certo que, em se tratando de literatura, esse exercício não é um exercício qualquer. As suas especificidades, além dos detalhes do contrato literário, como, por exemplo, as transgressões, digressões e ambigüidades, são discutidas por Maingueneau (1996).

Interessantemente, antes de Maingueneau, a noção de contrato, aplicada ao discurso literário, já havia sido antecipada por Foucault (2001). Pode-se dizer, aliás, que este teórico lançou as diretrizes para que a questão autorial pudesse ser percebida como uma convenção, isto é, como um conjunto de instruções variáveis e localizáveis na materialidade dos textos. Os trechos seguintes servem de exemplo:

*... o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. (Foucault, 2001:276)*

*A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização... (Foucault, 2001:279) (grifo nosso)*

Desse modo, o contrato literário (implícito no negrito) está presente de modo singular em toda obra, sendo proposto aos leitores, direta ou indiretamente, por um elemento paradoxal: o sujeito da escrita. Situado numa outra temporalidade, instaurada por demandas escriturais, esse elemento se caracteriza por uma “hibernação” para-literária, isto é, uma vida especialmente devotada ao fazer artístico e marcada por atividades criadoras, tais como: tomar notas em espaços de convivência social, fazer pesquisas, promover discussões, ousar experimentações... Na terminologia de Maingueneau (2001), essa instância para-escritural é batizada com o nome de *paratopia* e, *grosso modo*, define-se por habitar uma localização parasitária, situada entre o lugar e o não-lugar.

Voltando a Foucault (2001:279), cabe lembrar ainda uma passagem oportuna: o autor não se encontra nem do lado do escritor real, nem do lado do locutor fictício, mas na própria cisão situada entre um e outro, ou seja, exatamente no entrelugar. Foucault, assim, acaba definindo o autor, por antecedência, como um elemento pertencente ao universo paratópico. Em sua designação, o autor torna-se um lugar vazio a ser preenchido pelo discurso, uma das especificações possíveis da função sujeito.

Com tudo isso, interessa ressaltar que o corpo que escreve não é bem aquele de um sujeito estritamente empírico, que sente frio, fome e que encontramos

no supermercado, mas uma instância que vivencia e articula um projeto artístico a ser negociado com os possíveis leitores<sup>8</sup>. Sendo assim, o sujeito da escrita, ativado pela paratopia do escritor, será aquele quem vai propor um contrato (tácito) de comunicação a ser ativado, percebido, aceito (ou não) pela leitura e, assim, reclamar para si uma autorialidade específica: Antes de terminar, então, é interessante notar como a “cláusula autor” pode ser apreendida em algumas obras. Em linhas gerais, é o que será feito a partir de agora.

## BRÁS CUBAS E SUAS MEMÓRIAS

No romance “de” Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a cláusula autorial pode ser facilmente detectada. No prólogo da quarta edição, assinado por Machado, Brás Cubas é apresentado como o autor legítimo da obra. A questão é paradoxal, visto que Machado não esconde que é ele próprio quem revê o livro, corrige e suprime, quando necessário, as partes para as publicações. Mas, por outro lado, o mesmo não consegue apresentar e falar sobre as *Memórias* sem deslocar para o seu discurso a voz do autor (Brás Cubas) entre parênteses, como no trecho: “... o que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama ‘rabugens de pessimismo’”. (grifo nosso)

Passando ao segundo prólogo (*Ao leitor*), desta vez assinado por Brás Cubas, pode-se captar sem dificuldades a presença de um contrato proposto ao leitor, no sentido de instituir a figura autoral. Em um pequeno trecho, diz o autor que

*... trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.*  
(grifo nosso)

Na primeira ocorrência do negrito, é flagrante a preocupação do sujeito da escrita em precisar o referente do pronome *eu*. Brás Cubas, assim, é posto a mostrar e a adiantar, como atestam os demais termos destacados, alguns traços marcantes de seu estilo: pessimismo, crítica de costumes, zombaria,

---

<sup>8</sup> Mesmo quando o projeto se pauta pelo esboço do ser pretensamente empírico que quer se revelar ideologicamente – caso das literaturas engajadas e das autobiografias – não deixa de ser projeto.

ironia... O seu estatuto autoral ainda se confirma no decorrer de toda a enunciação, como, por exemplo, no capítulo I, onde é elaborada a sua condição de *defunto autor*; no capítulo III, pela apresentação de toda a sua genealogia (digna de uma crítica genética) e, por fim, com a narração focada na primeira pessoa, responsável por gerar um efeito de verdade, colorindo a obra com uma tonalidade memorialista e autobiográfica.

Em suma, a autorialidade evocada/proposta por essa obra não passa pela identidade do indivíduo empírico – Machado de Assis –, mas pelo locutor encarregado de o representar – Brás Cubas –, posto a (con)fundir-se com o próprio sujeito da escrita. Passemos a outro exemplo.

### A POLISSEMIA DO *EU*

Se concordamos com Foucault (2001:268) sobre as implicações da escrita, definida como a “... *abertura de um espaço onde o sujeito não pára de desaparecer*”, se lembramos ser o sujeito-autor um lugar vazio, caracterizado pela dispersão de vários egos engendrados discursivamente, nada melhor que Augusto dos Anjos e sua pluralidade de vozes autoriais.

A obra de Augusto dos Anjos (*EU*) é fruto da pulverização de toda uma personalidade, estilizada em vários egos presentes, singularmente, em cada poema. As pequenas composições deixam entrever uma diversidade de micro-projetos e contratos singulares que, em última instância, fazem parte de um pacto global instituído pelo *EU*. Eis alguns exemplos.

Na composição intitulada *Sonetos*, constituída, justamente, por três poemas relativos a esse gênero, temos, no lugar da epígrafe, as seguintes dedicatórias: *A meu Pai doente* (soneto I) e *A meu Pai morto* (sonetos II e III). Vejamos o de número III:

*Podre Meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.  
Em seus lábios que os meus lábios osculam  
Microorganismos fúnebres pululam  
Numa fermentação gorda de cidra.*

*Duras leis as que os homens e a hórrida hidra  
A uma só lei biológica vinculam,  
E a marcha das moléculas regulam,  
Com a invariabilidade da clepsidra!...*

*Podre meu pai! E a mão que enchi de beijos  
Roída toda de bichos, como os queijos  
Sobre a mesa de orgâcos festins!...*

*Ano meu pai na atômica desordem  
Entre as bocas necrófagas que o mordem  
E a terra infecta que lhe cobre os rins!*

A dedicatória (*A meu Pai morto*) remete, como em um outro *Soneto (Ao meu primeiro filho nascido morto com 7 meses incompletos. 2 fevereiro 1911)*, a acontecimentos realmente consumados na vida *não ficcional* de Augusto. O ego em questão seria, então, fruto de uma cenografia autobiográfica, instaurada pelo paratexto-dedicatória. É justamente este a marca explícita da negociação autorial proposta pelo poema: o eu-autor se define como o concretizador de um projeto que incorpora dados *reais* ao mundo da ficção, no intuito de desencadear determinados efeitos de sentido na recepção, como, por exemplo, um despertar para o arrebatamento e para a inevitabilidade da Morte, um “choque” de estranhamento<sup>9</sup> e, mesmo, “... o riso irônico ante a carne que desmancha e o verme que a devora...”. (Prado, 1994:24)

Em outros poemas de Augusto, a instância autoral poderia ser caracterizada por fisionomias diversas, como, por exemplo, em *Ricordanza Della mia Gioventù*:

*A minha ama-de-leite Guilhermina  
Furtava as moedas que o Doutor me dava.  
Sinhá-Mocinha, minha Mãe, ralhava...  
Via naquilo a minha própria ruína!*

*Minha ama, então, hipócrita, afetava  
Susceptibilidades de menina:  
“- Não, não fora ela! -” E maldizia a sina,  
Que ela absolutamente não furtava.*

*Vejo, entretanto, agora, em minha cama,  
Que a mim somente cabe o furto feito...  
Tu só furtaste a moeda, o ouro que brilha...*

---

<sup>9</sup> Cabe lembrar que, no contexto parnasiano de emergência desse discurso, onde imperava a voz de Bilac e Coelho Neto (e mesmo nos dias de hoje!), esse modo de encarar a condição humana ainda causa perplexidade.

*Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama,  
Eu furtei mais, porque furtei o peito  
Que dava leite para a sua filha!*

O título em outro idioma e sua atmosfera saudosa, como manda o fetiche da *Belle Époque*, soa irônico e, mesmo, discrepante, se confrontado ao corpo do poema. No entanto, o ego é singularizado, nessa composição, por um engajamento político-social, no tocante a um tipo de exploração até então muito praticada. O clima de denúncia seria a marca e o efeito de sentido esperado.

Enfim, mesmo com a citação de apenas dois exemplos, pode-se dizer que o contrato comunicacional proposto pelo *EU* marca-se por uma certa flexibilidade, dada a pluralidade de estatutos ficcionais detectáveis no desenrolar da obra. O *EU*, no projeto augustiano, transforma-se no autor como lugar vazio, preenchido ininterruptamente pelo fluxo discursivo.

#### SERAFIM PONTE GRANDE

Como último exemplo, o romance de Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, apresenta uma autorialidade instigante para nossa reflexão, na medida em que seu projeto comunicativo, por ser imensamente rico, dificulta a apreensão de qualquer aspecto relativo à produção de sentidos. Pra começar, como nunca havia sido feito antes no contexto brasileiro, a obra coloca em questão a estrutura tradicional do gênero romance. Segundo Campos (1975:106),

*Oswald, "bricoleur", fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nêle se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma "técnica de citações" estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito).*

Logo de início, o romance de Oswald exclui da cláusula autorial o preciosismo costumeiramente devotado à *originalidade* e à *propriedade* literária. No verso da página de rosto da primeira edição figurava a seguinte nota: "*Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas - S. Paulo - 1933*". Como notou Campos (1975:102), o sujeito da escrita parafraseou escarninamente a indicação usual de *copyright*.

Evidentemente, tudo isso se soma ao que foi dito anteriormente: o próprio desenvolvimento do romance apresenta uma rede de apropriações ilícitas e, na seqüência, deformadas e coladas na superfície textual, de modo a produzir ironias, paródias, riso... Oswald, em sua nota, no fundo está sugerindo ao leitor que continue o processo iniciado por ele, ou seja, que não tenha pudores e, mesmo, escrúpulos em relação aos textos sociais. Seria uma forma de se dizer: “*não faça cerimônias com a linguagem, ela não tem dono, vá logo passando a mão!*” Fatalmente, essa proposta acabará sendo acatada, de certa forma, com a simples ativação da leitura.

Terminando, o sujeito da escrita, ativado pelo projeto oswaldiano propõe, *grosso modo*, uma autorialidade apropriadora-deformadora, engajada política, ideológica e esteticamente, capaz de produzir uma multiplicidade de efeitos de sentido, os quais este artigo não se compromete a tratar.

Em relação aos exemplos que acabamos de apresentar, é válido ressaltar que eles se somam aos textos comentados na parte *Autorialidades e afins*. De certa forma, ao abordar o *fabliau* e o *Menard*, estávamos também procurando apreender a cláusula autorial presente em seus textos. Muitas vezes elas se parecem, se distanciam e se opõem radicalmente... Estamos, (in)seguramente, a mercê do capricho autorial da história.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da autorialidade é uma questão sem ponto de chegada. Talvez, por isso, o mais importante deste trabalho tenham sido as interrogações suscitadas e, mesmo, as confusões. Devido ao amplo estoque de definições, produzidas e a produzir historicamente, sobre o que seja um autor, a saída talvez não seja encerrá-lo numa concepção universalizante, mas percebê-lo como parte de um complexo contrato de comunicação no ambiente reconhecido como seu legítimo *habitat*: o texto literário.

Desse modo, o *ato de linguagem* caracterizador do sujeito-autor não pode ser outro a não ser a própria obra. Aquele que fala em entrevistas como suposto criador de um livro é um outro, um crítico, um opinador ou comentador de algo já distante. Vale lembrar, ainda, que é perfeitamente possível (e muitas vezes necessário) rejeitar, desconfiar e não *assinar* determinadas convenções tácitas propostas em certos contratos, como, por exemplo, aquelas que se relacionam à filosofia espetacular da cultura, o culto do autor-celebridade.

Cabe ao leitor do tempo presente se perguntar, sinceramente, qual estímulo está o conduzindo (muitas vezes inconscientemente) a ler e, mesmo, a gostar do livro, qual é (ou quais são) os valores que estão norteando, naquele momento, a sua relação com a obra de arte. Ele está tão somente (ou principalmente) à caça do superartista? Em vias de se tornar um cidadão atualizado, com “assunto” e “cultura”, perante os felizes círculos de convivência e propagação do autor fetichizado (por parâmetros estranhos à vida literária)? Em busca de conhecimento? Do prazer advindo da leitura? Do gosto pela arte enquanto espaço de produção de sentidos? Um mínimo de honestidade consigo mesmo seria o esperado.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, O. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANJOS, A. *Eu e Outras Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, R. *Ensaaios Críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BARTHES, R. L'abyme auctorial. In: *Magazine Littéraire*. Março de 1975, p. 116-120.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BERGEZ, D. Les voies d'approches du texte – du côté de l'auteur. In: *L'Explication du Texte Littéraire*. Paris: Bordas, 1989, p. 19-31.
- BORDAS, E. (org.) *L'Analyse Littéraire*. Paris: Nathan, 2002.
- BORGES, J. L. Pierre Ménard, autor do Quichotte. In: *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1982, p. 29-38.
- BRUNN, A. *L'Auteur*. Paris: Flammarion, 2001.
- CAMPOS, H. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, O. *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 99-127.
- CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.
- DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MAINGUENEAU, D. A paratopia do autor. In: *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 27-62.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PRADO, A. A. Introdução. In: ANJOS, A. *Eu e Outras Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SUBIRATS, E. *A Cultura como Espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

## *EL SUR*: UMA LEITURA LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA DE BORGES<sup>1</sup>

JUAN PABLO CHIAPPARA CABRERA  
IDA LUCIA MACHADO  
UFMG

Da leitura de Borges quase sempre se sai com a sensação de que a questão do tempo domina a sua escrita. Embora Borges não tenha tido um pensamento filosófico próprio, a questão do tempo aparece de forma bastante visível na sua obra. Entretanto, alguns dos seus contos mais famosos, por exemplo, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *La biblioteca de Babel*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *El Aleph* ou *El libro de arena*, assim como poemas ou ensaios, tal como *La flor de Coleridge*, dentre muitos outros, todos eles trazem para a narrativa e para o argumento central a questão do espaço.

Nos propomos, aqui, fazer a leitura do conto *El Sur*<sup>2</sup>, de Borges, de maneira a pensar concretamente os assuntos teóricos que consideramos importantes,

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2004 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística, tendo como orientadora a Profa. Dra. Ida Lucia Machado.

<sup>2</sup> Para facilitar o acesso do leitor ao conto *El Sur*, este está reproduzido, no final deste texto, como anexo.

tais como (i) a interdiscursividade como efeito da leitura; (ii) a questão da relevância do autor na análise literária; por esse viés, abordaremos a questão da paratopia; e (iii) uma aplicação do conceito de heterotopia, como chave de leitura fundamental para uma interpretação, não só do conto, mas de uma forma borgiana de se relacionar com o mundo.

Pode-se dizer que Borges, na sua obra, dá um tratamento de destaque ao espaço chamado *sur*. Do conto *El Sur*, concretamente, sabe-se que durante muito tempo Borges se referiu a ele como o melhor dos seus contos, segundo afirma Rodríguez Monegal. (1997:465). O conto foi publicado por primeira vez no jornal argentino *La Nación* (08/02/1956). Logo, ele foi incluído na segunda edição de *Ficciones*, feita em Buenos Aires em 1956. (Rodríguez Monegal, 1981:465).<sup>3</sup>

O conto *El Sur* remete a esse lugar do imaginário borgiano chamado *sur*, e contém dois aspectos que consideramos essenciais na leitura proposta. Por um lado, um trabalho do espaço na ficção que tem ecos com representações do espaço do homem Borges. Isto pode ser detectado através do aparecimento, no conto, de alguns dados autobiográficos-chave no que diz respeito ao rumo que a vida profissional do escritor adotaria. É nesse sentido que o conceito de *paratopia*, de Maingueneau, nos parece pertinente para ser aplicado à leitura discursiva de *El Sur*. Por outro lado, achamos, no conto, elementos próprios ao imaginário tradicional local, que Borges, leitor da tradição, (re)trabalha.

Assim, achamos a presença ou o eco de outros discursos, sejam literários ou não, fato que se constitui como essencial para a constituição desse novo espaço que Borges cria por meio da literatura. Embora ele construa um novo espaço, a presença de elementos filtrados do passado será essencial para a legitimação do proposto por Borges. Esse novo espaço será por nós chamado, com a ajuda de Foucault, de *heterotópico*.

Complementaremos a leitura do conto em questão colocando-o em paralelo com trechos do poema *Arrabal* (1923) e com trechos de uma entrevista intitulada *Le sud intime et géographique* (1984). A intenção de colocar esse paralelismo é transitar num momento de escrita da vida do autor que abrange quase toda sua vida ativa como escritor, e também transitar num dentro e fora da sua obra, que nos proporcione uma visão discursiva mais

---

<sup>3</sup> É preciso esclarecer que nas *Obras Completas* (1989) o conto *El Sur* aparece no livro *Ficciones* (1944) como se tivesse sido incluído na primeira edição, sem nenhuma explicação.

ampla de algumas convicções borgianas. Assim, partindo desses três textos e tendo como eixo central de análise o conto, pretendemos pensar sobre a construção do *sur* em Borges, que parece operar modificações nas representações tradicionais do imaginário da cultura argentina e platina.

## O CONTEXTO INTERDISCURSIVO

Borges, leitor da tradição e da literatura gauchesca, participa, constrói e transforma a geografia e a memória do pampa, a partir da cidade. Como tinha acontecido na tradição, é a partir do aglomerado de ruas, portas, pátios e esquinas que Borges vê e pensa o sul e sua cultura. Se toda a tradição reconhece que a literatura gauchesca, e a visão do pampa e do gaúcho que decorre dela, é, na verdade o resultado de uma literatura urbana: essa tradição aceita como natural uma separação clara entre espaços campo e cidade. Já Borges percebe diferentemente essa fronteira espacial percebida por outros de maneira totalmente dicotômica.

O *sur*, na literatura de Borges, remete, essencialmente, a dois lugares: o *arrabal* e o pampa. O primeiro é o limiar do segundo. O subúrbio – entre a cidade e o campo – é a entrada ao *sur*, a entrada em um espaço que está feito de distâncias, de memória, de tempo e de leitura. No conto *El Sur*, o narrador afirma:

*Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme.*  
(anexo, p. 80)

Diremos, desde já, porém, que é um lugar que não está, necessariamente, ao sul do *arrabal*.

Em 1984, a partir de uma constatação demasiado simples para ser ingênua, Borges (1995:184) coloca o problema dessa demarcação entre campo e cidade:

*Bon évidemment, toutes les villes ont commencé par être campagne. Ce qui me rappelle cette plaisanterie: pourquoi ne pas construire les villes à la campagne? Mais, justement, c'est bien là qu'on les construí...*

No imaginário de Borges os limites tendem a se fundir, ou confundir; a cidade entra no pampa, e o pampa no *arrabal*. Ele parece não estar nem em um nem em outro: parece estar no *sur* e é a partir daí que fala.

No conto, Borges constrói essa continuidade sem rupturas, como a constrói em outros momentos de sua obra, como parece ser o caso do poema *Arrabal* e da entrevista *Le sud biologique et intime*.

Situado no século XX, Borges herda uma tradição literária que cantou e contou o pampa desde a cidade. Vejamos, brevemente, o contexto no qual se insere Borges. De *Bartolomé Hidalgo* (1811)<sup>4</sup> até o *Martín Fierro* (1874), o gaúcho e o pampa foram, de certo modo, o *alter* das cidades *civilizadas* do rio da Prata. A dicotomia civilização/barbárie, instituída por Sarmiento no ensaio *Facundo* (1845),<sup>5</sup> acharia uma proposta antitética no ensaio de Lugones *El payador* (1916), que apresentava o gaúcho como o civilizador da Argentina, propondo elevar o *Martín Fierro* à condição de poema épico fundador desse país.<sup>6</sup> Isto acontecia dentro do contexto da celebração do centenário da *Revolución de Mayo*.<sup>7</sup> Nessa obra, o autor leva à frente um projeto cujo objetivo central comporta uma argumentação de cunho político-ideológico, embora isto seja feito com uma roupagem estética deliberadamente romântica e modernista, ainda com algo de parnasianismo, típico do Modernismo Hispano-americano. No final das contas, a proposta apresentada no *El payador* não muda a essência das representações divididas entre cidade e campo, urbano e rural, civilizado e bárbaro; só reivindica o que era considerado bárbaro como civilizado (reivindicando para o gaúcho os atributos do convencionalmente reconhecível como civilizado), invertendo assim os pólos, e não sem aplicar uma argumentação

---

<sup>4</sup> “A primeira expressão da literatura gauchesca foi o oriental [uruguaio] Bartolomé Hidalgo, engajado precocemente nas hostes de Artigas que acoassavam os realistas espanhóis, cercados em Montevideú em 1811.” (Barcellos Guazzelli, 2002:113)

<sup>5</sup> Pode-se dizer, resumidamente, que *Facundo* é um ensaio fundador de um pensamento argentino em torno a problemas da nação e dos valores da nova república argentina. Escrito no exílio chileno ao qual foi submetido o autor do livro pelo ditador Juan Manuel de Rosas, é uma obra que ataca a barbárie identificada, no livro, com o meio rural associado ao poder “incivilizado” dos gaúchos e dos líderes caudilhos; e, ao mesmo tempo, é uma obra que aponta como safda a adesão às idéias “civilizadas”, associadas aos valores liberais e republicanos de inspiração norte-americana e francesa, decorrentes das Revoluções de 1778 e 1889, respectivamente. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), autor de *Facundo*, viria a ser o primeiro presidente civil da Argentina entre 1868 e 1874.

<sup>6</sup> O mesmo aconteceu no Uruguai de finais do século XIX. Horacio Centanino analisa a questão e mostra que em 25 de maio de 1894, com a fundação da *Sociedad Criolla*, liderada por Elías Regules (e com a presença de Horacio Quiroga, por exemplo), começava-se um novo ciclo na cultura local que se destinava a render culto à tradição local, a qual, segundo eles, vinha sendo mal-tratada. Deve-se pensar isto no contexto do processo de imigração maciça da época. (Centanino, 2000:65 e ss).

<sup>7</sup> Conhece-se com esse nome a revolução de independência que começou em 1810 na atual Argentina.

de tom maniqueísta, com o apoio ostensivo do poder político da época.<sup>8</sup> Apesar disso, o passo que a geração de Lugones dá com *El payador* talvez não deixe de ser um elo de união entre o pensamento anterior e o de Borges, ainda que não proponhamos aqui nenhuma pretensão de síntese. No entanto, ao lermos Borges, não podemos deixar de constatar que ele foi um herdeiro de peso dessa dupla vertente, cujos representantes mais destacados foram Sarmiento e Lugones.

Já na literatura e no pensamento desse herdeiro privilegiado e apócrifo chamado Borges, a questão do campo e da cidade, na qual se insere o tema do gaúcho e do pampa, aparecerá como uma possibilidade de dissolução das fronteiras construídas em função da geografia da cidade, através de sua literatura. Esta atitude borgiana pode ser relacionada com o processo de transformação pelo qual passou Buenos Aires no final do século XIX: uma imigração maciça que teve como consequência a aceleração de um processo de mudança cultural bem marcado, e culminou nas primeiras décadas do século XX. A chegada em massa de imigrantes produziu uma reação da classe dominante local que passou a ter uma nova visão do gaúcho. As esferas letradas urbanas se esforçaram para elaborar uma nova imagem do gaúcho que de bandido passou a herói e libertador da pátria. Isto calará fundo no imaginário e na memória dos argentinos da época e também posteriormente. Tratava-se de uma política direcionada para o fortalecimento da identidade nacional. É dessa época a construção dos bronzes do gaúcho cavaleiro, do início da sacração de Artigas no Uruguai, e de um modo geral, de um processo de revisão histórica. O período 1874-1916, que corresponde à publicação do *Martín Fierro* e do *El payador*, respectivamente, coincide com o período 1870-1914 que é analisado pelo historiador Hobsbawm (1997), no livro *A Invenção das Tradições*. É um período nacionalista no Ocidente, como um todo, e na Argentina, em particular; é um momento de construção de identidade a partir da valorização do local. Mas, como o faz notar Hobsbawm, trata-se de uma reação diante de um processo de mundialização dos valores.

Postulamos que, no caso da Argentina, a forte mudança de um substrato cultural crioulo para outro miscigenado culturalmente deixará suas marcas e possibilitará, mas não determinará, o surgimento de uma figura como

---

<sup>8</sup> Neste livro, Lugones defenderá que o poema épico *Martín Fierro* deve ser elevado à condição de texto fundador da nacionalidade argentina e o gaúcho deve ser considerado o civilizador do pampa, por ter lutado nas guerras de independência contra a Espanha e a favor da república. Para montar sua argumentação fará uma análise do gênero épico desde os gregos até o presente, mas também se deterá na análise da língua dos gaúchos e de sua cultura.

Borges; a partir desse processo, pode-se dizer que ele opera uma mudança de enfoque no que se refere à dicotomia campo/cidade, herdada da tradição local. Nesse processo de mudanças rápidas, Buenos Aires vai passar por um processo que hoje chamaríamos de multiculturalista, diferente do que aconteceu nas outras duas grandes cidades da região cultural do pampa: Porto Alegre e Montevidéu. Em Buenos Aires, a circulação de pessoas vindas de diferentes partes do mundo, a circulação de bens de cultura, o crescimento da cidade, o crescimento industrial, a coabitação de línguas, sotaques, costumes, tradições, enfim, a experiência de heterogeneidade multicultural que se cria na cidade, propiciaram a experiência de uma nova forma de viver e uma nova forma de se colocar no mundo ou de se deslocar desde muito cedo no século XX.

A experiência paratópica dessa cidade por parte de Borges, que confessa ter se criado num subúrbio, mas atrás das grades de um grande portão de ferro e no meio da biblioteca do seu pai, também é a da recepção da tradição literária universal e local e a da imaginação do que pudesse acontecer no entorno de sua casa, nas ruas. Bilíngüe desde criança, Borges é um habitante dessa Buenos Aires multicultural. Esse traço é referido por Borges (1995:7) quando fala e define os argentinos (e mais os portenhos) como “europeus no exílio”:

*Oui, effectivement, je crois que le fait d'être européens dans l'exil est un avantage, puisque nous ne sommes attachés à aucune tradition locale particulière. C'est-à-dire que nous pouvons hériter, et de fait nous héritons, de tout l'Occident, et dire l'Occident c'est dire l'Orient, puisque ce qu'on appelle culture occidentale est, pour simplifier, moitié Grèce et moitié Israël.*

Ele está falando dos portenhos, mas está também falando de si próprio. Da sua experiência paratópica, do deslocamento pessoal no qual ele cresceu e viveu e que forjou o seu caráter como homem e escritor.

Assim, a questão da geografia argentina, associada cultural e historicamente ao gaúcho, aparece na obra de Borges constituída como o *sur*. Achamos que este tema dentro de sua obra, ao mesmo tempo, pode ser a consequência de um processo cultural e social articulado com uma vivência paratópica pessoal. O vínculo com a tradição não o obriga a compactuar totalmente com ela. Parece-nos que, no caso de Borges, o *sur* não é um espaço com fronteiras claras na geografia Argentina. De fato, esse espaço literário borgiano parece ter a pretensão de querer expandir-se além dos limites convencionais. Os dois versos finais do poema *Arrabal* (1923), lidos depois

Borges na literatura e na cultura daquele país. Talvez, possa-se pensar em Borges como numa prova do amadurecimento desse processo que chegou no seu ponto mais alto na primeira metade do século XX.

Assim, em termos de paratopia (Maingueneau, 2001), se esse contexto é importante para a leitura proposta, é preciso dizer que o lugar de escrita de Borges, ainda que influenciado por todo esse contexto, se constituirá num relacionamento muito íntimo com ele; isso levará Borges, no âmbito de uma recepção cultural universal, a forjar uma perspectiva ficcional do mundo: uma perspectiva de mundos possíveis.

#### À PROCURA DE UMA PARATOPIA BORGIANA

A questão do *sur* na escrita de Borges tem um ponto em comum com o tema do pampa e do gaúcho, mas não se esgota neles. A cor local que vem embutida no problema do *sur* borgiano, às vezes, pode despistar o leitor. Contudo, é possível procurar uma solução de leitura que enxergue os textos que abordam o citado tema dentro de uma perspectiva global da obra de Borges.

Podemos partir de uma hipótese que coloca o tema do pampa a partir da questão do espaço *sur* tratada por Borges. Este é um espaço inevitavelmente construído no fluxo discursivo da obra do autor argentino, que acreditamos não existir como tal nos termos geográficos clássicos, e que, apesar de ter como ponto de partida a cidade de Buenos Aires, o *arrabal* e o pampa, pode também ser lido como um espaço que escapa aos limites próprios de uma geografia toponímica.

Pode-se dizer, por um lado, que o pampa, como um todo, é uma área cultural, conforme defende a tradição antropológica regional da bacia do rio da Prata. Essa área cultural compreende parte do território argentino, brasileiro e o território uruguaio. Porém, nesta questão é necessário lembrar que o crescimento acelerado que aconteceu na passagem do século XIX ao XX na cidade de Buenos Aires provocou o aparecimento dos subúrbios entrando na lhanura<sup>9</sup> e que isto parece ser um dos álibis da existência de um

---

<sup>9</sup> Preferimos utilizar o termo "lhanura" ainda que pouco usado, para conservar a palavra de origem castelhano, que consideramos importante no contexto cultural ao qual este trabalho remete. *O Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (1986) coloca o seguinte verbete para este termo: "Lhanura. [Do esp. *Llanura*.] S. f. 1. V. lhaneza. 2. Planura (2) [v. planalto]: "O silêncio parecia dilatar as lhanuras, engrandecer as colinas" (Alcides Maia, *Ruínas Vivas*, p.13).

da viagem que o velho Borges faz, em 1986, para morrer em Genebra, dão uma pista clara das preferências do pensamento borgiano, assim como do compromisso de Borges com seu pensamento. Eis os versos mencionados: “... *los años que he vivido en Europa son ilusorios, /yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires*” (1989:32).

Dentro desta perspectiva, somos contra uma leitura da obra do argentino que tende a separar um Borges local de um outro universal<sup>10</sup>. Na verdade, a literatura de tema gaúcho que consta na obra do argentino não pode ser considerada como literatura gauchesca nem local. Acreditamos que seja essencialmente outra coisa. Borges está e não está na tradição; segue e não segue a linhagem; trabalha o tema local, mas numa abertura tal que é comparável à abertura que acontece na cidade para o mundo. Borges merece ser lido como a expressão de um pensamento literário universal, ou pelo menos de um certo universal, que não admite uma separação simplista.

Assim, um processo de criação heterotópica se anuncia na construção do *sur* borgiano. A localidade paradoxal que Maingueneau chama de *paratópica* (2003:70), veremos que também estará refletida na obra de ficção. Nessa relação obra/autor, a distância entre *paratopia* e *heterotopia* se encurtará ao máximo.

#### UMA HETEROTOPIA CHAMADA *SUR*

Se o livro *Ficciones*, onde aparece *El Sur*, retrospectivamente, tem um valor programático dentro da poética de Borges, talvez fosse interessante lembrar que ele teve a sua origem numa experiência autobiográfica. O pesquisador e biógrafo de Borges, Barnatán (1976:84), conta essa experiência assim:

*El mismo año que pierde a su padre, en la Navidad de 1938, sufre un gravísimo accidente que lo mantuvo varias horas en el límite mismo entre la vida y la muerte. Subiendo la escalera de un edificio en el que no funcionaba el ascensor, su mala vista no le permitió advertir una ventana de ventilación abierta y se golpeó contra ella en la nuca.*

---

<sup>10</sup> Es un autor quizá difícil de entender y de valorar en su faz localista, faz que muestra en muchos de sus primeros poemas y en algunos cuentos como ‘Hombre de la esquina rosada’ y ‘El Sur’. Pero existe en Borges otra faceta de temática universal, que es reconocida y admirada internacionalmente y que, a mi juicio, es la más importante. (...) Ahí se revela el rostro universal y profundamente humano de Borges, al tratar en su literatura los problemas filosóficos que han preocupado al hombre desde siempre (Mateos, 1998:17).

Borges confessaria muito depois que, uma vez recuperado do grave acidente, decidiu tentar fazer algo que não tivesse feito antes, para descobrir se continuava possuindo a capacidade de raciocinar. Não achou idéia melhor do que começar a escrever relatos de ficção. Com quarenta anos de idade, Borges era poeta, ensaísta e crítico, mas não tinha escrito relatos de ficção.

No conto *El sur*, um dos primeiros que escreveria, Borges coloca o fato autobiográfico referido na pele da personagem Johannes Dahlmann, que sofre um acidente muito semelhante, antes de iniciar uma viagem ao *sur*, onde: "*había logrado salvar el casco de una estancia*" (anexo, p. 79). Além desse dado, outros de fácil rastreamento na vida do autor aparecem no conto. A personagem é um portenho que tem uma ascendência anglo-saxônica e crioula, gosta de recitar versos do *Martín Fierro*, lê e relê as *Mil e uma Noites*, teve um acidente na cabeça ao se chocar contra uma janela subindo uma escada, gosta de Buenos Aires e do pampa. Afora essas semelhanças entre a personagem e o autor Borges, este costumava imaginar uma morte de homem de ação, como podiam ter um gaúcho ou um *orillero*,<sup>11</sup> que também é o tipo de morte que tem a personagem Johannes Dahlmann no conto. Confessa Borges: "*Moi aussi parfois, il m'est arrivé de désirer une telle mort, une mort d'homme d'action, mais je n'ai pas été un homme d'action.*" (Borges, 1995:49).

Dos elementos citados acima, todos interessam na argumentação do que foi dito até aqui. Em primeiro lugar, interessa o caráter miscigenado da personagem, do ponto de vista cultural. Esse caráter coincide com o de Borges, dado que sua avó por parte de pai era inglesa<sup>12</sup>, (o que faz com que o nome em inglês da personagem seja significativo) e dado o contato que ele teve com a cultura livresca mundial através da biblioteca do seu pai em Buenos Aires, num primeiro momento; e, depois através da estada na Europa, de 1914 a 1921. Em segundo lugar, interessa ressaltar o laço com a tradição histórica e literária de tema local, manifestado no título do *Martín Fierro* que aparece no conto e que, na década de 40, já tinha o estatuto de um clássico, como um herói nacional consolidado. Em terceiro lugar, interessa a citação dos contos árabes que trazem um elemento da literatura e da cultura universal, cuja importância torna-se muito mais relevante se

---

<sup>11</sup> Habitante das "orillas", dos subúrbios.

<sup>12</sup> "*Es bilingüe desde su infancia y aprenderá a leer en inglés antes que en español por influencia de la abuela paterna, Fanny Haslam, nacida en Northumberland y que ha enseñado el inglés a su hijo y luego a su nieto Georgie, como es llamado en casa.*" (Rodríguez Monegal, 1997:413)

pensarmos que são contos fantásticos, o que parece uma escolha deliberada no caso de *El Sur*.<sup>13</sup> Por último, interessa ressaltar o acidente que quase tira a vida da personagem e de Borges, elemento sobre o qual ele constrói no conto um ambiente em que sonho, alucinação e realidade se confundem, assim como se confundem os tempos e os espaços onde acontecem as ações do relato.

Relacionado com isto, numa entrevista feita por Osvaldo Ferrari em 1984, intitulada *Le Sud géographique et intime* (1995:52), Borges diz:

*Ce qu'on appelle l'invention littéraire est réellement un travail de la mémoire, non comme les rêves, qui sont des fables tissées avec nos souvenirs. C'est-à-dire que les rêves sont un travail de la mémoire, l'imagination est un acte de la mémoire, un acte créateur de la mémoire.*

Assim, o conto *El Sur* parece um exercício deliberado de memória não só de fatos, mas de memória da memória e de imaginação; um entrelaçamento de lembranças que concorrem para a construção de um novo espaço reivindicado na escrita do conto, que pode ser o desejo de um espaço intermediário no qual se pode alojar; um espaço heterotópico, enfim, se pensarmos em termos foucaultianos (Foucault, 1966:7-16).

Na sucessão de acontecimentos do conto, a personagem Johannes Dahlmann, uma vez recuperada do acidente, se dirige à estação ferroviária *Constitución* onde tomaria um trem para o *sur*. Na viagem, o acompanharia o livro das *Mil y Una noches*. A partir desse momento, os espaços em que acontecem as ações do relato começam a misturar seus limites. Antes de partir, num bar da rua Brasil, Dahlmann bebe um café, acaricia um gato conhecido e "... pensó que aquel contacto era ilusorio y que estaban separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante." (anexo, p. 80). Já no trem: "*Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres*". (anexo, p.

---

<sup>13</sup> Utilizamos o adjetivo "deliberada" porque existe um texto importante de Borges (trata-se do prólogo ao livro de Adolfo Bioy Casares intitulado *La invención de Morel* - 1940), onde Borges vai se manifestar contra o romance "psicológico" e defender gêneros considerados menores na época, e ainda hoje, como são o romance de aventuras, o policial ou a ficção científica. O prólogo a *La invención de Morel* é considerado, por Rodríguez Monegal, um manifesto do caminho que Borges tomaria para continuar a sua obra.

81). Depois de ser informado pelo inspetor que o trem não pararia no mesmo lugar de sempre, Dahlmann desce uma estação antes, que desconhecia, e começa a andar pela lhanura até entrar num *almacén*. "*Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio*". (anexo, p.82) No mesmo lugar, havia um gaúcho sentado no chão: "*Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad*". (anexo, p. 82). Logo depois, Dahlmann acaba entrando numa briga provocada por três paisanos que ali estavam bebendo. Essa discussão termina num duelo. "*Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó.*" (anexo, p. 83). Na última linha do conto: "*Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.*" (anexo, p. 84).

A sucessão anterior nos sugere a possibilidade de ler o conto como se a personagem Dahlmann estivesse o tempo todo na cama do hospital em estado inconsciente. O narrador conta que depois da pancada na cabeça: "*La fiebre lo gastó y las ilustraciones de las Mil y Una noches sirvieron para decorar pasadillas*".(anexo, p. 79). Depois, supostamente recuperada, a personagem tece outra afirmação ambígua: "*A la realidad le gustan las simetrías y los anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución.*" (anexo, p. 80). A leitura possível é que a batida na cabeça e a conseqüente permanência em estado inconsciente fazem com que, a partir de um sonho ou pesadelo, ou ainda a partir de um estado de inconsciência médica, se acione a memória de Dahlmann. De uma cama de hospital, a personagem começa uma viagem ao *sur*, "*el Sur que era suyo*", (anexo, p. 83), num trem que a leva para a morte desejada: a morte de um homem de ação.

Prostrado na cama, Dahlmann consegue transpor os limites do hospital por meio da memória alucinatória do estado de inconsciência médica, e pega um trem para a lhanura. Essa frustração de não poder mover-se aparece espelhada em elementos do conto como no caso da impossibilidade de conseguir atravessar espaços que pertencem a outros: a impossibilidade de comunicação entre o homem e o gato no bar de Buenos Aires, ou entre Dahlmann e o gaúcho, no bar do pampa.

A descrição do *sur* com elementos próprios da cultura do pampa interessa na medida em que situa a narrativa na seqüência de uma tradição literária e

histórica com a qual dialoga, interdiscursivamente. A linguagem não deixa de ser a representação de um mundo historiado. Ainda assim, o relato nos mostra que a literatura borgiana quando aborda o tema local, não o aborda do mesmo modo que a tradição. Borges fala do pampa, do gaúcho e da cidade, mas dentro de um novo contexto. O tema é uma obsessão, um gosto e um traço cultural, mas a elaboração do tema é o que a nossa leitura pode colocar na dimensão global do pensamento e do imaginário borgianos, e propor que o seu *sur* é um lugar do desejo, e mais do que um lugar utópico, um lugar heterotópico.

Por enquanto, poder-se-ia dizer, então, o que o *sur* não é: ele não é o pampa. Talvez esteja no pampa, ou talvez seja reconhecível por ter alguns elementos deste. Ele parece funcionar fazendo convergir um imaginário que inclui elementos locais, como, por exemplo, o livro *Martín Fierro*, mas que inclui também elementos vindos de outras culturas, como, por exemplo, *Las mil y una noches*. No conto, tudo parece caminhar para a construção de um universo literário onde se aspira à dissolução das fronteiras temporais e espaciais convencionais, dissolução que parece apontar para a tentativa da transposição do vidro que separa Dahlmann do gato, e que o impede de se comunicar com ele, ou que possibilite a comunicação de Dahlmann com o gaúcho, uma vez chegado ao bar da Ihanura.

Acreditamos que a nossa leitura pode trazer para o mundo o que está na ficção, transpondo uma nova fronteira. Não porque a ficção não esteja no mundo mas porque falamos de um grau em que desejo do mundo escrito no conto pula novamente para o lado de cá, e é nesse sentido que podemos ir além da utopia e chegarmos à heterotopia.

O deslocamento entre o *sur* geográfico e o *sur* borgiano pode ser inferido colocando o conto *El Sur* em paralelo com os versos do poema de 1923, e com a entrevista de 1984. Essa leitura em paralelo sugere uma aproximação entre o desejo da personagem Dahlmann e o de Borges. Assim, o *sur* literário tem as características de um não-lugar, no sentido que não pertence a um determinado espaço geográfico concreto mas se configura como lugar da imaginação a partir de Buenos Aires; afirma Borges (1995:50):

*Je peux être au Japon, à Edimburg, au Texas, à Venise, mais la nuit, si je rêve, je suis toujours à Buenos Aires dans le quartier Sud: la paroisse de Montserrat, pour être plus précis; (...) C'est étrange, mais une partie de moi reste à Buenos Aires. Et alors que je crois*

voyager, il y a quelque chose – pour parler selon la mythologie actuelle: dans mon subconscient – qui reste à Buenos Aires...

Mas Buenos Aires, por sua vez, também não parece ser um lugar físico concreto para Borges: ela é a memória de uma cidade que Borges reconhece talvez nunca ter visto, como afirma na seguinte passagem:

*J'ai gardé un souvenir anachronique de ce pays. Bien sûr, j'ai perdu la vue aux environs de cinquante-cinq ans – j'ai perdu alors ma vue de lecteur. J'imagine Buenos Aires d'une façon anachronique; sans le vouloir j'imagine Buenos Aires comme une ville aux maisons basses... c'est vrai que je n'ai jamais vu beaucoup, mais quand je voyais, ce que je voyais, j'étais impressionné. À présent, je sais que cette vision est fausse. Et pourtant je continue à l'avoir: je continue à imaginer une Buenos Aires qui ne ressemble pas à la Buenos Aires réelle. (1995:93)*

Borges pega aviões, dorme em hotéis, ouve outras línguas, mas permanece em Buenos Aires. E a cidade na qual ele permanece é aquela que está associada ao *sur*, uma cidade da memória que não descarta a memória inventada. Para estar em Buenos Aires só precisa sonhar ou pensar na Buenos Aires que é sua (como acontece com Dahlmann no conto, em relação ao *sur*). Se ele está em Buenos Aires, está no *sur*, e isto pode acontecer a partir de qualquer lugar do mundo. É nesse sentido que podemos falar da criação de um espaço heterotópico que parece surgir na escrita de Borges. Ao passo que ele constrói o *sur* fora do território da tradição (o que acontece não só mediante o que é dito, mas também pelo efeito de como é dito, a saber, mediante uma narrativa que inclui elementos fantásticos), Borges desloca o espaço da tradição por meio da criação do *sur* íntimo. O espaço da tradição não é mais o mesmo por estar deliberadamente impregnado de elementos pessoais do imaginário borgiano. Assim, a menção à aparente brincadeira referente à evidência de que as cidades são construídas no campo, da qual falávamos no início do texto, Borges (1995:54) a resolve com o seguinte comentário, na citada entrevista: “... *il se peut bien que dans l'univers il arrive que Buenos Aires envahisse la plaine parce que Buenos Aires, tout Buenos Aires, est la plaine envahie. Non?*” A invasão da Ihanura por Buenos Aires parece que já acontece na construção heterotópica borgiana.

Em ressonância com os três pontos citados da obra de Borges, podemos pensar na criação de um espaço heterotópico, na medida em que deixa de ser um espaço utópico, ou seja, um espaço só presente numa ficção literária:

o espaço aqui atravessa essa fronteira e ocupa também o espaço social onde os indivíduos – ou pelo menos o indivíduo Borges e o leitor que queira acompanhá-lo – se movem e agem. Nesse sentido, o espaço heterotópico é a fusão de dois lugares ou um interstício. A viagem que realiza a personagem Dahlmann contém essas duas alternativas: de um lado, temos um movimento no espaço que vai da estação de *Constitución* em Buenos Aires e que termina no povoado, na lhanura, aonde chega. Mas, de outro lado, fica sugerido, ao longo do relato, que outra viagem pode estar sendo realizada na cama do hospital: uma viagem do pensamento, viagem sem movimento...

Por último, diremos que o autor constrói no conto uma seqüência narrativa que mistura presença de elementos culturais próprios à cultura local, que nos remetem interdiscursivamente a um espaço conhecido por todos: o pampa. Isto acontece através da menção do “bar”, do “almacén”<sup>14</sup>, da estância<sup>15</sup>, do gaúcho, da paisagem desértica<sup>16</sup>, do livro *Martín Fierro* e do livro *Las Mil y una noches*. Mas, ao mesmo tempo, Borges propõe um deslocamento em relação à história e à geografia, já que o ponto de chegada da personagem Dahlmann é uma estação aonde ele nunca tinha descido nas suas viagens regulares. Assim, a chegada a um lugar desconhecido, sem referências compartilhadas, nos sugere a idéia de um lugar diferenciado que surge a partir de um novo discurso: o *sur* de Borges e não o pampa, lembrando que resta a dúvida de saber se a personagem realmente saiu de Buenos Aires ou se está deitado num leito de hospital, em estado de inconsciência.

---

<sup>14</sup> O *almacén* é uma mercearia, mas tem características muito particulares na cultura rio-pretense, pois remete a um tipo de comércio e bar ao mesmo tempo, onde se acha de tudo. *Almacén*, fora da região do Rio da Prata significa “depósito”, no contexto do mundo hispânico.

<sup>15</sup> Esta palavra é utilizada com o significado de *fazenda* na região dos pampas, abarcando inclusive o sul do Brasil. No resto do mundo hispânico, utiliza-se a palavra *hacienda* para falar de uma propriedade rural.

<sup>16</sup> A menção ao deserto é muito significativa nesse contexto. Para o leitor avisado, essa simples menção o envia à presença de uma citação implícita, de uma referenciação a elementos fundadores da literatura e da cultura gaúcha. Referir-se ao pampa como a um deserto é, hoje em dia, um clichê que remete aos primeiros textos escritos na Argentina que abordavam a questão do campo, do gaúcho, e que fundavam uma tradição discursiva literária, histórica, em suma, uma cultura letrada. Mencionaremos dois textos incluíveis: *La cautiva* (1837) de Estevam Echeverría, e *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento. No primeiro livro, que contém, no total, nove partes e um epílogo, o primeiro capítulo intitula-se *El desierto*, e descreve o pampa sob um tom e um estilo românticos. No segundo livro, o autor refere-se ao pampa como deserto desde o primeiro capítulo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Achamos importante deixar claro que Borges não pode deixar de ser considerado como um novo elemento dentro da seqüência da tradição: para nós, leitores atuais, não há dúvida de que existe um vazamento entre as novas fronteiras criadas pela narrativa borgiana e o passado ao qual ela remete. O discurso literário borgiano contamina os discursos literários, históricos e sociais anteriores, de um modo geral, modificando o relato das representações da cultura em questão. A ação do interdiscurso na significação de novos discursos pode também agir na direção presente > passado. Também afirmamos que a interpenetração existe entre literatura, ficção e mundo "historiado". Assim, com o Borges biográfico também acontece esse deslocamento de espaços que transitam do utópico ao heterotópico: não importa para onde o tenha levado o avião: sonhando, ele atravessa o subúrbio de Buenos Aires e entra no *sur* que é dele. Paratopia e heterotopia se confundem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELLOS GUAZZELI, C. A. Matreiro, Guerreiro e peão campeiro: aspectos da construção literária do gaúcho. In MARTINS, M. H. (org.) *Fronteiras culturais. Brasil-Uruguai-Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.107-125.
- BARNATÁN, M. R. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Ediciones Júcar, 1976.
- BORGES, J. L. *Obras Completas*. Três Volumes. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 1989.
- BORGES, J. L. *Borges en dialogues avec Osvaldo Ferrari*. Paris: Éditions Zoe/Éditions de l'Aube, 1995.
- BORGES, J. L. *Textos cautivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BORGES, J. L. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- CENTANINO, H. *Modernización y cultura en el Uruguay. Una lectura teatral. Regules-Falco-de las Carreras*. Montevideo: Melibea Ediciones, 2000.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- HOBBSAWN, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- LUGONES, L. *El payador*. Buenos Aires: Huemul, 1972.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária. Enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, D. Le discours littéraire contre la littérature en soi. In MARI, H. *et alii* (orgs.) *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 17-32.
- MATEOS, Z. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- MELLO, R. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In MARI, H. *et alii* (orgs.) *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 33-50.
- ROCCA, P. (ed.). *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos 1925-1974*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de la República, 2002.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Borges, uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: FCE, 1997.

## EL SUR

JORGE LUIS BORGES

*El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel: en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso. A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores: una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí. Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura. En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció.*

*Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de Las Mil y Una Noches de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente, ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida. Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de Las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pasadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos. Una tarde, el médico habitual se presentó con un médico nuevo y lo condujeron a un sanatorio de la calle Ecuador, porque era indispensable sacarle una radiografía. Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin,*

dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó, lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron a la operación pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura. En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino. Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. Otro día, el cirujano le dijo que estaba reponiéndose y que, muy pronto, podría ir a convalecer a la estancia. Increíblemente, el día prometido llegó.

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.

Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio.

En el hall de la estación advirtió que faltaban treinta minutos. Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque

*el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.*

*A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba. Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de Las Mil y Una Noches. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.*

*A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.*

*El almuerzo (con el caldo servido en boles de metal reluciente, como en los ya remotos veraneos de la niñez) fue otro goce tranquilo y agradecido.*

*Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario.*

*Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren. Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anoecer y no tardaría en ser rojo. También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado. Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desafortado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el*

*tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba).*

*El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo. Del otro lado de las vías quedaba la estación, que era poco más que un andén con un cobertizo. Ningún vehículo tenían, pero el jefe opinó que tal vez pudiera conseguir uno en un comercio que le indicó a unas diez, doce, cuadras.*

*Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura, antes de que la borrara la noche. Menos para no fatigarse que para hacer durar esas cosas, Dahlmann caminaba despacio, aspirando con grave felicidad el olor del trébol.*

*El almacén, alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento. Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virginia. Atados al palenque había unos caballos. Dahlmam, adentro, creyó reconocer al patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio. El hombre, oído el caso, dijo que le haría atar la jardinera; para agregar otro hecho a aquel día y para llenar ese tiempo, Dahlmann resolvió comer en el almacén.*

*En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de ésos ya no quedan más que en el Sur.*

*Dahlmann se acomodó junto a la ventana. La oscuridad fue quedándose con el campo, pero su olor y sus rumores aún le llegaban entre los barrotes de hierro. El patrón le trajo sardinas y después carne asada; Dahlmann las empujó con unos vasos de vino tinto. Ocioso, paladeaba el áspero sabor y dejaba errar la mirada por el local, ya un poco soñolienta. La lámpara de kerosén pendía de uno de los tirantes; los parroquianos de la otra mesa eran tres: dos parecían peones de chacra: otro, de rasgos achinados y*

torpes, bebía con el chambergo puesto. Dahlmann, de pronto, sintió un leve roce en la cara. Junto al vaso ordinario de vidrio turbio, sobre una de las rayas del mantel, había una bolita de miga. Eso era todo, pero alguien se la había tirado.

Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dahlman, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de *Las Mil y Una Noches*, como para tapar la realidad. Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron. Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa. Resolvió salir; ya estaba de pie cuando el patrón se le acercó y lo exhortó con voz alarmada:

-Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres.

Dahlmann no se extrañó de que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación. Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. Dahlmann hizo a un lado al patrón, se enfrentó con los peones y les preguntó qué andaban buscando.

El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Juan Dahlmann, lo injurió a gritos, como si estuviera muy lejos. Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era otra ferocidad y una burla. Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó e invitó a Dahlmann a pelear. El patrón objetó con trémula voz que Dahlmann estaba desarmado. En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó.

-Vamos saliendo- dijo el otro.

*Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.*

*Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.*

## O TIERS EM O ALQUIMISTA, DE PAULO COELHO<sup>1</sup>

JETER JACI NEVES  
IDA LUCIA MACHADO  
UFMG

Apesar de inequívoco fenômeno editorial, o autor Paulo Coelho não é capaz de repetir o mesmo feito junto ao público leitor tido como mais exigente. Exemplo disso é seu romance *O Alquimista*, responsável pela venda de dezenas de milhões de exemplares. Traduzido para as línguas mais faladas no mundo, a obra é vista pela *intelligentzia* apenas como mais um dos milhares de produtos que a indústria cultural “desova” no mercado a cada ano. Nos propusemos, na pesquisa de mestrado, analisar *O Alquimista* enquanto fenômeno comunicacional. Adotamos como eixo da análise a Teoria Semiolingüística, tendo em vista os três espaços em que se constrói o ato de linguagem. O primeiro capítulo é dedicado ao *espaço situacional* da comunicação, em que analiso o *contrato comunicacional*, visando a elucidar o *projeto de fala* do autor. No segundo, investigamos o *espaço discursivo* da enunciação, em que analiso três de suas *estratégias discursivas*: o discurso alquímico, o discurso religioso, em sua vertente monoteísta, e o discurso do conto maravilhoso. No terceiro, o *espaço interdiscursivo* da circulação dos

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2002 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística, tendo como orientadora a Profa. Dra. Ida Lucia Machado.

discursos, examinamos a *mediação social externa*. Este artigo é uma adaptação desse último capítulo.

#### O TIERS NO ESPAÇO INTERDISCURSIVO DA CIRCULAÇÃO DOS DISCURSOS

Em sua *Grammaire du Sens et de l'Expression* (1992:120), Charaudeau, em termos bastante genéricos, apresenta o seguinte conceito de *tiers*: “*On appellera tiers la personne (humaine ou non) dont parle le locuteur, que celle-ci soit présente ou non au moment de l’acte d’énonciation*”. O conceito de *tiers* será bastante ampliado em estudos posteriores e estendido aos três espaços em que se constrói o ato de linguagem. Será examinado, aqui, o *tiers* apenas no espaço interdiscursivo da circulação dos discursos.

O autor proporá, inicialmente, considerar os “imaginários sócio-discursivos” como discursos de crença, por trás dos quais haveria um meta-enunciador. Ele considera esse meta-enunciador, diferentemente do que fez nos casos do espaço situacional da comunicação e do espaço discursivo da enunciação, não um simples *tiers*, mas um *Tiers*, lembrando, todavia, que tal magnificação não autoriza tomá-lo pela totalidade do sujeito. Embora admitindo o postulado que considera o sujeito do discurso sobredeterminado, Charaudeau relativiza essa posição, lembrando que, se há uma sobredeterminação do sujeito, ela existe “... *non de façon absolue et essentialisée, mais de façon circonstancielle selon la situation de communication dans laquelle il se trouve et les normes de référence qu’il convoque lors de son acte d’énonciation*” (2004:31), o que remete à sua concepção inicial de sujeito comunicante (que se institui no espaço situacional, através de sua identidade psicossocial, de seu papel linguageiro e de seu projeto de fala) e sujeito enunciador (através de suas estratégias discursivas, visando à influência do outro).

Ficam claras, portanto, duas distinções: a primeira, em que o autor caracteriza “mediação externa” e *tiers*, e a segunda, em que admite a sobredeterminação do sujeito da enunciação, desde que de modo circunstancial, em oposição a um sujeito sobredeterminado, neste caso de maneira absoluta e essencializada, segundo a perspectiva althusseriana.

Neste ponto, talvez seja oportuno indagar qual é (ou quais são), enfim, esse(s) *Tiers*, esse(s) grande(s) meta-enunciador(es) que permeia(m) o romance de Paulo Coelho e que sobredetermina(m) a construção de seu sentido? Para responder a essa questão é preciso avançar um pouco mais, com Charaudeau, quando este propõe distinguir inicialmente *juízo* de

*saber de julgamento de opinião.* Ele reconhece tratar-se de uma questão complexa, haja visto o grande número de denominações utilizadas pelos vários autores, e pelos vários campos de estudos, para definir as normas de referência: sistemas de pensamento, sistemas de idéias, sistemas de crenças, ideologias, doutrinas, teorias, atitudes, opiniões, etc. Há que se considerar ainda o deslizamento de sentido que tais termos propiciam, seja em função de seu percurso histórico, seja em função do ponto de vista de seu exame e dos interesses que suscitam. Para o autor, todavia, há uma idéia comum que liga esses diferentes pontos de vista: a de que a realidade só existe através do conhecimento que se tem dela, e que este é o resultado de uma atividade do espírito. Tal atividade poderia, então, ser integrada àquilo que a psicologia social chama de “representações sociais”. Elas teriam como função interpretar a realidade pelo viés da simbolização significante. Para Guimelli (1999:63 *apud* Charaudeau, 2004:32),

*[Ces représentations] recouvrent donc l'ensemble des croyances, des connaissances et des opinions qui sont produites et partagées par les individus d'un même groupe, à l'égard d'un objet social donné.*

Essas representações sociais propiciam dois tipos de construção: umas, objetivantes, responsáveis pelos sistemas de pensamento; outras, subjetivantes, responsáveis pelos sistemas de crenças.

#### NOS “SISTEMAS DE PENSAMENTO”, O “MISTÉRIO TRANSCENDENTAL”

Para Charaudeau, esses sistemas demandam um saber de conhecimento (2004:32) e tenderiam a estabelecer uma verdade sobre os fenômenos do mundo, fenômenos estes que se crêem fora da subjetividade do sujeito, porque se trata de algo exterior ao homem. Esse algo exterior ao homem, de caráter objetivante, seria de duas ordens: a *razão sábia* e o *mistério transcendental* (2004:32). À primeira ordem podem ser relacionadas o que se convencionou chamar de *teorias*, conjunto de proposições com valor de postulados, princípios e axiomas (de caráter, portanto, fechado), obrigadas a aceitar, a todo o tempo, a confrontação com a empiria e a admitir a crítica (o que lhe confere também um caráter aberto) (2004:32).

Se se considerarem as três estratégias discursivas, estudadas no capítulo anterior, em que se constata uma hegemonia do esoterismo, do misticismo e da magia – materializada no discurso para-religioso e hermético da alquimia, no discurso religioso das três grandes tradições monoteístas e no discurso mágico do conto maravilhoso –, há de se concluir que o universo

de referências de *O Alquimista* não se situa no âmbito da *razão sábia*, mas do “mistério transcendental”, lugar da *palavra da revelação*, palavra que se presume porta-voz das mensagens de um plano não-terreno e imaterial, emanadas de um poder insondável. Tais mensagens assumem valor de explicação última e transcendental do universo. A este sistema de conhecimento do mundo, Charaudeau associa as *doutrinas*, formas de discurso exclusivamente fechadas, insensíveis às contradições, refratárias à crítica e que acabam por se instituir em dogmas (2004:32-33). De fato, ao anunciar, já no primeiro parágrafo do “Prefácio”, que *O Alquimista* é um livro “simbólico” (em oposição à *não-ficção*), o *scriptor* propõe-se distanciar, no corpo de sua narrativa, do “modo de organização [do discurso] argumentativo”, o que entendemos como um afastamento da *razão sábia* pela adesão ao “mistério transcendental”.

Ao *scriptor* (e ao narrador-fabulador, através de sua voz e das personagens que este põe em cena) não pertencem às representações sociais (*imaginários sócio-discursivos*) re-significadas tanto no “Prefácio” quanto no plano da encenação narrativa. Aqui é *A Religião* (assim como poderiam ser, numa outra perspectiva discursiva, *O Mundo* ou *A Ciência*) que fala a propósito do mundo (2004:34). É *A Religião* que preside aos discursos de verdade, através de enunciados que se sucedem de forma copiosa no romance, discursos que sinalizam os rumos da narrativa e constroem o sentido do percurso iniciático do jovem pastor Santiago.

Embora os imaginários discursivos sejam interpretações possíveis decorrentes das inferências que os enunciados analisados permitem a um determinado sujeito interpretante fazer – o que explica por que um mesmo enunciado, ainda que tomado no mesmo contexto, possa remeter a imaginários diferentes –, parece não haver dúvida de que o meta-enunciador hegemônico em *O Alquimista* é *A Religião*. Fica claro também que *A Religião* não se refere a uma religião específica (como o judaísmo, o cristianismo ou o islamismo, presentes no texto de Paulo Coelho), mas a

[...] um conjunto cultural suscetível de articular todo um sistema de crenças em Deus ou num sobrenatural e um código de gestos, de práticas e de celebrações rituais, e admitindo uma dissociação entre a “ordem natural” e a “ordem sacral” ou sobrenatural. Toda religião acredita possuir a verdade sobre as questões fundamentais do homem, mas apoiando-se sempre numa fé ou crença. Sendo assim, ela se distingue da filosofia, pois esta pretende fundar suas

*“verdades” ou tudo o que diz nas demonstrações racionais.*  
(Japiassu e Marcondes, 1990:213)

Deve-se considerar, portanto, que, por trás do discurso das religiões, presidindo à complexa rede de estratégias de captação, está um grande meta-enunciador, *A Religião*, enquanto porta-voz de Deus e seu poder infinito e enquanto instituidora das normas de referência do grupo dos que Nele crêem. Passando destas considerações de ordem conceitual, em torno da idéia do *Tiers*, para o aspecto prático de sua aplicação, tendo em vista a situação específica de comunicação da obra examinada, quais seriam, então, os imaginários que o sujeito do discurso convoca no ato da encenação narrativa do romance? Da copiosa lista, selecionamos apenas alguns exemplos, face às restrições de um artigo. As leituras aqui propostas não são, evidentemente, as únicas possíveis, mas se legitimam no contexto de que foram colhidos:

a) Os enunciados “[...] *como se houvesse alguma misteriosa energia unindo sua vida à vida daquelas ovelhas*” (2001:22), “[...] *Tudo é uma coisa só*” (2001:48), “[...] *só existe um Deus*” (2001:86) e “[...] *Entretanto, havia uma idéia que parecia repetida em quase todos os livros: todas as coisas eram manifestações de uma coisa só*” (2001:126) remetem a discursos de verdade tais como “*a natureza divina é insondável*”, “*Deus é a fonte universal de energia*”, “*Deus é uno*”, “*existe um só Deus*”, “*Deus é onipresente*” etc.

b) Os enunciados “*Deus escreveu no mundo o caminho que cada homem deve seguir*” (2001:57), “[...] *porque tudo está escrito*” (2001:112-3), “[...] *nossa história e a história do mundo foram escritas pela mesma Mão*” (2001:115) e “[...] *Porque o futuro pertence a Deus [...]*” (2001:165) remetem a discursos de verdade tais como “*Deus é onisciente*”, “*os desígnios de Deus são insondáveis*”, “*Deus é o princípio e o fim*”, “*Deus é o Senhor do tempo*” etc.

c) Os enunciados “*Se Deus conduz tão bem as ovelhas, também conduzirá o homem*” (2001:64), “*Deus cuida dos seus filhos*” (2001:166) e “[...] *Allah cura todas as doenças [...]*” (2001:151) remetem a imaginários tais como “*Deus é pai*”, “*Deus é bondade e amor*”, “*Deus não abandona seus filhos*”, “*o Senhor é meu pastor*” etc.

Os exemplos acima, entre tantos outros examinados, reiteram a idéia da existência, da onisciência, da onipresença, da onipotência e da eternidade de Deus. E também a de que Ele é o princípio e o fim das coisas visíveis e não visíveis, mas, sobretudo, a de que é bom e justo, ainda que muitas vezes incompreensível, e que o destino do homem é o retorno a Ele porque sua

alma é parte da Divindade, sendo por isso imortal. Os exemplos autorizam, ainda, afirmar que esse meta-enunciador, referido por Charaudeau como “mistério transcendental” (ou como *A Religião*), é a voz hegemônica do romance e que ela sobredetermina as demais vozes ativadas na encenação narrativa.

## NOS SISTEMAS DE CRENÇAS, A IDEOLOGIA

O segundo tipo de representações sociais, de caráter subjetivante, são as construções caracterizadas pelos sistemas de crenças, que Charaudeau classifica como *saberes de opinião*. Não se trata mais, aqui, de conhecimento do mundo, mas de valores. O valor procede de um julgamento, mas um julgamento sobre os seres do mundo e sobre seu pensamento e comportamento:

*Elle se caractérise donc à la fois par une activité mentale polarisée sur ces comportements (d'où son aspect affectif [bon ou mauvais, raisonnable ou fou etc.]) et par un engagement du sujet dans cette évaluation, par une prise de position (d'où son aspect subjectivant) (2004:34).*

Aqui, o autor se aproxima da idéia de ideologia e do papel que ela desempenha como *Tiers*. A questão, todavia, não nos parece claramente resolvida, porque se percebe aqui um cuidado excessivo em lidar com o conceito de *ideologia*, ao contrário do que acontece no âmbito da sociologia de tradição marxista, em que essa questão é abordada de maneira incisiva.

Charaudeau coloca como obstáculo para uma clara definição de *ideologia* a dificuldade em classificar os diferentes sistemas de representações sociais, porque, segundo ele, muitas vezes é difícil saber se um determinado enunciado deve ser vinculado a uma doutrina, a uma ideologia ou a uma crença, face ao constante deslizamento entre esses sistemas de idéias, motivo pelo qual prefira, pelo menos para sua concepção de Análise do Discurso, uma abordagem da questão tendo como ponto de referência o papel psicossocial do sujeito do discurso (2004:34). Seria, então, *O Alquimista*, o caso de uma não-ideologia, já que o autor, do ponto de vista identitário, não é líder de seita, militante de alguma facção revolucionária ou coisa que o valha? Ou ainda, do ponto de vista do *status* do sujeito falante, o texto não teria valor de ideologia uma vez que o scriptor não assume o papel de defensor de alguma posição política ou doutrinária explícitas, visando à doutrinação de seu público-alvo?

Charaudeau parece encontrar uma resposta para a espinhosa questão do proselitismo religioso ao admitir que

*... on peut cependant s'en sortir en disant qu'un système de pensée dogmatique qui se fonde sur une parole révélée engendre un système de valeurs qui joue le rôle de guide de comportements [grifo nosso] que doivent tenir des individus vivant en société et qui doit être intériorisé par ceux-ci. [...] C'est peut-être aussi à ces systèmes de croyance que l'on pourrait rattacher les "idéologies". (2004:34)*

Em *O Alquimista*, parece haver uma dupla situação. No primeiro caso, enquanto hegemonia do sagrado, haveria um sistema de pensamento (objetivante, portanto), no seu viés de mistério transcendental (um sistema fechado, de caráter doutrinário, instituído como dogma e com valor de explicação última e transcendental), a que Charaudeau chamou de *A Religião*. Este seria, em última instância, o meta-enunciador, o grande *Tiers* de que fala o autor, entendendo-se que ele não considera *A Religião* como tendo valor ideológico em si, porque se trata aqui de valores universais, inerentes a todas as culturas e a todos os povos. No segundo caso, enquanto sistema de crenças (de caráter subjetivante, portanto), estaríamos no plano dos valores. Neste caso, esses sistemas assumem um caráter ideológico, a partir do momento em se impõem como orientação de vida, como guia de comportamento, portanto. Intuitivamente ou não, os críticos de Paulo Coelho, bem como as resenhas e as listas dos livros mais vendidos, veiculadas em certas publicações, viram no misticismo e no esoterismo de suas obras uma orientação de vida, um receituário de regras para o dia-a-dia e de normas de conduta espiritual, motivo pelo qual têm classificado seus livros na categoria de "auto-ajuda". Nessa perspectiva, um livro de auto-ajuda deveria ser enquadrado na categoria de ideologia, segundo Charaudeau.

No Prefácio de *O Alquimista*, o *scriptor* invoca sua experiência pessoal de iniciação alquímica, experiência de caráter edificante e exemplar, encenada no plano narrativo, e que deve servir de exemplo e orientação de vida para o leitor. Ele apresenta ainda, no espaço das restrições contratuais, a idéia da *Lenda Pessoal*. Recorrente no corpo da obra (a expressão comparece 60 vezes, é importante lembrar), a *Lenda Pessoal* seria algo como um *santo graal* que toda pessoa teria guardado no coração, de maneira consciente ou não, e cuja busca atvaria simultaneamente a transformação alquímica (a realização da Grande Obra, a descoberta da Pedra Filosofal) de quem a buscasse. Essa demanda, que se diga desta forma, não prescinde, da crença

num ser superior, eterno, infinito, onipresente etc. Essa crença é, na verdade, seu pressuposto fundador.

Deve-se argumentar, então, a favor da suposição do caráter ideológico do discurso de *O Alquimista*, lembrando que ele se funda na palavra revelada, como verdade absoluta, e indica uma linha de comportamento e atitudes como orientação de vida. Será analisado, para demonstrá-lo, o sintagma *Lenda Pessoal*. Trata-se de um *saber de opinião* (de caráter subjetivante, portanto), dividindo espaço e insinuando-se o tempo todo no âmbito de um *sistema de idéias* (*A Religião*, de caráter objetivante, conforme Charaudeau). A *Lenda Pessoal*, não sendo própria do campo das religiões, embora se ampare ora no discurso religioso ora no discurso para-religioso para se legitimar, sugere toda uma conduta de vida. Dessa forma, opera-se um deslizamento de sentido, que desloca o texto do âmbito do mistério transcendental para o da ideologia. A seguir, exemplos da ocorrência da expressão *Lenda Pessoal*, em *O Alquimista*, que refletem esse apelo a uma certa ação visando à mudança de conduta:

a) [*Lenda Pessoal*] *É aquilo que você sempre desejou fazer. Todas as pessoas, no começo da juventude, sabem qual é sua Lenda Pessoal.* (2001:47)

b) – *Existem várias razões. Vamos dizer que a mais importante é que você tem sido capaz de cumprir sua Lenda Pessoal.* (2001:47)

c) *Cumprir sua Lenda Pessoal é a única obrigação dos homens [...].* (2001:48)

d) *Porque a vida quer que você viva sua Lenda Pessoal.* (2001:56)

e) *“Quanto mais se chega perto do sonho, mais a Lenda Pessoal vai se tornando a verdadeira razão de viver”, pensou o rapaz.* (2001:110)

f) *São as forças [“forças misteriosas”] que parecem ruins, mas na verdade estão ensinando a você como realizar sua Lenda Pessoal. Estão preparando seu espírito e sua vontade, porque existe uma grande verdade neste planeta: seja você quem for ou o que faça, quando quer com vontade alguma coisa, é porque este desejo nasceu na alma do Universo. É sua missão na terra.* (2001:48)

A “filosofia” contida nos exemplos acima assume uma dimensão de verdade universal e de guia de comportamento e se apóia numa outra asserção, com valor de verdade: *“Quando você quer uma coisa, todo o Universo conspira*

para que possa consegui-la" (2001:70). Este mesmo exemplo aparece, com pequenas alterações, nas páginas 98 e 180, e remete a uma máxima da "opinião comum", também elevada à categoria de verdade universal, que afirma que querer é poder. Não é demais lembrar – a propósito, Eco (1999:28) o faz, oportunamente – que "o homem gnóstico é um *Übermensch*" (Super-homem) (e o homem de Paulo Coelho tem essa pretensão). Nesse sentido, a face mais consistente da ideologização operada através do sintagma 'Lenda Pessoal' (com iniciais maiúsculas) é seu individualismo radical, sua submissão incondicional a um dos princípios que orientam o gnosticismo, o "conheça-te a ti mesmo", e o desdém altivo pelas questões da historicidade dos homens, da dialética dos conflitos sociais e da lógica dos interesses coletivos. Este é aquele individualismo, com valor de alienação, de que fala a sociologia. Além disso, ao postular como fonte desse conhecimento uma *gnose* regida pelo coração ou pelo voluntarismo (verdadeira *gnose*), e não pela racionalidade (falsa *gnose*), aspectos discutidos no primeiro capítulo, o *scriptor* perfila um pensamento em cujo cerne há a rejeição da racionalidade (ainda que ela se mostre no decorrer da encenação narrativa convincentemente disfarçada).

Toda a narrativa de *O Alquimista* é uma persistente incitação à busca da "Lenda Pessoal" como caminho do autoconhecimento e de transformação espiritual, mesmo que para isso apresente instruções vagas e, com freqüência, as enuncie através de termos herméticos e impregnados de uma polissemia obstinada. A "Lenda Pessoal" é, assim, uma apropriação pessoal do caráter gnóstico que preside ao discurso místico-esotérico-religioso do romance, porque, como lembra Charaudeau, se o conhecimento remete ao mundo, a opinião remete ao sujeito. Mas, ainda que veja a configuração de uma ideologia na passagem de um sistema de pensamento para um sistema de crenças, ele mantém a opinião de que isto acontece não por uma "sobredeterminação absoluta e essencializada" da mediação externa, mas porque a situação de comunicação em que o sujeito do discurso se encontra e as normas de referência que ele aí convoca assim o impõem.

Se é fato que esses imaginários existem, são universais e fazem parte da vida social do ser humano em todas as épocas e em todos os lugares, também é fato que historicamente eles têm sido apropriados por segmentos minoritários da sociedade e usados como instrumento de manipulação e de controle social, donde a pertinência de se perguntar em nome do que e de quem eles falam. Em outras palavras: a quem de fato pertence (ou a quem de fato interessa) o discurso da salvação individual? Nesse sentido, a sociologia de tradição marxista pode, com vantagens, ser convocada,

visando completar as reflexões de Charaudeau, com vistas a elucidar a gênese e a natureza da meta-enunciação em *O Alquimista*.

Retorna-se, desta forma, ao início deste capítulo, quando aquele autor estabelecia uma distinção entre *Tiers* e mediação externa. Talvez não seja possível saber em nome de quem ou do que falam esses “imaginários sócio-discursivos”, sem o recurso à noção de “mediação externa”, referida por ele como uma concepção de *terceiro* ligada a uma abordagem sociologizante do discurso. É o que este trabalho se propõe a verificar no próximo item.

#### A “MEDIAÇÃO EXTERNA”

Bakhtin postula que o signo é de natureza ideológica. Ele afirma que “... a palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (1995:36), ainda que neutra em relação a uma função ideológica específica, podendo, pois, “... preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa” (1995:37). Ao contrário do que afirmam os “subjetivistas”, a consciência individual não é a fonte dos valores e crenças veiculadas no signo, “mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos” (1995:36). Bakhtin critica os “objetivistas” por seu culto à forma fixa, racional e imutável. Para estes, a língua é um sistema estável, convencional e abstrato, e suas leis são essencialmente lingüísticas, nada tendo de ideológico. Os atos de fala não passariam, assim, de “refrações ou variações fortuitas ou mesmo deformações das formas normativas” (1995:83), e que esses atos individuais de fala explicariam a mudança histórica das formas da língua. Bakhtin defende a idéia de que o signo se constrói no processo de interação social:

*Na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social. (1995:109).*

A posição de Bakhtin é convalidada tanto pela Semiolingüística quanto por outros modelos de análise. A questão reside, pois, na maneira de ver o quanto, o como e em que circunstâncias o sujeito da enunciação é sobredeterminado pelo social. Charaudeau, como vimos, não o concebe dentro de uma perspectiva rígida, mas reconhece que em determinadas situações enunciativas isso pode acontecer. Kerbrat-Orecchioni (1999:203) partilha opinião semelhante, ao admitir o sujeito da enunciação como sendo

dotado de uma certa individualidade e mesmo de uma intencionalidade significativa, mas lembra que

*... au lieu de l'envisager dans ce qu'il a d'individuel, et dans la relative liberté qui lui est laissée de ses choix langagiers, on pouvait tout aussi bien le considérer comme un produit collectif et déterminé: tout dépend du point de vue que l'on adopte et du niveau d'analyse où l'on se situe. (1999:203)*

Para a autora, mesmo que verdadeiro o fato de um enunciado ser assumido por um locutor individual, continua igualmente verdadeiro que, num outro nível de análise, o enunciadador pode ser considerado (com maior ou menor pertinência, de acordo com o tipo de enunciado referido) “... *comme le représentant et le porte-parole d'un groupe social, d'une instance idéologico-institutionnelle.*” (1999:203) A autora chega a propor para este caso uma denominação, o neologismo *ideoleto*, decalcado nos modelos de *idioleto*, *dialeto* e *socioleto*, para designar uma competência própria a um conjunto de indivíduos pertencentes a uma mesma comunidade ideológica.

FS, FI E FD

Formações discursivas (FD) é uma noção introduzida por Foucault (*apud* Maingueneau, 1998:67) na Escola francesa e levada para a Análise do Discurso por Pêcheux (1997:68), de acordo com um quadro teórico marcado pela releitura de Marx, proposto por Althusser. As formações discursivas são a materialização de formações ideológicas (FI) presentes em uma determinada formação social (FS). São tantas as FI quantas são as classes sociais existentes numa FS, mas a visão de mundo hegemônica é a da classe dominante.

Segundo Maingueneau,

*Tem-se hoje tendência a empregar a noção de formação discursiva sobretudo para os posicionamentos “ideológicos” marcados; fala-se também, mais facilmente, de formação discursiva para os discursos (políticos, religiosos...) que estão em concorrência num campo discursivo do que para o discurso administrativo ou para a vulgarização científica. (1998:69)*

Maingueneau afirma serem os indivíduos constituídos em sujeitos de seus discursos pela FD, é ela que determina o que pode e deve ser dito a partir dessa posição, levando o sujeito do discurso a se acreditar fonte do sentido, uma vez que ele, sem se dar conta disso, identifica-se com essa FD.

Na FS, há dois níveis de realidade, um de aparência (superficial, fenomênico) e outro de essência (profundo, não-visível). A ideologia “... é elaborada a partir das formas fenomênicas da realidade, que ocultam a essência da ordem social, a ideologia” (Fiorin, 1990:28). Eis talvez por que uma das mais eficientes ideologias religiosas, oportunamente incorporada pela concepção de realidade operada pela doutrina liberal e pela mentalidade capitalista, afirme que os desequilíbrios sociais têm origem não-material, são manifestações de desajuste do indivíduo em relação à divindade, decorrentes de uma falta de origem, o pecado original. Assim, certos temas são recorrentes nas FD capitalistas (os homens são desiguais por natureza; na competição da vida, vencem os mais fortes etc.). Para Fiorin, eles “... surgem a partir de outros discursos já construídos, cristalizados e cujas condições de produção foram apagadas.” (1990:19)

Assim, deve-se compreender o alcance do sucesso popular de *O Alquimista* não apenas pela ativação (por parte do *scriptor*, através do *narrador-fabulador*) de estratégias discursivas bem orquestradas, mas também pelas crenças e valores que lhe servem de referência e que o autor partilha com o leitor. É nesse sentido que Fiorin (1990:42) afirma que “... o discurso é, pois, o lugar das coerções sociais, enquanto o texto é o espaço da ‘liberdade’ individual” e que

... o discurso simula ser individual para ocultar que é social. Ao realizar essa simulação e essa dissimulação, a linguagem serve de apoio para as teses da individualidade de cada ser humano e da liberdade abstrata de pensamento e expressão. (1990:42)

O mérito de Paulo Coelho está na maneira de se apropriar do aparato lingüístico-discursivo e, através de novos arranjos, obter efeitos de sentido e resultados com aparência de novidade, a partir da fonte inesgotável do discurso místico. Em outras palavras, seu mérito é fazer de modo competente tais simulação e dissimulação.

#### MENTE SUPERIOR DOMINA MATÉRIA INFERIOR

Singular o mundo do jovem Santiago, protagonista de *O Alquimista*: pastor de ovelhas, depois de uma curta passagem pelo seminário, transita por um espaço físico anacrônico em que coexistem pastagens, oliveais, rebanhos de ovelhas, lobos, capelas abandonadas, velhos castelos, pequenas aldeias e seus estabelecimentos comerciais rústicos, diante dos quais ovelhas são tosquiadas. Depois que cruza o mar e pisa em terras da África, encontra comerciantes de cristais, magos, caravanas, camelos e camelheiros e um

oásis das “mil e uma noites”. E, agora, guerras tribais, alquimistas, mouros e a fé islâmica. As atividades agrário-pastoris e artesanais sugerem um modo de produção feudal. A indeterminação temporal e a onipresença do discurso místico-esotérico-religioso evocam um tempo e uma relação com a divindade próprios do período medieval. Tanto o feudal quanto o medieval devem ser entendidos aqui metaforicamente, uma vez não há no texto referências cronológicas que autorizem ao leitor sua ambientação nesse período histórico, compreendido entre a Idade Clássica e a Idade Moderna (de 476 a 1453 da era cristã). O medieval é a metáfora de uma temporalidade anacrônica, assim como o feudal é a metáfora de um modo de produção arcaico. Há na encenação narrativa de *O Alquimista* uma aura de ancestralidade de “as mil e uma noites”, tanto em seus desertos, oásis, caravanas, *djins*, magos, guerras tribais, adivinhações, eclosão do maravilhoso, transmutação de metais, alquimia etc., quanto nas mentalidades. A propósito, a história do jovem pastor Santiago foi inspirada em um conto de Borges, e este, por sua vez, garimpou-a entre as narrativas de *As mil e uma noites*.

Ao deslocar a narrativa para o norte da África, o tempo imemorial que suas cenas evocam e o mundo de mentalidades que ela recupera encontram ali seu contraponto, já que, sob muitos aspectos, os países que se situam naquela região vivem ainda no limiar de uma ordem feudal e de um capitalismo inconcluso. De qualquer modo, vale aqui não o tempo histórico real, mas o tempo simbólico da narrativa, e este traz até o leitor a dissimulação de uma ordem social. Se *O Alquimista* é um livro simbólico, como o autor postula no “Prefácio”, nem por isso ele se torna um objeto não-identificado socialmente, sobretudo porque materializa em seu discurso uma visão de mundo (FI) própria de uma organização social feudal (FS). Ao dissimular o tempo cronológico de sua narrativa, ela não se transforma, por um passe de mágica, em algo atemporal (e, portanto, a-histórico). A tentativa de apagamento das marcas temporais é incompleta, pois ficam as pistas, e a realidade borrada pode ser reconstruída a partir delas. E elas indiciam sua historicidade: uma época em que o tempo se queria imutável e eterno, em que a ordem terrena era uma emanção direta da ordem divina, em que o poder temporal (Estado) se confundia com o poder espiritual (Igreja), um tempo em que a alquimia era o ponto de convergência entre magia e ciência.

*O Alquimista* é a encenação de um mundo divinizado (teocêntrico) e senhorial (de chefes tribais), com o valor das coisas absolutas. O conflito social, configurado por senhores feudais e servos, é dissimulado pelo

conflito entre Bem e Mal. As misérias terrenas são apenas a materialização de uma luta eterna e metafísica. No mundo de *O Alquimista*, a vida do jovem pastor Santiago será dedicada à procura de sua “Lenda Pessoal” e à transformação espiritual. Na sociedade feudal, bem como no plano narrativo do romance, pretende-se não haver classes sociais. Não havendo classes sociais, não há injustiça social. O que há são os ricos e pobres de espírito, os que buscam a luz da “Alma Universal” e os que estão presos nas trevas do não-conhecimento (agnosticismo). Há ainda os sábios e os tolos, os bons e os maus, os puros de coração e os corrompidos. Há, sobretudo, o pecado – da gula, da avareza, da inveja, da luxúria etc. “*O conflito não é entre senhores e servos ou entre capital e trabalho, mas entre os bons e os justos, os simples e os arrogantes, os intuitivos e os racionais e, por fim, entre o Bem e o Mal*”, parece estar dizendo esse discurso. Se na ordem feudal restava a cada um crer, orar e esperar, no plano da encenação narrativa de *O Alquimista*, o caminho da salvação é conhecer a si mesmo e buscar a transformação espiritual pela operação alquímica.

A ordem social feudal é o meta-enunciador do discurso teocêntrico. Por incorporá-lo, não se pode dizer que o discurso de *O Alquimista* seja apenas conservador, como tantas vezes se tem dito. Em primeiro lugar, ele é reacionário, porque, mais do que pretender conservar a ordem social atual, ele se constitui em apologia de uma outra ordem historicamente superada. O mundo da encenação narrativa, no qual transita o jovem pastor Santiago, atualiza uma ordem social arcaica e sua visão de mundo arcaizante. Apenas secundariamente seu discurso é conservador, na medida em que essa visão de mundo arcaizante não quer, ou não pode, problematizar a ordem social vigente, o modo capitalista de produção e a divisão da sociedade em classes. Poder-se-ia mesmo dizer que a ordem social capitalista apropriou-se do legado religioso feudal, na sua forma ideologizante, uma vez que a revolução burguesa tendo rompido com o modo de produção e a estrutura social feudais, não o fez em relação a toda sua superestrutura, que sobrevive através dos aparelhos ideológicos. A religiosidade medieval permaneceu como instrumento de manutenção do *status quo*. É conhecida a estratégia do discurso burguês de vincular a noção de Deus ao de democracia, liberdade e livre mercado. Se este último é a essência do modelo liberal e cerne da ordem capitalista hoje, a democracia e a liberdade são moldadas à sua singular visão de mundo de classe hegemônica, e acabam por se postular verdades universais.

A idéia da desigualdade natural entre os homens é, assim, mantida. Ela justifica a existência de classes sociais e, entre elas, de uma relação

assimétrica (eufemismo de *exploração*, essência do modo de produção capitalista). Na sociedade burguesa, o imaginário religioso medieval, revitalizado pela reforma protestante e pela contra-reforma católica, assume no último século formas ora progressistas ora retrógradas, servindo neste último caso de manipulação política e social. Ele tem servido muitas vezes de instrumento ideológico de auto-legitimação da classe hegemônica. Ciclicamente, ele volta a integrar o ideário belicista das nações poderosas, como na Idade Média inspirou o ideário místico-guerreiro da ordem dos templários, esses paladinos das cruzadas católicas contra os mouros. O imaginário religioso medieval fracionou-se no mosaico atual de seitas e assiste ao renascimento dos comportamentos místicos totalizantes, como em *O alquimista*.

Retomando as noções de “essência” e “aparência”, Fiorin (1990:28) explica que, no nível fenomênico (nível das aparências e da circulação de bens), a realidade aparece invertida, a aparência se apresenta como totalidade da realidade e busca legitimar-se como verdade universal. Assim, na ordem capitalista, a partir do nível aparente, constroem-se os conceitos de individualidade e de liberdade. Decorre, daí, a crença radical na individualidade, que é outro fio condutor a perpassar a trama narrativa de *O Alquimista* e que se constitui em outra estratégia discursiva eficiente, porque reafirma a ilusão de que se está além das coerções sociais, de que a ordem terrena é regida por uma ordem supra-humana. Ela garante ao leitor real, perplexo diante de um mundo incompreensível, ou desiludido pelas promessas não cumpridas das racionalidades, a esperança de buscar sua “Lenda Pessoal”, de sintetizar a “Pedra Filosofal” ou encetar a demanda do Santo Graal, o que afinal é tudo a mesma coisa, na “semiose hermética” do discurso alquímico.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- CHARAUDEAU, P. Tiers, où es-tu? A propos du tiers du discours. In: *La voix cachée du tiers. Des non-dits du discours*. Paris: L'Harmatan, 2004. p.19-41.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- COELHO, P. *O Alquimista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ECO, U. *Os limites da Interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- JAPIASSU, H. & MARCONDES, D. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation*. Paris: Armand Colin, 1999.
- MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

AS INSTÂNCIAS ENUNCIATIVAS EM  
A *SOGRA*, DE TERÊNCIO<sup>1</sup>

SÉRGIO HENRIQUE RODRIGUES  
RENATO DE MELLO  
UFMG

A *SOGRA* E O QUADRO COMUNICACIONAL

Existe, no mínimo, uma dupla enunciação no texto dramático. Uma enunciação entre um EUc e um TUi, entre um sujeito autor e o leitor – ambos sujeitos empíricos –, e a obra como veículo de interação entre eles. Podemos dizer que esta interação se dá no universo situacional ou no mundo real. A outra interação se dá no universo discursivo, no mundo da ficção. É uma interação existente entre as personagens no interior da própria obra. Temos, assim, personagens – sujeitos enunciadore e destinatários – que imitam; que representam e fingem estar no mundo real, com seus interlocutores comunicantes e interpretantes. Se vemos a obra literária como

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2004 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística, tendo como orientador o Prof. Dr. Renato de Mello.

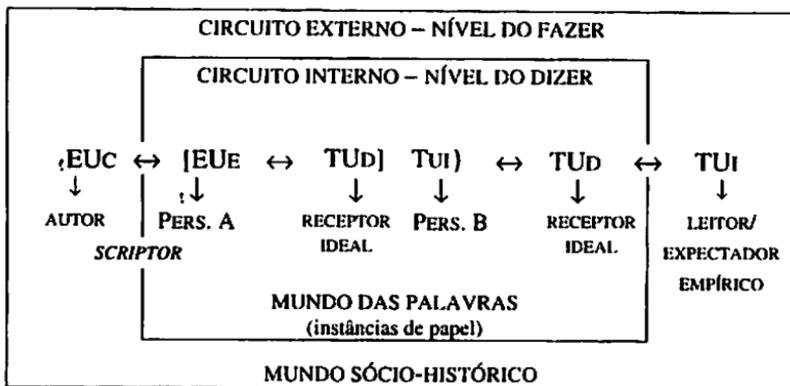
um contrato comunicacional nos moldes propostos por Charaudeau para o ato de linguagem, temos, aqui, um contrato dentro de um outro contrato. Se vemos a Literatura, o Teatro como um discurso secundário, que imita o discurso primário como propõe Bakhtin, também temos, de certa forma, um contrato dentro de um outro contrato. Agora, se vemos a Literatura; o Teatro – assim como qualquer outro processo de enunciação verbal – como uma cenografia, conforme afirma Maingueneau (2001:123-125), temos, em *A Sogra*<sup>2</sup>, uma dupla *mise en scène*: uma no mundo da representação, das personagens e uma outra no mundo da produção e da interpretação do texto literário.

Em *S.*, Terêncio não enuncia diretamente, visto que ele é um sujeito comunicante constituído no contrato comunicacional no nível situacional. Em contrapartida, o EUE criado por Terêncio se desdobra em vários: Pânfilo, Laques, Sóstrata, Mírrina, Báquis, etc. Essas personagens são sujeitos de uma enunciação existente no nível discursivo. Quando Pânfilo diz: *Ora viva, meu pai!*; ele é um EUE, locutor que direciona a fala para um alocutário. Laques é, aqui, seu TUD – visto que Pânfilo; quando construiu este enunciado, o fez para seu pai, e é também seu TUi, o alocutário que recebe a fala de Pânfilo. Este, por sua vez, quando responde: *Oh, meu filho!... Viva!...*, torna-se também um EUE, locutor que direciona a fala para Pânfilo, seu alocutário, seu TUD e seu TUi. Dito de outro modo, as personagens se falam como se estivessem em uma conversação ordinária (discurso primário). Elas representam um diálogo real, mas a serviço da ficção. O diálogo entre Pânfilo e Laques também é um enunciado direcionado a um TUD outro e a um TUi empírico: o leitor. Vemos, assim, que não há uma única voz que enuncia em *S.*, mas várias vozes. Como afirma Ubersfeld (1996:18), “... *le dialogue est toujours la voix d'un autre – et non seulement la voix d'un autre, mais de plusieurs autres*”

Adaptamos o quadro comunicacional de Charaudeau para darmos conta desta obra e da peculiaridade do texto dramático. Vejamos, abaixo, o exemplo de uma enunciação:

---

<sup>2</sup> A partir de agora designaremos o nosso *corpus*: *A Sogra*, de Terêncio, com o signo *S.* Este *corpus* consiste no texto dramático da edição de *A Sogra*, de Terêncio, com introdução, versão e notas de Walter de Medeiros publicado pela Editora Universidade de Brasília em 1994. Portanto, consideraremos, neste trabalho, não apenas a peça de Terêncio, incluindo seus prólogos e suas didascálias traduzidos por Medeiros, mas também a introdução, as notas e as didascálias inseridas no texto pelo próprio tradutor.



Quadro 1

O desdobramento das instâncias é necessário. Pânfilo e Laques são sujeitos de uma enunciação existente no nível discursivo, em um projeto de fala de Terêncio (EUC). Ele produz, discursiva e textualmente, um universo ficcional em que as personagens dialogam. Desse modo, o contrato comunicacional existente entre esses parceiros é estabelecido pelo EUC. Assim, Pânfilo e Laques são EUE, TUD e TUI um para o outro e projetam, ao mesmo tempo, um TUD, que é uma expectativa de leitura. Um TUD que é o leitor/espectador ideal proposto e projetado pelo EUC em sua produção discursiva. E ainda existe um TUI, que é o leitor empírico de S.

A partir dessa adaptação do quadro do contrato comunicacional para o texto dramático, pretendemos, a seguir, identificar e estudar as instâncias enunciativas em S.

### EUC-TERÊNCIO

A primeira instância no processo comunicacional – se é que podemos chamar assim, visto a circularidade e a “mão dupla” do processo – de S. é Terêncio (EUC). Ele se constitui como o criador dos enunciados no nível situacional e se institui como *scriptor* – aquele que vai fazer enunciar, quem vai estabelecer o nível discursivo (o *Dizer*) em S. Terêncio cria sujeitos enunciadores (as personagens) que, juntamente com ele, terão a expectativa de alcançar um sujeito que leia e interprete satisfatoriamente a peça. No entanto, em seu projeto de fala, só é possível “projetar” esse sujeito. O leitor/espectador é um sujeito empírico que, assim como Terêncio, se encontra no nível situacional (o *Fazer*). Portanto, cabe a Terêncio projetar um TUD, a quem S. é destinada.

Visto a importância da instância enunciativa EUc no processo comunicacional, propomos conhecer um pouco sobre EUc-Terêncio.

Existem poucos estudos sobre Terêncio e sua obra que é relegada a um segundo plano, sendo Plauto o autor mais estudado e (re)conhecido do Teatro Romano. Obra Terenciana é composta por seis comédias. Pela ordem cronológica *Andria* (A mulher de Andros) é a primeira comédia de Terêncio. Foi apresentada pela primeira vez em data incerta e teve outra apresentação durante os Ludi Megalenses<sup>3</sup>, em 166 a.C. A maior parte do argumento desta peça foi tirado de uma obra homônima de Menandro<sup>4</sup>. Terêncio traduziu o texto de Menandro eliminando o monólogo, introduzindo o diálogo e, ainda, acrescentando personagens secundárias.

Com *Eunuchus* (O eunuco), Terêncio parece querer agradar o público romano. Nela encontramos um dos poucos momentos de comicidade da obra terenciana. Ele utiliza a figura do escravo Trasão para atingir o cômico e assim conquistar os favores do público. A exemplo de *Andria*, *Eunuchus* teve a primeira apresentação em data incerta, sendo reapresentada durante os Ludi Megalenses, em 161 a.C. Essa peça atingiu seu objetivo, pois em sua estréia obteve tanto sucesso que foi representada mais duas vezes no mesmo dia. Com isso, Terêncio recebeu uma compensação financeira.

*Heautontimoroumenos* (O carrasco de si mesmo) é uma peça que trata do relacionamento entre pais e filhos, enfocando os conflitos interiores. Ele coloca duas gerações em conflito, mas não toma partido de nenhuma. Nessa peça apresentada durante os Ludi Megalenses, em 163 a.C., Terêncio mostra a sociedade de sua época que passa por uma fase de transição da

---

<sup>3</sup> Jogos Megalenses. Os jogos para os romanos era um período do ano reservado às atividades de lazer como: teatro, circo, gladiadores etc. Esses jogos eram oferecidos para honrar os deuses, agradecer-lhes ou para desviar-lhes a cólera. Alguns se realizam uma única vez (extraordinários), outros são anuais (ordinários). Além desses jogos oferecidos aos deuses, haviam jogos fúnebres oferecidos aos imperadores ou celebridades romanas mortas. Havia também jogos para comemorar uma vitória em uma batalha. De acordo com Dupont (1985:21-22), sob a República, conta-se 55 dias de jogos cênicos oficiais para 77 dias de jogos; sob o Império são 101 dias de jogos cênicos para mais ou menos 175 dias de jogos. Os jogos Megalenses eram ordinários e oferecidos em honra a Cibele, Magna Mater (Grande Mãe), durava sete dias no período de 4 a 10 de abril.

<sup>4</sup> Autor grego de comédias. Ele pertence ao último período do teatro grego, que teve seu apogeu com as tragédias juntamente com a chamada comédia antiga. Menandro é de um período posterior em que o teatro, na sociedade grega, estava em decadência. Há somente uma peça incompleta de Menandro, *Díscolo*, e alguns fragmentos. Suas peças tratam do ser humano em sua individualidade, diferentemente da Comédia Antiga que trata de assuntos políticos e que tem como representante mais conhecido, Aristófanes.

austeridade tradicional para uma nova maneira de entender a vida, valorizando a boa vontade humana.

*Phormio* (Formio) segue os mesmos passos de *Eunuchus*. Nessa peça, Terêncio utiliza recursos dramáticos que visam agradar o público de sua época, apostando em personagens caricatos, sobretudo, o escravo. *Phormio* foi apresentada durante os Ludi Romani<sup>5</sup>, em 161 a.C.

Em *Adelphi* (Os irmãos), Terêncio volta ao tema do relacionamento entre pais e filhos. A peça enfoca a educação, discutindo qual a melhor maneira de se educar os filhos. Entretanto, a obra não fornece uma solução para a questão: deve-se educar os filhos com severidade e austeridade ou com liberdade? *Adelphi* foi apresentada nos Jogos Fúnebres de Paulo Emílio, em 160 a.C.

Em *Hecyra* (A Sogra), o cômico reside apenas em momentos esporádicos com Parmenão, o escravo. Visto que, na obra Terenciana a figura tradicional do escravo astucioso e intrigante, eternizada na obra de Plauto é personagem secundária. O teatro terenciano privilegia os conflitos interiores das personagens. *Hecyra*, assim como *Heautontimorumenos*, enfoca os conflitos interiores. Essa peça ainda enfatiza os dramas criados pelas convenções sociais. Ela foi, entre as peças terencianas, aquela que o público recebeu com mais hostilidade. Entretanto, segundo Silva (1996:17), Terêncio julgava que, "... não obstante a hostilidade do público, havia escrito uma obra valiosa e digna". Antes de ser integralmente apresentada nos Ludi Romani em 160 a.C., *Hecyra* participou de outras duas tentativas frustradas de apresentação: a primeira durante os Ludi Megalenses, em 166 a.C. e ainda outra tentativa durante o mesmo evento, em 160 a.C.

Sobre o conjunto da obra terenciana Silva (1996:17) afirma que:

*... notamos uma oscilação entre uma tendência própria do autor para fazer uma espécie de drama burguês puramente sentimental e a tradição cômica, segundo a qual o teatro deveria divertir o público. Nesta balança, nosso poeta inclina-se mais para um teatro sério, que trazia como notas dominantes a piedade, a melancolia.*

Terêncio viveu em uma época na qual a filologia e a cultura política e literária romana voltava-se para Grécia. Os comediógrafos romanos que o

---

<sup>5</sup> Jogos Romanos, oferecidos em honra de Júpiter com duração de 16 dias e ocorriam no período de 4 a 19 de setembro.

antecederam, segundo Silva (1996:13), "... trabalharam as comédias gregas como representações fantásticas, como se fossem produtos de sonhos". A respeito deste assunto, Silva (1996:14), afirma que:

*No prólogo de sua primeira comédia, Terêncio declarava que preferia a negligência dos antigos à obscura diligência de seus adversários que buscavam a reprodução exata e servil das mesmas, ... Lúscio, que traduzindo bem e escrevendo mal, das boas comédias gregas fazia péssimas comédias latinas.*

Desta forma, Terêncio substituiu o universo helênico e acrescentou o diálogo, os jogos de palavras, os provérbios e as locuções latinas. Terêncio foi acusado de plagiador pelos seus oponentes. Não havia leis de direitos autorais em Roma. Contudo, a acusação de roubo implicava em uma situação constrangedora para o acusado de cometer tal ato. Entretanto, Terêncio se defendia dizendo que tudo já havia sido dito, o importante era como dizê-lo e com certa novidade. Mesmo assim, ele defendeu-se, no prólogo de *Andria*, argumentando que fazia adaptações usando a *contaminatio*<sup>o</sup>.

*Fez Menandro a Comédia Andria, e Piríntia, aquele que tiver conhecimento de qualquer delas bom, o terá d'ambas. De argumento não são mui diferente, mas feitas, e compostas mui diversas, e diferente 'stilo. Confessa o nosso Poeta haver tirado, e traduzido da Piríntia, e posto nesta sua Andria o que foi conveniente; e ter usado delas como próprias: isto que ele fez, estes vituperam, e sobre isto argumentam, e disputam, dizendo não ser lícito que sejam desmembradas as fábulas dos Gregos. (Terêncio, 1945:7-8)*

Grandes autores latinos, como Cícero, Horácio e Quintiliano, preferem Terêncio a Plauto. Porém, o público de teatro romano preferia o espetáculo cômico das peças de Plauto às sutilezas e à sofisticação literária de Terêncio. Ele tentou, em vão, impor sua obra, comunicá-la ao público, em um descompasso semelhante ao que acomete às personagens de *S*, peça que é o exemplo mais significativo do seu fracasso. Ainda hoje, Terêncio não está completamente assimilado, visto o número relativamente modesto de trabalhos sobre ele e o fato de suas peças serem tão pouco lidas, encenadas, publicadas e estudadas.

---

<sup>o</sup> A *contaminatio* consistia em utilizar duas ou mais peças gregas para construir uma romana. Ela é um processo intertextual que os autores romanos utilizavam como um método de composição textual.

## EUC X SCRIPTOR

Quando apresentamos o quadro comunicacional adaptado para o texto dramático, e mais especificamente, para *S.*, incluímos, no nível situacional, como sendo EUC, além de Terêncio, um *scriptor*, visto que há uma diferença entre EUC-Terêncio, sujeito psico-social e historicamente constituído, e Terêncio sujeito *scriptor*. Ambos os sujeitos representam o mesmo referente de um dado contexto situacional, de uma dada cenografia enunciativa. Porém, o *scriptor* é aquele que exerce uma função literária, enquanto Terêncio sujeito histórico, além dessa, pode exercer outras funções discursivas. Julgamos que não há como determinar o nível exato de identificação entre Terêncio sujeito histórico e o *scriptor* Terêncio. O que podemos supor é que entre o sujeito histórico e o(s) enunciator(es) criados por ele existe uma ponte: o *scriptor*. O *scriptor* é o sujeito que põe a ficção (no nível discursivo e textual) em movimento. Ele é a fonte da enunciação literária na instância produtora.

Relatamos, acima, alguns aspectos da vida e da obra terenciana. Aspectos que se referem ao dramaturgo, ao poeta Terêncio. Não relatamos, por exemplo, aspectos de sua vida amorosa, de seus gostos culinários, ou seja, aspectos dos outros papéis discursivos por ele exercidos. Sua vida política, religiosa, cultural, quando é relatada por nós e em outras fontes, refere-se, de certa forma, a uma relação com seu trabalho de autor. Portanto, EUC-Terêncio, escritor de *S.*, é visto, aqui, sob a ótica de uma função discursiva: literária e teatral. Quando tratamos de EUC-Terêncio (sujeito de um mundo real), estamos interessados em observar a transição desse sujeito para o mundo discursivo. Estamos procurando a identidade, as expectativas, os projetos de fala de um sujeito *scriptor*. É esse sujeito que, em *S.*, diz, ainda que, na maioria das vezes, implicitamente: “*Eu* escrevo”, “*Eu* sou o autor”, “*Eu* sou o responsável por ter escrito esta peça de teatro”.

O *scriptor* é essa passagem na relação entre o Eu-comunicante e o(s) Eu(s)-enunciadore(s) de *S.* Ele se inscreve neste hiato existente entre esses sujeitos. É a figura que materializa o projeto de fala, que o executa. O *scriptor* coloca no papel (e no palco) os seres de palavras, possibilitando a enunciação literária/teatral se realizar novamente no e pelo leitor/espectador.

## TUI – A INSTÂNCIA INTERPRETANTE

Como são todos aqueles que já leram, que estão lendo e que ainda lerão *S.*, o TUI – instância interpretante –, é extremamente difícil de ser identificado e trabalhado. Se pensarmos que a peça *S.* tem mais de 22 séculos, vemos que é impossível nos referirmos ao TUI com exatidão. Nos propomos, entretanto, a nos debruçar sobre esta instância, mesmo sabendo das dificuldades; dos riscos que corremos, com a ajuda de escritores, de estudiosos da vida e da obra de Terêncio e de pesquisadores da história da sociedade romana na época do autor.

Para o leitor/espectador da época de Terêncio, de um funeral a uma vitória de guerra, todos os eventos públicos eram espetáculos acompanhados por dança, música, números circenses, saltimbancos, etc., e realizados em períodos determinados: dias de festas, jogos comemorativos em honra aos deuses ou às personalidades importantes para Roma. Essa fusão de dança, música e um enredo textual, era esperada por todos os cidadãos de todas as classes sociais e concorria, durante os dias de jogos e festas, com outros espetáculos como: circenses, pugilato, equilibristas, gladiadores. Era do gosto romano um espetáculo que primasse pela ação, inclusive, e, sobretudo, a ação cênica. Buscava-se, nos jogos cênicos, o riso fácil, com escravos correndo, cozinheiros brigando, namorados se desencontrando e os pais se culpando e descontando seus problemas, com surras homéricas, nos encravos. Além da fusão de várias artes (dança, música e literatura), o romano esperava a brincadeira; a alegria, a confusão, o humor e o riso fácil proporcionados pelas comédias.

A expectativa de ação – e a confusão gerada dessa ação –, justifica, talvez, o sucesso de Plauto e os fracassos de Terêncio. Plauto oferece aos romanos seu teatro em uma linguagem reconhecida por uma platéia acostumada a ação e a confusão cênica. Terêncio, em contrapartida, oferece peças com menos ações cênicas e mais ações e reflexões construídas textualmente. Dito de outra forma, o teatro de Terêncio é constituído, sobretudo, por ações verbais que levam seus leitores/espectadores a refletirem sobre as ações representadas. A dança e a música cedem lugar à palavra. Enquanto a palavra, no teatro de Plauto, ornamenta as ações cênicas, em Terêncio, elas ocupam a cena. O público romano esperava encontrar, no teatro, a ação e a verdade dessa ação. Portanto, para esse público, acostumado às ações, à dança e à música, um teatro fundamentado na ação verbal estaria fadado ao fracasso.

Terêncio, em suas peças, faz um uso sofisticado da palavra. O meio intelectual romano valorizava tal uso, desde que se resguardasse os valores romanos. Valores úteis à Civilização Romana. Úteis como os próprios jogos circenses e cênicos, como o teatro, desde que satisfizessem os anseios e as expectativas do público e não ferissem os valores da sociedade romana. Terêncio atingiu o ápice da sofisticação em *S.*, por trabalhar, segundo alguns críticos, excessivamente, a ação verbal. O resultado foi, segundo estes mesmos críticos, um texto, longo, lento e cansativo. Sobre o prólogo, em *S.*, Medeiros (1994:111), afirma que “*Para o gosto de nosso tempo, o texto, embora significativo, é longo, prolixo e excessivamente trabalhado.*” Se, para nosso tempo, o texto de Terêncio é longo, prolixo e excessivamente trabalhado, para o público romano, que buscava no teatro o espetáculo, o divertimento puro e simples, o riso fácil, *S.* não era teatro.

Terêncio busca uma cumplicidade da instância interpretativa de *S.*, que deve ser um interlocutor responsivo e, sobretudo, dubidativo. O texto pede que o leitor/espectador interprete um papel no drama, vista uma máscara, seja uma personagem aberta a interpretações e interações. Uma personagem aberta ao diálogo. Desta forma, *S.* é uma peça que está na contramão dos valores partilhados pelos leitores/espectadores de comédia em Roma. É uma peça que fere o gosto do público romano. Ela não ofereceu divertimento para essa platéia, mas pediu-lhe comprometimento e cumplicidade com o enredo apresentado.

#### A SOGRA, DE TERÊNCIO

Antes de falarmos especificamente sobre a obra, apresentamos uma sinopse do enredo de *S.*

A trama é constituída por um pai, Laques, que, ao chegar à velhice, queria ver casado o filho Pânfilo. Para ver realizado o sonho, escolhe uma noiva, Filúmena, filha de Fidipo e Mírrina. Mesmo andando de amores com a cortesã Báquis, Pânfilo resolve se casar com a moça para satisfazer a vontade do pai. Pânfilo pretendia conciliar o casamento com Filúmena e o amor que tinha pela cortesã. Porém, Báquis, ao saber que o amante estava casado, o repudiou. A doce personalidade da esposa conquista o coração de Pânfilo, que passa a amá-la e a encontrar felicidade no casamento. Durante uma viagem do marido, Filúmena passa a evitar a sogra, Sóstrata, e volta para a casa dos pais. Sóstrata, sem saber o que tinha acontecido, tenta trazer, sem sucesso, a nora de volta para a casa. Ao retornar da viagem, Pânfilo descobre a razão pela qual sua esposa havia voltado para a casa dos pais e

evitado a sogra e o sogro: Filúmena estava grávida de um desconhecido que a violentara em uma noite. Através do choro do nascimento do filho, parte da verdade foi descoberta, pois todos achavam que Pânfilo era o pai da criança. Laques vai ter uma conversa com a Báquis por entender ser ela a causa do repúdio de Pânfilo por Filúmena. A cortesã afirma que desde o casamento nunca permitiu que Pânfilo entrasse de novo em sua residência e promete a Laques confirmar tal fato a Filúmena. Na conversa com Filúmena, Mírrina reconhece no dedo de Báquis um anel que havia sido roubado da filha na noite em que fora violentada. O anel foi um presente de Pânfilo. Assim, descobre-se o autor da violência sexual, a paternidade da criança e o conflito se resolve: após uma noite de bebedeira o próprio Pânfilo violentou aquela que seria sua esposa e lhe tirou o anel. Agora, poderia o casal viver tranquilo com o filho que lhe pertencia.

## O DISCURSIVO

Em geral, em uma comédia romana, espera-se encontrar um enredo que termina em um casamento; essa é uma das características fundamentais do gênero *comédia* no período clássico. A comédia servia para celebrar a continuidade da vida e a fertilidade<sup>7</sup>. Neste sentido, *S.* é uma comédia *sui generis*: quando começa a trama, Pânfilo já está casado com Filúmena. As personagens da peça buscam a solução para conflito – a saída de Filúmena da casa de Pânfilo – para que o casamento seja efetivado. Assim, os conflitos e as confusões presentes nesta comédia não servem para celebrar a continuidade da vida, mas para manter as convenções sociais: confirmar e (re)construir um casamento já realizado. Portanto, o enredo é um elemento distintivo de *S* em relação a outras comédias romanas.

Outra especificidade da comédia, sobretudo a romana, é apresentar personagens arquetípos como, por exemplo, o soldado fanfarrão, os jovens enamorados, as mocinhas virtuosas, as cortesãs ambiciosas, escravos espertos e pais severos. Terêncio transcende esses arquetípos sociais que caracterizam as personagens da comédia romana. Silva (1996:14) corrobora conosco quando afirma que

*Sua comédia [de Terêncio], todavia, não é a comédia de caracteres, pois o poeta não procura nem quer marcar ou defini-los nos seus*

---

<sup>7</sup> Daí, principalmente na comédia antiga grega, o uso freqüente, na indumentária dos atores, de enormes falos.

*personagens. Para Terêncio, mais que o caráter, interessa o comportamento do homem nas suas relações humanas e sociais.*

Em *S.*, temos o jovem, a mocinha, os pais, a cortesã, além das sogras. Entretanto, essas personagens fogem ao arquétipo. Descobrimos, no decorrer da trama, que a mocinha não é tão virtuosa, que a cortesã não é tão ambiciosa e que a sogra está longe de ser uma "megera". Dupont (1985:376-377), diz que Terêncio abandona as convenções cômicas e procura instaurar um riso cúmplice entre o autor e seu público, através de uma linguagem parodística e sofisticada, buscando uma verossimilhança psicológica da qual o público romano não estava acostumado:

*[Terence] introduit une vraisemblance psychologie. Un caractère c'est donc un homme en situation dont les réactions à cette situation sont conformes aux règles rhétoriques du vraisemblable. Cette vraisemblance psychologique est la révolution introduite par Térence dans la comédie. Car elle se substitue dans l'action au jeu ancien des travestissements et devient le moteur des changements d'attitude chez les personnages. On peut vraiment parler de révolution théâtrale, car passer du travestissement au psychologique implique l'abandon de la théâtralité spectaculaire, c'est-à-dire l'abandon de la danse et du corps pour une théâtralité rhétorique des mots. Le texte prend une importance nouvelle. Le moteur de l'action, ce sont les discours, les récits mensongers (...) qui tirent leur efficacité non de leur vérité mais de leur vraisemblance. Certes ce type de scène existait déjà chez Plaute mais, lui, empruntait au code romanesque la matière de ses mensonges, tandis que Térence, lui, l'a raconté dans un domaine extra-théâtral. (Dupont, 1985:377)*

Terêncio abandona as ações cênicas pelas ações psicológicas das personagens. Pouco interessa o que fazem as personagens. Interessa aquilo que elas pensam e falam umas sobre as outras, sobre elas mesmas e sobre as ações que praticam. Daí a necessidade de construir uma comédia que privilegie a ação da palavra. Para construir a verossimilhança psicológica, Terêncio, segundo Dupont (1985), utiliza uma língua simples e próxima de um estilo falado, desenvolvendo uma linguagem que rompe com o *canticum*. No teatro romano, as falas das personagens eram divididas em *canticum* e *diuerbium*. O *canticum* era a parte cantada da peça, o que consistia a maior parte do espetáculo. O *canticum* também era considerado e percebido pelo público romano como a parte ficcional do teatro. O *diuerbium* era a parte falada da peça. O *diuerbium*, para o público romano, era aquilo que mais se aproximava de uma fala não-ficcional, ou seja, de

uma conversa cotidiana. Não se quer dizer que esse público percebesse o *diuerbium* como uma conversa real, pertencente ao mundo do *negotium* (mundo do dever). Ele percebia o *diuerbium* como aquilo que mais se aproximava da linguagem cotidiana, ou como denomina Bakhtin (1992), um diálogo simples. Terêncio, em suas obras, utiliza um texto constituído, em sua grande maioria, pelo *diuerbium*<sup>8</sup>. No teatro romano, o efeito de ficção era construído pelo *canticum*. Quando Terêncio, em *S.*, estrutura o texto pelo *diuerbium*, aproximando seu texto de uma linguagem “real”, faz com que o público o perceba não como teatro, algo que pertence ao *otium* (mundo do prazer, da ficção), mas como *negotium* (mundo da realidade). Esse é um recurso para se alcançar a verossimilhança psicológica de que nos fala Dupont (1985). Assim, Terêncio requer do público romano uma co-participação, uma cumplicidade com a peça. Terêncio pede para o romano entrar em cena. Porém, para o romano daquela época, o ato de representar era considerado uma infâmia:

*... est marqué d'infamie celui qui monte sur scène pour jouer dans un spectacle y compris pour réciter un texte. Cette infamie est bien plus qu'une condamnation morale: l'acteur est rayé par le censeur des registres de la tribu, frappé d'incapacité juridique et politique.* (Dupont, 1985:95)

Um ator romano é um homem desonrado aos olhos da moral e da lei. Basta mostrar-se uma vez em cena para perder seus direitos cívicos. A cumplicidade que Terêncio busca não seria aceita pelo público do séc. II a.C., pois representaria para um cidadão romano exercer a mesma função de ator e, conseqüentemente, ser considerado infame.

Segundo Silva (1996), *S.* é uma espécie de romance policial. Uma peça em que não sabemos de antemão como a trama se desenrolará. O leitor/espectador, juntamente com as personagens, vai desvelando toda trama no desenvolvimento do texto, sendo conduzido para o interior do conflito. As informações são dadas aos poucos, no decorrer da peça. Diferentemente de Terêncio, Plauto, nos prólogos de suas peças, já nos fornece o enredo. Assim, ao leitor/espectador, interessa como a trama será apresentada. Em contrapartida, Terêncio, em *S.*, fornece uma ação em processo. Através dessa construção do enredo de *S.*, o leitor/espectador é

---

<sup>8</sup> Estas informações só podem ser obtidas com as escanções dos versos no original latino. Optamos por não trabalharmos com o texto latino. Porém importante estas informações obtidas sobre o texto original e, para isso, utilizamos o material sobre teatro romano extraído dos textos indicados na referência bibliográfica.

convidado a participar da peça. Assim, Terêncio constrói um leitor/espectador ideal para S. que podemos considerar não convencional ao teatro romano e, sobretudo, à comédia. Julgamos ser esse um dos possíveis motivos do divulgado fracasso dessa obra terenciana.

## EUE – AS PERSONAGENS

Tratamos, até aqui, das instâncias enunciativas que compõem o contrato comunicacional entre autor e público. Entretanto, vimos que no teatro existe um outro contrato comunicacional. É a enunciação existente entre as personagens no nível discursivo. Das personagens e da enunciação que elas representam, trataremos a seguir.

As personagens são os sujeitos enunciadores, que compõem o nível discursivo. São elas que habitam o mundo ficcional. Assim, elas constroem uma enunciação que podemos considerar fingida. Entretanto, elas se interagem utilizando as mesmas estratégias comunicacionais de uma enunciação “real”. Nessa interação, as personagens instituem um contrato comunicacional também fingido. Julgamos que essa enunciação fingida nos ajuda a conhecer o contrato comunicacional da peça como um todo, visto que o nível discursivo integra o projeto de fala do autor e é objeto de interpretação dos leitores/espectadores empíricos.

*A ficção teatral tem necessidade da personagem na escrita, como uma marca unificadora dos procedimentos de enunciação, como um vetor essencial da ação, como uma encruzilhada do sentido.*  
(Ryngaert, 1996:129)

Para podermos compreender a relação entre as personagens, devemos considerá-las como uma “*marca unificadora dos procedimentos de enunciação*”, como nos alerta Ryngaert. Portanto, os diálogos entre elas tornam-se um enunciado, que é destinado ao TUD e é interpretado pelo TUi. Em S., os diálogos entre as personagens representam os mal entendidos de uma interação verbal e os conflitos que deles se originam. S. trata dos conflitos provocados por esses mal entendidos. Eles ocorrem não somente no nível discursivo, mas também no nível situacional. Os prólogos relatam um mal entendido ocorrido no nível situacional: uma apresentação teatral interrompida, pois a platéia se dispersou. Portanto, existiu um mal entendido entre o projeto de fala do EUC e a interpretação do TUi. No nível discursivo são representados os mal entendidos entre as personagens. Dito de outro modo, existe uma dissimetria entre o projeto de fala de um enunciador (uma personagem) e a interpretação do co-enunciador (outra

personagem). Essa dissimetria e os mal entendidos causados por ela estruturam o texto de *S.* É através desses fatores que o enredo se desenvolve. São eles que constituem a relação entre as instâncias enunciativas da obra, sejam elas do nível situacional (entre o autor e leitor/espectador) ou do nível discursivo (entre as personagens).

Medeiros (1994:13), afirma que *A Sogra* é o drama da incompreensão e do isolamento. A incompreensão e o isolamento são causados no e pelo contexto situacional do universo ficcional instituído no texto, ou seja, nas convenções sociais que regem a relação entre as personagens da peça. Porém, a incompreensão e o isolamento também são causados pela dissimetria no contrato comunicacional entre as personagens. Em *S.*, as personagens buscam uma resposta para o fato de Filúmena ter deixado a casa do marido. Porém, elas desconhecem a “verdade do fato” e, assim, acabam se submetendo às convenções sociais para que o problema seja solucionado e o casamento entre Pânfilo e Filúmena seja mantido. Desse modo, as dúvidas e os questionamentos que habitam as personagens são respondidos parcialmente. Muitas personagens permanecem ignorantes sobre a “verdade do fato” e suas conseqüências, mas se sentem contentes por manter as convenções sociais. Pânfilo diz a Báquis:

*É bom que não aconteça como nas comédias – onde todos ficam a saber tudo. Aqui, os que precisavam de vir a saber, sabem; os que não tinham o direito de saber, não sabem nem ficarão sabendo.*

Esse trecho reitera o caráter metatextual desta comédia. Pânfilo informa que a “verdade dos fatos” será privilégio de poucos que têm esse direito. Portanto, o casamento é confirmado, mas a dúvida não é sanada. A “verdade sobre o fato” permanece como uma incógnita também para os leitores/espectadores, pois como afirma Ryngaert (1996:139), “... *todas as personagens mentem ou, mais precisamente, têm um discurso sobre o mundo e sobre os outros que não é objetivo.*” Assim, nunca saberemos com certeza se Pânfilo é o pai do filho de Filúmena, pois para isso teríamos que acreditar em Báquis. E como em *S.*, desde o título<sup>9</sup>, as expectativas da instância interpretativa são quebradas, o TUI pode desconfiar das palavras de Báquis. Portanto, se o título, propõe um tema mas trata de outro, propõe uma comédia, mas representa um drama, como os leitores/espectadores empíricos podem acreditar na palavra de alguma personagem desta obra? Ou, como podem ter o direito de saber a “verdade”?

---

<sup>9</sup> O título é “*A Sogra*”, mas a peça tem como tema central Filúmena (A Nora) e os conflitos gerados por ela.

*S.* representa um questionamento, uma dúvida que podemos verificar através do contrato comunicacional entre as personagens. Não é representado na peça uma resposta, mas as perguntas que podem se transformar em tema da peça. Assim, o texto teatral representa o discurso em todas suas formas e em todas as suas (im)perfeições. São as (im)perfeições na realização do contrato comunicacional e os mal entendidos por ele produzidos que são representados em *S.*

#### O JUÍZO DE VALOR DAS PALAVRAS DAS PERSONAGENS

Bakhtin (1992), afirma que as palavras são neutras e só adquirem valor numa interação verbal quando os sujeitos lhe imprimem um juízo de valor. Como no teatro as personagens constituem uma enunciação fingida, são elas que fazem com que as palavras adquiram o valor. As personagens de *S.* habitam um universo ficcional que representa o contexto social romano do séc. II a.C. Deste modo, os valores compartilhados por essa sociedade serão os mesmos compartilhados por elas, ou seja, lhe são contemporâneos. Um desses valores era a *simplicitas*. Por ele, o romano não admitiria dúvidas nem questionamentos em relação à palavra de outrem. Entretanto, Terêncio, em *S.*, representa uma enunciação que se baseia na incerteza e na desconfiança das palavras que são ditas pelas personagens.

A *Fides* era um outro valor que regia a sociedade romana e que a mantinha consolidada em um mesmo ideal. A *Fides* era o valor da confiança moral, religiosa e jurídica. Desta forma, a palavra de um romano seria considerada um fato irrevogável. Em *S.*, a palavra de algumas personagens é agraciada com a *Fides* – conquistada, freqüentemente, pela posição social: pai, filho honrado. Outras personagens, por outro lado, são julgadas indignas da *Fides* – as sogras e as prostitutas, como podemos observar nessa fala de Sóstrata:

*É bem verdade: nós todas, com igual injustiça, somos malvistas dos nossos maridos por culpa de umas poucas que fazem que todas nós [sogras ou prostitutas] pareamos dignas de castigo.*

Decorre desse fato que uma personagem pode julgar a própria palavra digna de confiança, mas considerada indigna a palavra de outra personagem. Nessa interação verbal, as perguntas de uma instância enunciativa são respondidas por ela mesma, pois a resposta do interlocutor não é digna de confiança. Essa desconfiança na palavra também estrutura o conflito cênico em *S.*

## A ATITUDE DUBIDATIVA

Dissemos acima que, em *S.*, as personagens recebem as palavras das outras personagens com um juízo de valor predeterminado por elas mesmas. Elas não ouvem umas as outras, não respondem umas as outras, apenas falam. Elas respondem a uma pergunta elaborada por si mesmas com outras perguntas.

Um dos fatores que caracteriza a interação verbal, segundo Bakhtin (1992), é a atitude responsiva que o *Eu* espera do *Tu* ao proferir uma locução. Na estrutura conversacional de *S.*, o que caracteriza a atitude responsiva é uma resposta que não é resposta, mas um questionamento, uma dúvida. Ousamos chamar a atitude responsiva existente no diálogo entre as personagens de *S.*, de atitude “questionativa”, ou melhor, “dubidativa”. Os diálogos, nessa obra, são marcados pela atitude de duvidar da afirmação do interlocutor, pois a resposta à questão colocada é dada pelo próprio locutor. Nesta pequena passagem de *S* podemos perceber essa atitude dubidativa:

*Laques*

*Em nome dos deuses e dos homens!... Mas que súcia é esta?... que conchavo é este?... Será possível que todas as mulheres tenham os mesmos caprichos e as mesmas embirrações – todas!... E não se encontre uma sequer que se afaste um pouco das outras em matéria de feitio?... Por isso é que, de perfeito acordo, todas as sogras têm asco danado às noras. Para fazerem pirraça aos maridos, é a mesma teimosia, igual casmurrice... Foi na mesma escola, parece-me a mim, que todas se doutrinaram para malvadez. E nessa escola, se ela existe, esta fulana é a mestra – tenho certeza.*

*Sóstrata*

*Triste de mim!... mas por que serei agora acusada?... Não sei!...*

*Laques*

*Ah sim, tu, logo tu, não sabes?*

*Sóstrata*

*Não... assim os deuses me protejam, meu Laques!... E assim possam levar a nossa vida sempre juntos!...*

*Laques*

*Os deuses?!... Que eles nos livrem das desgraças!...*

*Sóstrata*

*Tu estás me acusando injustamente... Hás de chegar depois a essa conclusão... tenho certeza.*

*Laques*

*Eu a acusar-te injustamente?!... A ti?!... Mas, diante de proezas dessa força, haverá alguma palavra capaz de classificar o teu procedimento?... Tu, que me desonras a mim e a ti e à família, preparas a desgraça do teu filho e, ainda por cima, fazes que os nossos parentes se tornem, de amigos que eram, em inimigos?... Eles, sim, que consideram o nosso rapaz digno de lhe confiarem a filha?... Tu és a única pessoa que se levanta a perturbar as coisas com tua desfaçatez!*

*Sóstrata*

*Eu?!...<sup>10</sup>*

Temos, nesse pequeno trecho, doze (12) frases interrogativas marcadas pelo sinal de interrogação (?)<sup>11</sup>. A maioria dessas perguntas não é respondida pelo interlocutor, mas pelo próprio locutor. Verificamos também que há respostas do locutor que são outras perguntas. Julgamos que a atitude dubidativa ocorre porque as personagens recebem as palavras das outras personagens com um juízo de valor prévio. Podemos verificar esse fato na primeira fala de Laques no trecho acima, em que ele, ao acusar Sóstrata de ser a responsável pela partida de Filúmena da casa do marido, diz que todas sogras agem mesma maneira. Portanto, Sóstrata não escapa a essa regra. Laques já tem as respostas para suas dúvidas, visto que todas as sogras têm asco às noras, são teimosas e más. Resta a Sóstrata responder às acusações do marido com outras perguntas ou com outras dúvidas.

*SÓSTRATA – (...) Mas porque serei agora acusada? Não sei!...*

*LAQUES – Ah sim, tu, logo tu, não sabes?*

Sóstrata responde à acusação com outra pergunta, que é respondida por ela própria (“*Não sei!...*”). Entretanto, Laques também responde Sóstrata com outra pergunta (“*...não sabes?*”). Percebemos, neste diálogo, uma atitude dubidativa em que uma pergunta é respondida por outra pergunta, pois não há resposta por parte de Sóstrata ou Laques, mas uma outra pergunta.

---

<sup>10</sup> Foram omitidas, aqui, as rubricas do tradutor.

<sup>11</sup> Na modalidade escrita da língua latina não havia tais sinais, mas havia partículas, pronomes e estruturas interrogativas! Estamos analisando a tradução de Medeiros (1994), portanto, consideramos frases interrogativas aquelas marcadas pelo sinal interrogativo (?) usado nessa edição.

Observamos ainda que, quando o interlocutor não intervém com outras perguntas ele demonstra dúvida nas respostas. Constatamos isso com o uso de verbos no modo subjuntivo e até mesmo no futuro<sup>12</sup>, como, por exemplo: *será possível, protejam, possam, livrem*. Existem, ainda, algumas especificidades em relação à atitude dubidativa do locutor, como podemos observar nas frases a seguir:

*Hás de chegar a essa conclusão... tenho certeza.*

*Foi na mesma escola, parece-me a mim, que todas se doutrinarão para a malvadez.*

Na primeira frase, o locutor demonstra certeza de um fato possível – o interlocutor concordar com sua opinião. É uma expressão verbal no tempo futuro, *hás de chegar*, que indica o fato possível, que se torna certeza quando o locutor afirma: *tenho certeza*. Assim, o locutor demonstra duvidar da própria palavra, pois confirma um fato do qual ele mesmo, através do tempo verbal utilizado, não possui certeza de sua realização. Em contrapartida, na segunda frase, o locutor demonstra dúvida em relação a sua própria afirmativa. Ele afirma que “... *foi na mesma escola...*, *que todas se doutrinarão para malvadez*”. Porém, a essa afirmativa, o locutor interpõe uma dúvida: “... *parece-me a mim*”. Essa expressão demonstra a incerteza do locutor em relação ao fato que ele próprio havia afirmado.

A atitude dubidativa presente nos diálogos entre as personagens de *S.* confirma o caráter de interatividade e cumplicidade que esta peça propõem aos leitores/espectadores. Do prólogo ao diálogo entre as personagens, *S.* se estrutura pelo viés do questionamento, da incerteza. Esta peça representa um contrato comunicacional naquilo que, talvez, ele possui de mais concreto: a dissimetria entre as instâncias enunciativas.

---

<sup>12</sup> O modo subjuntivo é caracterizado por expressar a dúvida. Entretanto, podemos considerar o tempo futuro, por indicar alguma coisa que ainda não acontece nem aconteceu, como expressando um acontecimento provável, possível. Deste modo, esse tempo verbal também expressa uma dúvida. Vale ressaltar que, particularmente na Língua Latina, em alguns tempos verbais e pessoas, o modo subjuntivo e futuro coincidem morfológicamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética - A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et all. São Paulo: Ed. Unesp-Hucitec, 1988.

DUPONT, F. *L'acteur-roi ou Le Théâtre dans la Rome Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, D. *Les termes clés de l'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 1996.

MELLO, R. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: FALE/NAD/UFMG, 2003.

MELLO, R. *Análise discursiva dos múltiplos sujeitos e o silêncio Sarrautianos*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PLAUTO & TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. Trad. Silva, A. Rio de Janeiro: Ediouro,

RODRIGUES, S. H. *O contrato comunicacional em A Sogra, de Terêncio*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

SILVA, G. G. *Apontamentos de um estudo sobre a Hecyra de Terêncio*. São Paulo: USP, 1996.

TERÊNCIO, P. *A Sogra*. Trad. Walter de Medeiros. Brasília: UNB, 1994.

UBERSFELD, A. *Lire le Théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996.

## UM PERFIL DOS LEITORES DA OBRA DE ZIRALDO<sup>1</sup>

DILÉA HELENA DE OLIVEIRA PIRES  
UFMG

Consideramos que o discurso literário, assim como qualquer gênero ou tipologia discursiva, traz, como marca original, a relação de um autor com o mundo. Entretanto, ele se distancia de outros discursos e obtém o seu caráter de acontecimento, na medida em que transmite uma nova visão, diferenciada pelo modo particular como esse autor olha, seleciona, combina e reflete os elementos do mundo, tendo em vista a imagem de leitor virtualizada por ele no processo de produção.

O discurso literário, além de ser um contrato comunicacional efetuado entre os parceiros, escritor/leitor, é uma oportunidade do contato com a língua ser provocador, crítico, original e prazeroso, potencial que a literatura, como arte, oferece. Optamos, assim, por trabalhar com o texto literário, enquanto um desafio, porque nele a ambigüidade e a imprecisão são estímulos à imaginação criadora do leitor crítico. A rima, as aliteraões, a sonoridade da língua, sua possibilidade de jogo, ou seja, o lúdico na linguagem e o

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da tese de doutorado apresentada em 2004 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Lingüística, tendo como orientadora a Profa. Dra. Eliana Amarante de Mendonça Mendes.

compromisso com a beleza e a emoção aguçam a sensibilidade e a inteligência do analista.

Esta escolha faz sentido quando se pensa que a literatura, como objeto cultural produzido em um sistema social, em uma determinada época, representa as macroestruturas sociais, políticas e econômicas tanto quanto o ímpeto criativo de seus cultores.

Assim sendo, refletimos sobre o fato de o que distingue o 'universo mágico do livro infantil' de qualquer outro tipo de texto literário é o emprego da verossimilhança encobrendo a veracidade e o emprego da fantasia sem hesitações. Por um lado, há evidências, textualmente marcadas, de um jogo entre o real e o sociohistórico, jogo esse que reflete o contexto da realidade histórica da época de sua "fabricação". Por outro lado, verifica-se, no texto, a infiltração de um mundo mágico, no qual a fantasia e o faz-de-conta são partes integrantes. Essa relação real-mágico – numa ótica adequada à psicologia infantil –, nunca é alienante, pois a fantasia é sempre uma forma de iluminar a realidade.

O panorama da literatura destinada às crianças oferece obras nas quais o imaginário e o lúdico encontram-se através da linguagem para expressar temas sociais, históricos e folclóricos, criando aventuras maravilhosas, com altos níveis de criação e originalidade.

Feitas essas considerações, podemos dizer que um texto traz consigo um contexto, que testemunha as intenções do produtor e que nele interfere, assim como nas possibilidades interpretativas do interpretante. Assim, todo texto dá lugar a várias possibilidades interpretativas, mas é preciso considerar que cada uma delas se integra num conjunto coerente que solidifica (provisoriamente) o texto em um todo.

Nesta ótica, cada um dos dez livros por nós estudados aparece-nos como um todo, todo este que se constitui em cada um dos dez fragmentos do nosso *corpus*, pois cada um desses livros representa o produto de uma enunciação, processo do qual a comunicação é elemento constitutivo, dado que é um ato de linguagem interativo.

Podemos considerar que Ziraldo projeta, no seu texto, um leitor virtual, inscrevendo-o no texto, por meio de marcas lingüístico-discursivas explícitas e/ou implícitas. Podemos adiantar que as marcas lingüísticas

de inscrição do sujeito destinatário nas obras analisadas *pululam* da primeira à última página de cada livro.

#### MEMÓRIAS DE LEITURAS: PARA QUE O VIVIDO NÃO CAIA NO VAZIO

Foi por termos compreendido a importância de compartilhar a literatura com os sujeitos participantes do processo de construção de conhecimentos de nossa comunidade escolar que nós, professoras de literatura da Biblioteca Professor Daniel Alvarenga, situada na E. M. Anísio Teixeira, optamos por elaborar e desenvolver um projeto de leitura e recepção da obra de Ziraldo, não apenas com as crianças e jovens da nossa escola, mas com a comunidade do bairro União, em Belo Horizonte, onde se localiza a escola. Nosso objetivo foi situarmos e compreendermos empiricamente os fatores leitura e leitores interpretantes da obra do referido autor, a fim de cruzar os dados dos leitores lingüísticos com os dos leitores empíricos, para, desta forma, tentar compreender melhor o fenômeno da recepção de leitura.

O projeto de leitura, desenvolvido no ano letivo de 2002, teve como principal objetivo a realização de uma pesquisa de campo que respondesse às questões propostas no Projeto de doutorado. Como segundo objetivo, a experiência de divulgar a leitura literária dentro e fora da escola e, conseqüentemente, a obra infanto-juvenil de um dos principais “artistas” da literatura nacional. Assim, a fim de obtermos os dados empíricos de nossa pesquisa, abrimos as inscrições para a livre participação.

Feitos os contatos iniciais, divulgamos data e horário do *Encontro de Abertura* do Projeto. Entregamos a cada participante uma pasta que continha um caderno, a ser utilizado como *Diário de Leitura*, um questionário e um livro de Ziraldo. Propusemos que os livros fossem trocados entre eles, sem passar pela biblioteca. De fevereiro a junho, a EMAT se transformou em *palco* de leituras e mais leituras.

Os filhos dos professores aderiram ao Projeto e, tanto crianças como adultos, trocavam entre si os livros e desejavam mais livros. A *Hora do Recreio* transfigurou-se em *Momentos Especiais*, quando os livros trocavam mãos em direção a olhos e olhos em direção a mãos.

Resolvemos reunir os alunos inscritos, ocasião em que lhes propusemos levar os livros do citado autor, para que fossem lidos por seus pais, parentes, vizinhos e amigos, quando deveriam anotar, em um *Diário de Leitura*: nome, idade, profissão, nível de escolaridade e as impressões de cada leitor

*abordado* e, por assim dizer, *captado*, *capturado*. Os alunos do III Ciclo resolveram aceitar o desafio e saíram da escola levando consigo os livros do referido autor. Cada aluno levou 12 livros.

Em reuniões e debates semanais com os alunos do III Ciclo, o entusiasmo dos alunos e seus registros levaram-nos a acreditar que a nossa comunidade lê quando lhe proporcionamos condições de leitura, ou seja, quando tem acesso aos livros e se sente motivada. Embora já tivéssemos em mãos parte dos dados reais, continuávamos atentos e nossas conclusões primeiras eram apenas fruto de observações.

Marcamos o Seminário Final, ocasião em que os leitores deveriam entregar os *Diários de Leitura* e procederem ao debate oral da recepção de suas leituras. Foi assim que a escola recebeu leitores de 4 a 72 anos, de profissões e níveis de escolaridade diversificados, para manifestarem suas críticas, interpretações e interações, reproduzindo suas leituras.

Engajada no Projeto, a comunidade da EMAT exprimiu seus saberes, percepções e recriações, com base na leitura literária que, embora tachada de infanto-juvenil, foi lida por uma variada gama de leitores, incluindo-se aí o Secretário Municipal de Educação, Professor Antônio David de Sousa Júnior, que enunciou sua leitura produtiva e teve a oportunidade de debater com nossos diretores, coordenadores, funcionários, pais, professores, alunos e com todos os projetistas, todos interactantes do processo de co-enunciação do enunciado primeiro: a obra de Ziraldo.

O seminário evidenciou que é mais fácil despertar o gosto pela leitura em crianças e jovens, quando a comunidade da região onde eles habitam é também incentivada. O resultado motivou a EMAT a implantar definitivamente o projeto, como um meio eficaz de implementar leituras criativas e artísticas entre os membros de sua comunidade.

Em suma, nossa pesquisa empírica chegava ao fim e era chegado o momento de nos debruçarmos sobre os dados obtidos, para observarmos melhor e tecermos as possíveis confirmações, ou não, das hipóteses, já evidenciadas.

## PERFIL DOS LEITORES: UMA ANÁLISE QUANTITATIVA

O estudo aqui apresentado está baseado na descrição quantitativa dos dados pessoais dos sujeitos leitores, obtidos por meio de pesquisas escritas individuais, anexadas aos *Diários de Leitura* e respondidas em casa, por todos os leitores que se dispuseram a entregar seus *Diários*.

Tais dados diferem, em quantidade, do número de leitores que recebemos para o Seminário Final, perfazendo um total de 213 leitores. Contudo, nem todos nos devolveram os questionários e pastas de leituras. Assim, trabalhamos, neste momento, apenas com os dados concretos que nos foram disponibilizados.

Como já dissemos, fatores externos e internos motivaram essa experiência. Como fatores externos, contamos com o fator propaganda, ou seja, publicidade de nosso projeto de recepção de leitura e também com o tempo e disponibilidade de nossos leitores e com a participação dos anteriormente intitulados *os mosqueteiros do rei Ziraldo*, assim como com o fator necessário e principal para a leitura: os sujeitos deveriam ser alfabetizados, isto é: deveriam ter um domínio razoável do código lingüístico padrão, sendo, desta forma, competentes para a leitura e a escritura.

Vale repisar, neste ponto, que o trabalho com os dados quantitativos foi a forma que julgamos mais apropriada para delinear o perfil dos 213 leitores que produziram 1300 textos, enquanto retrato do leitor interpretante, um dos vetores de nossa proposta.

Sendo assim, temos a oportunidade de observar, tanto por meio de tabelas numéricas e tabelas percentuais quanto por gráficos de barras, a diversidade, bastante clara e concreta, do nosso público leitor.

No conjunto, a diversidade inspira e exige observação atenta para a qualidade e eficiência de nosso intento. Na seqüência, observamos as tabelas e gráficos para que a quantificação dos dados nos oriente rumo a outras trilhas.

Figura 1: Profissão (24 categorias)

<b>Profissão</b>	<b>Nº de Leitores</b>	<b>Nº de Leituras</b>
Auxiliar de Serviços Gerais	4	46
Bibliotecário	1	6
Camelô	2	27
Caminhoneiro	1	19
Cargo Político	5	19
Comerciário	3	25
Comerciante	2	14
Contador Aposentado	1	26
Dentista	1	4
Do Lar/Dona de Casa	13	51
Empregada Doméstica	5	28
Enfermeiro	2	32
Estudante	121	695
Farmacêutico	1	11
Jardineiro	1	6
Lixeiro	1	9
Médico	2	7
Músico	1	1
Office-boy	2	25
Operador de Máquinas pesadas	1	28
Pedagogo	6	27
Professor	34	172
Psicólogo	1	8
Taxista	2	14
<b>Total</b>	<b>213</b>	<b>1300</b>

Figura 2: Tabela de porcentagem de leitores e leituras por profissão

<b>Profissão</b>	<b>Leitores (%)</b>	<b>Leituras (%)</b>
Auxiliar de Serviços Gerais	1,9	3,5
Bibliotecário	0,5	0,5
Camelô	0,9	2,1
Caminhoneiro	0,5	1,5
Cargo Político	2,3	1,5
Comerciário	1,4	1,9
Comerciante	0,9	1,1
Contador Aposentado	0,5	2,0
Dentista	0,5	0,3
Do Lar/Dona de Casa	6,1	3,9
Empregada Doméstica	2,3	2,2
Enfermeiro	0,9	2,5
Estudante	56,8	53,5
Farmacêutico	0,5	0,8
Jardineiro	0,5	0,5
Lixeiro	0,5	0,7
Médico	0,9	0,5
Músico	0,5	0,1
Office-boy	0,9	1,9
Operador de Máquinas pesadas	0,5	2,2
Pedagogo	2,8	2,1
Professor	16,0	13,2
Psicólogo	0,5	0,6
Taxista	0,9	1,1
<b>Total</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>

Figura 3:

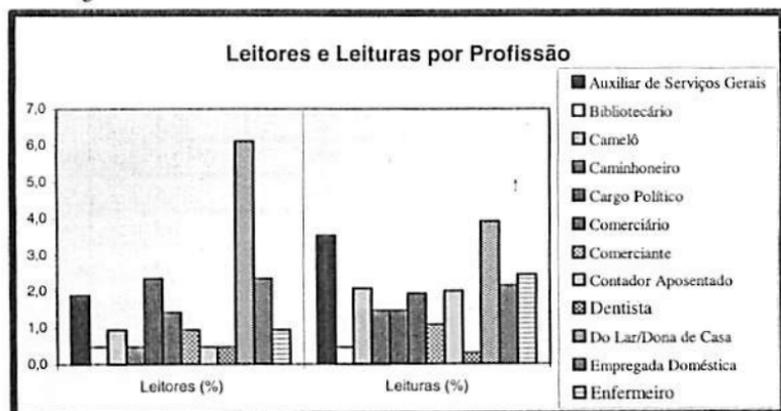
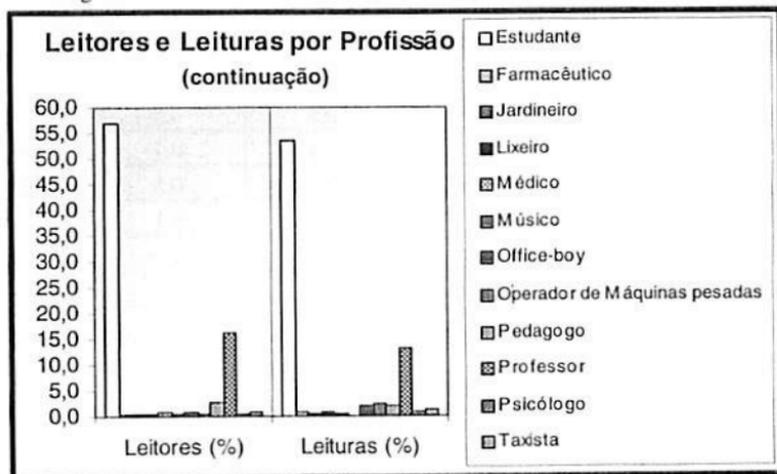


Figura 4:

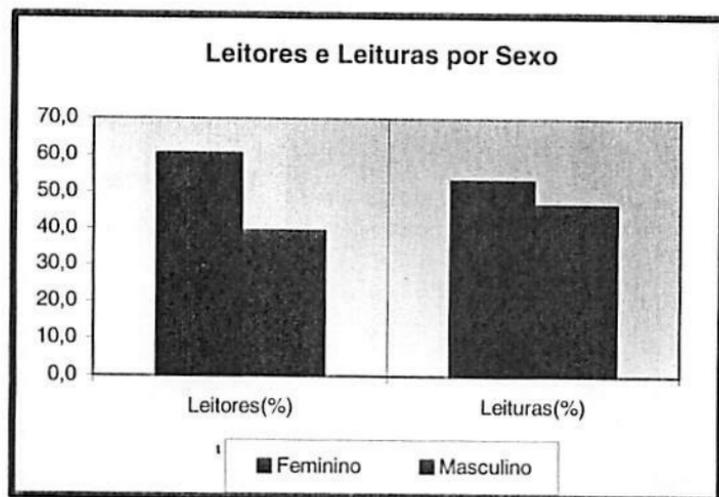


Figuras5:

Categorias por sexo

Sexo	Nº de Leitores	Leitores (%)	Nº de Leitoras	Leitoras (%)
Feminino	129	60,6	693	53,3
Masculino	84	39,4	607	46,7
<b>Total</b>	<b>213</b>	<b>100%</b>	<b>1300</b>	<b>100%</b>

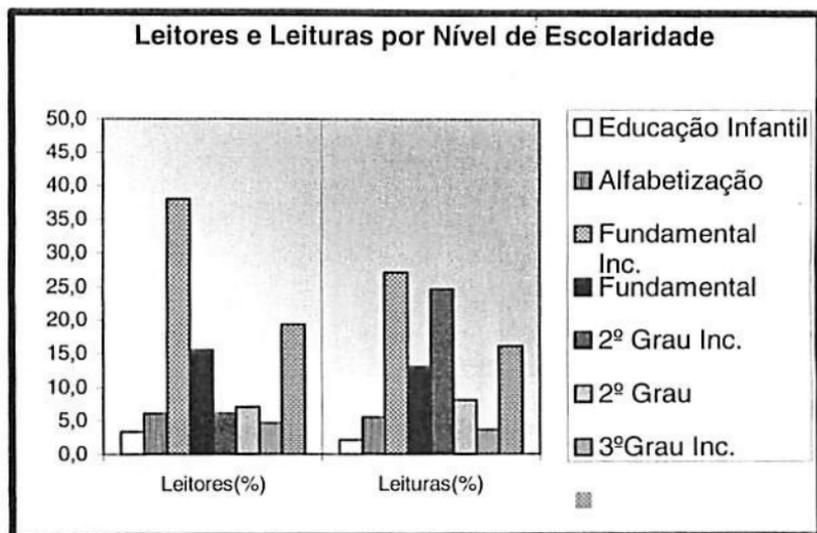
Figura 6:



Figuras 7:

Escolaridade	n° de Leitores	Leitores (%)	n° de Leituras	Leituras (%)
Educação Infantil	7	3,3	27	2,1
Alfabetização	13	6,1	72	5,5
Fundamental Inc.	81	38,0	351	27,0
Fundamental	33	15,5	169	13,0
2° Grau Inc.	13	6,1	320	24,6
2° Grau	15	7,0	105	8,1
3°Grau Inc.	10	4,7	47	3,6
3° Grau	41	19,2	209	16,1
<b>Total</b>	<b>213</b>	<b>100%</b>	<b>1300</b>	<b>100%</b>

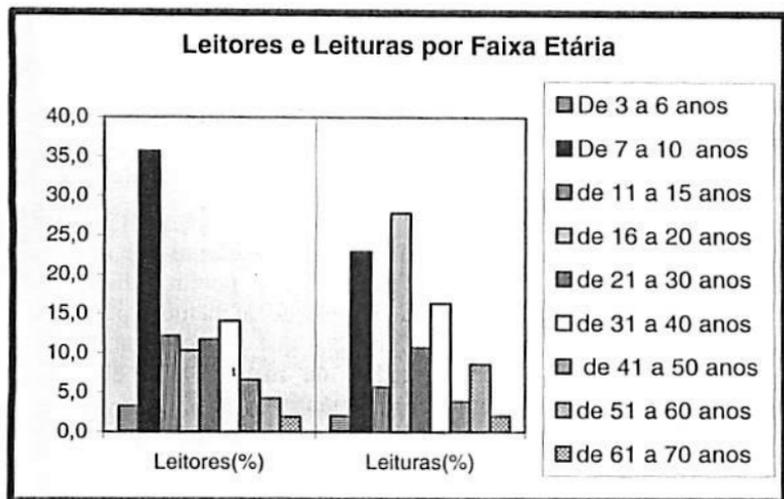
Figura 8:



Figuras 9:  
Faixa Etária (09 categorias)

Faixa Etária	Nº de Leitores	Leitores (%)	Nº de Leituras	Leituras (%)
3 a 6 anos	7	3,3	27	2,1
7 a 10 anos	76	35,7	298	22,9
11 a 15 anos	26	12,2	74	5,7
16 a 20 anos	22	10,3	362	27,8
21 a 30 anos	25	11,7	139	10,7
31 a 40 anos	30	14,1	212	16,3
41 a 50 anos	14	6,6	50	3,8
51 a 60 anos	9	4,2	112	8,6
61 a 70 anos	4	1,9	26	2,0
<b>Total</b>	<b>213</b>	<b>100%</b>	<b>1300</b>	<b>100%</b>

Figura 10:



Ao observarmos, *grosso modo*, os dados abordados de modo quantitativo, sob a forma de tabelas e gráficos, encontramos em um espaço ímpar, o da leitura literária das obras de Ziraldo, o envolvimento e a participação de múltiplos sujeitos, sem distinção de idade, sexo, profissão, nível de escolaridade e sem campanhas anunciando o fim de uma leitura e o início de outra. Uma lição social: todos partilhando de um mesmo mundo. "Pequenos" e "grandes", companheiros perseguindo a mesma busca: a aventura de ler e refletir sobre o "lido", no ritmo de suas vidas, de acordo com os seus saberes e, assim, poderem expressar seus pensamentos e sentimentos. Foram eles que estabeleceram as regras: a necessidade do silêncio, da leitura não perturbada, de ouvir música enquanto se lê... Cada um abriu mão de sua leitura e de seu turno de fala, naquilo em que suas leituras individuais chocavam com outras leituras, por ocasião dos debates e seminários orais.

A leitura aqui enunciada teve, a princípio, a categoria de um fazer retórico artesanal, já que começou a ocorrer com vistas ao efeito desejado pelo projeto de pesquisa, determinado por um conjunto de procedimentos que buscaram seduzir e trazer a nossa comunidade de leitores para dentro da Escola. Mas, depois, ela ia acontecendo como resposta ao desejo e à memória, e o saber científico ia se concentrando de forma não aprendida, não regulada e a partir das experiências vivenciadas, que se constituíam com a geração dos saberes naquele *espaço mágico*, por todos aqueles que o

compunham, vivendo, de dentro e de fora, uma mesma comunidade, iluminada pelo brilho de cada leitura.

Por meio de uma análise estatística dos dados, tentaremos, a seguir, definir quais os principais dados relativos ao perfil dos leitores foram relevantes para a concretização das leituras.

#### NO LIMITE DA ESTATÍSTICA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Gostaríamos, aqui, de concentrar nossas análises nas tabelas que se seguem e que são resultantes de testes estatísticos. Antes, porém, adiantamos a nossa constante preocupação com relação à seleção de métodos para análise e interpretação dos dados coletados. Sabemos que a interpretação é uma forma de assegurar e validar os dados, de maneira que eles sejam compreendidos como elementos representativos, enquanto condição essencial e indispensável a ser utilizada como utensílio científico para fundamentar a confirmação ou não de nossas hipóteses.

Creemos, no entanto, que, por ser de valor vital para efeito de validação de nossos estudos, uma tal escolha é, de alguma forma, um problema a mais que se instaura na base de uma pesquisa científica: se é normal preferirmos um tipo de interpretação a um outro, em função de uma preferência teórica, também é difícil, quase impossível, validar ou invalidar uma teoria, geralmente, a partir de uma interpretação preferida.

Algumas interpretações são consideradas mais confiáveis do que outras e, portanto, mais aceitas por todos. Em meio a tais questionamentos e dúvidas com respeito ao tratamento dos dados, optamos por uma co-interpretabilidade, como forma de melhor distinguir as categorias do fenômeno – leitura e recepção da obra de Ziraldo, já que a sua ocorrência pode estar afetada por diferentes fatores causais.

Nessa perspectiva, iniciamos nosso estudo com um gesto interpretativo, com a qual intentamos definir o perfil numérico de nossos leitores e suas respectivas leituras. Trabalharemos, aqui, a fim de definir melhor o fenômeno, por meio de observação das tabelas e dos gráficos estatísticos, para, depois, efetivarmos as análises quantitativa e qualitativa de uma amostra do *corpus* de textos produzidos pelos participantes do projeto.

Pondo de parte os aspectos citados, que julgamos necessário esclarecer, podemos prosseguir à discussão de alguns dados.

Para respondermos às nossas indagações, fez-se necessária uma abordagem que levasse em conta as diferenças existentes entre os participantes do projeto. O estudo dessas diferenças, com relação à leitura, pode ser considerado como uma verdadeira oportunidade de reflexão e de construção de possíveis respostas.

As tabelas e os gráficos quantitativos possibilitaram-nos as seguintes considerações:

i. Dos 213 leitores pertencentes a 24 categorias profissionais, 121 eram estudantes, que leram e produziram 695 leituras de um total de 1300;

ii. O segundo maior índice de leitores, na categoria profissão, foi o de professores. Do total de 213 leitores, 34 eram professores, que efetuaram 172 leituras do total geral de 1300;

iii. Na categoria sexo, 81 leitores – sexo masculino – efetuaram 595 leituras e 132 leitoras – sexo feminino – efetuaram 705 leituras. Nesta pesquisa, em particular, um indicativo de que os homens leram mais que as mulheres;

iv. Levando-se em consideração a categoria nível de escolaridade, dos nossos 213 leitores, 81 tinham o nível fundamental incompleto, e perfizeram um total de 351 leituras;

v. Já, de acordo na categoria faixa etária, os sujeitos que mais leram foram os que se situavam na faixa-etária de 7 a 10 anos, 298 leituras e, em segundo lugar, os compreendidos na faixa etária dos 16 a 20 anos, com o 2º grau incompleto, 362 leituras;

vi. Em certos casos, como o do operador de máquinas pesadas, cerca de 43 anos, 1º grau, pai do aluno Luciano, que leu 28 livros; de dois camelôs, também pais de alunos, que leram 27 livros; ou dos dois office-boys, que leram 25 livros; o que, em razão proporcional, é bastante significativo, nos parece tratar de casos particulares de opções de leitura em família, onde pais e filhos leram e produziram conjuntos significativos de leituras por estarem bastante motivados e engajados no projeto.

Entre as famílias, duas se destacaram. A do aluno Luciano, anteriormente mencionado, que leu 38 livros, o seu pai leu e produziu 28 textos, sua irmã de 7 anos, 22 e a mãe 18; e o da família de Alessandra, com quatro membros: ela, o irmão, a mãe e a avó leram um total de 102 livros. Essas leituras, cujo padrão numérico extrapolou o esperado, demonstram o importante papel que a família pode exercer na produção da leitura dos seus membros.

Assim, para tal fato, as tabelas de referência e os gráficos não delimitam a questão, mas sinalizam que nem tudo pode ser comprovado por meio de testes numéricos. Nesses casos, a observação e a indução são meios eficazes para a complementação dos testes.

Feitas as devidas ressalvas, consideramos, aqui, que o leitor interpretante da obra de Ziraldo, cerca de 50%, nas variáveis faixa etária e nível de escolaridade, coincidiu com os leitores destinatários configurados textualmente, diferindo em classe social e monetária e em padrão de costumes. Já os leitores restantes divergiram em quantidade e qualidade dos leitores destinatários configurados nas bases do Contrato de Comunicação.

Abordamos como último parâmetro numérico o *Estudo das Médias Estatísticas*, cujo resultado define uma média de cerca de 6 leituras por leitor. Esse dado viabiliza a conclusão de que cada leitor-alvo desta prática procedeu à leitura e à recepção de cerca de 6 obras literárias do autor Ziraldo, em quantidade e qualidade, independentemente de qualquer característica pessoal.

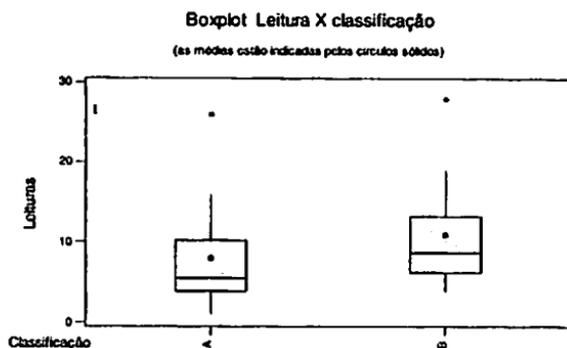
Sendo assim, julgamos apropriado apostar na tese de que a leitura e sua recepção não deveriam ser abordadas em conformidade a restrições, evidências e convencionais associadas ao sujeito destinatário (ideal). Deveriam, sim, ser sustentadas na idéia de que cada leitor, em particular, lê e atribui sentidos ao texto lido, de acordo com sua interação no ato de enunciação de leitura, que procede, certamente, de sua maturidade e legitimidade, enquanto sujeito social inserido no mundo da leitura.

Observemos, na seqüência, uma balizagem estatística do público-alvo desta pesquisa, a fim de atestarmos cientificamente os dados obtidos.

Figura 11: Profissões

A	B
Bibliotecário	Aux. Serviços gerais
Cargo Político	Camelo
Contador aposentado	Caminhoneiro
Dentista	Comerciante
Enfermeiro	Comerciário
Estudante	Do lar / Dona de Casa
Farmacêutico	Empregada Doméstica
Médico	Jardineiro
Músico	Lixeiro
Pedagogo	Office-Boy
Professor	Operador de Máquinas pesadas
Psicólogo	Taxista

Figura 12: Box-Plot média de leituras por classificação



Para verificar se os dois grupos se diferem quanto a leituras, foi utilizado o teste F.

Tabela de Análise de variância (média de leituras por classificação)

Fonte	GL	SS	MS	F	P
Classificação	1	54,6	54,6	1,16	0,294
Resíduos	22	1037,3	47,1		
Total	23	1091,9			

Pelo teste F, concluímos que não existe diferença considerável entre os grupos ( $P > 0,05$ ). Portanto, a média de leituras por sujeito não sofreu influência do tipo de profissão (A ou B). Isso pode ser visto facilmente através do *box-plot*, que mostra a distribuição dos dois grupos de profissões. Vejamos que existe um ponto anormal em cada grupo, onde o número médio de leituras superou o esperado.

Figura 13: categoria por sexo

Sexo	Médias	Leitores	Desvio-Padrão
Masculino	7,35	81	4,67
Feminino	5,69	124	8
Total	6,34	205	6,92

Hipótese:

\* A média de leitura para cada sexo é diferente?

Como temos um valor alto para graus de liberdade (G.L. > 30), podemos utilizar a Tabela da distribuição normal para acharmos o valor-p deste teste:

T = 1,87

G.L. = 203

P = 0,0614

O resultado do teste acima possibilita-nos concluir que, embora o percentual de leituras realizadas pelo sexo feminino no total do *co-eficiente* de leituras seja maior do que o do sexo masculino, o número médio de leituras por sexo não difere significativamente ( $P > 0,05$ ). Inferimos, por meio dessa resultante, que o percentual de leituras é maior para o sexo feminino simplesmente pelo fato de existir um maior número de leitores do sexo feminino, entretanto a quantidade de livros lidos por cada leitor, nesta pesquisa em particular, independe do sexo.

Escolaridade		Nº de Leitores	Nº de Leituras	Média
A	Educação infantil	7	27	3,8571
	Alfabetização	13	72	5,5385
B	Fundamental inc.	81	351	4,3333
	Fundamental	33	169	5,1212
C	2º grau incompleto	13	320	24,6154
	2º grau	15	105	7,0000
D	3º grau incompleto	10	47	4,7000
	3º grau	41	209	5,0976

Figura 14: Escolaridade:

Para verificar se existem diferenças quanto à média de cada grupo, foi utilizado o teste F.

Análise de variância:

Fonte GL SS MS F P

C4 3 182,6 60,9 1,55 0,332

Error 4 157,0 39,2

Total 7 339,6

O teste estatístico mostra, por meio do valor-p, que não podemos considerar significativa a diferença dentro de cada escolaridade ( $p > 0,05$ ). Apesar dos alunos do 2º grau incompleto possuírem um alto valor médio, a

variabilidade alta e o fato de termos tamanho pequeno de amostra não nos permite dizer que este grupo se sobressai no cotidiano, fora dessa amostra.

Figura 15: Faixa Etária

Faixa Etária		Leitores	Leitura	Média
3	6	7	27	3,857143
7	10	76	298	3,921053
11	15	26	74	2,846154
16	20	22	362	16,45455
21	30	25	139	5,56
31	40	30	212	7,066667
41	50	14	50	3,571429
51	60	9	112	12,44444
61	70	4	26	6,5

Coefficiente de correlação de *pearson* (idade x Leitura média) = 0,224

Valor-P = 0,563

Será que a leitura média por indivíduo depende da faixa etária?

Pelo valor-p obtido, podemos ver que não existe uma relação significativa entre a idade e a leitura média ( $P < 0,563$ ). Dessa forma, o número de leitura não pode ser explicado pela faixa etária neste estudo.

A partir desses resultados, adquirimos um certo domínio de autoridade, quando nos sentimos capacitados para atestar que há, seguramente, um fator além dos testados, que enseja retirar a significância dos testes estatísticos aplicados. Tal evidência tende a reforçar a idéia de que o número de leitores e de livros lidos em nossa pesquisa, independe das variáveis escolaridade, faixa etária, profissão e sexo dos sujeitos envolvidos.

Nesse sentido, a variante leitura, enquanto ato transgressor, poderia ser comparada a uma brincadeira voltada, sobretudo, para a variável intencionalidade do leitor. Ler seria, então, o momento de *brincar o brinquedo* proposto no texto, pelo texto e em torno do texto. Seria uma forma do sujeito enunciador da leitura espriar-se no mundo inscrito por meio da escrita, lugar onde há marcas da presença de um escritor que joga com o seu leitor um *jogo de pares*, que tem como regra básica o *desfazer* para *refazer*, justamente, o que o primeiro julgara, um dia, estar *feito*.

Por conseguinte, poderíamos pensar na leitura como uma viagem que, para ser realizada, precisasse, como a vida, ser adornada, nutrida e vitalizada nos

limites da persuasão cotidiana. Esta, sim, enquanto variável que, realmente, fez a diferença em nossa pesquisa, e buscou a adesão dos variados leitores e de suas variadas leituras.

Consideramos que a variável persuasão, ligada a adesão e busca da intencionalidade da leitura, significou, em importância, o limiar de um desejo, que exaltou a força do *olhar-leitor* vinda de fora, e fez aflorar o *brincar de brincar de leitor-escritor* dentro da escola, para poder, a um leve e sensível toque, escorregar de novo para fora.

Entretanto, dessa vez, abrindo novos limites para o que, em primeira instância e em um primeiro momento, parecia tão sem vigor e limitado. O ato de ler passou a ser concebido por meio do encontro positivo e benéfico de uma paródia surgida nas fronteiras e intenções ditadas para o ato da leitura, parafraseadas pelas pedagogias *do ontem até o hoje* circundantes da entidade escola.

No sentido de procedermos às conclusões resultantes deste estudo, é prudente reafirmarmos que partimos da seguinte assertiva: os sujeitos destinatários da obra de Ziraldo, enunciados no e pelo discurso, e por nós definidos lingüisticamente, enquanto sujeitos em idade escolar, da 1ª à 6ª série do ensino fundamental, de classe média, média alta ou alta, frequentadores de cinemas, exposições e teatros, habitantes profícuos do mundo das artes e da cultura.

Isso posto, poderíamos nos perguntar: como explicar as 1300 textos, co-produzidos pelos 213 sujeitos interpretantes, público-alvo de nossa pesquisa, não-virtualizados pelos sujeitos enunciadore das obras do sujeito comunicante Ziraldo, enquanto leitores ideais, estabelecidos e configurados no Contrato de Comunicação?

Foi em torno dessa questão das relações entre sujeitos discursivos, instaurados no mundo da palavra, e sujeitos empíricos, co-participantes do mundo situacional, povoados por crenças, conhecimentos, memórias, imaginários socioculturais, etc., que orientamos nossas buscas.

Tanto na leitura quanto na escritura, revela-se a natureza de nossas hipóteses, já que temos a nítida compreensão de que a harmonização do ato de ler só se concretiza quando a leitura se converte em escritura, ou seja, co-enunciação da obra enunciada que, ao passar pelas retinas críicas e criativas do leitor, sujeito da recepção de leitura, nesse caso em particular, leitura

literária, oportuniza o efeito estético, experiência inspirada, proporcionada e desenvolvida por meio da leitura interativa e, por que não dizer, intercomunicativa.

Foi nesse cenário e em torno da problemática da produção do texto primeiro e da co-produção do texto da leitura, por nós considerados como acontecimentos discursivos distintos, porém conjugados pela isotopia justa e necessária, enquanto intervenção de valores, que se operam nos dois níveis de produção textual, o da escrita e o da co-escrita, foi que traçamos os rumos estratégicos de nossa pesquisa lingüístico-discursiva.

Neste ponto, é necessário ressaltar que o pressuposto fundamental, norteador da inscrição do público-alvo nesta pesquisa, foi o de que eles fossem sujeitos letrados: soubessem ler e escrever. Podemos, seguramente, afirmar, que todas as outras características pessoais e sociais se situaram na interface do pressuposto fundamental.

A propósito de nossas intenções que, em princípio, eram, tão somente, explicitar os sujeitos interpretantes das obras do sujeito comunicante Ziraldo, observando suas características essenciais para poder relacioná-las com as dos sujeitos destinatários, como forma de obter informações e esclarecimentos empíricos das relações propostas pelo Contrato de Comunicação, elemento-chave da Teoria Semiolingüística, por nós largamente estudada, remetemo-nos a outras intenções.

- A leitura poderia, realmente, ser considerada como um acontecimento enunciativo?
- E, se assim o fosse, ocorreria, em sua origem, a reversão do Contrato de Comunicação?
- A recepção seria um ato subjetivo ou social, como nos apontava o quadro da Teoria da Recepção?
- Como se relacionariam sujeitos ideais, virtuais e discursivos e sujeitos reais, empíricos, ideais ou não, em vista do produto enunciado?

É dessa perspectiva que devem ser compreendidos os temas abordados aqui. Todos, de maneira mais ou menos direta, foram orientados pelas interrogações acima retomadas.

A observação dos dados quantificados e do contexto de produção dos momentos interativos de (co)leitura, revelou-nos que os conflitos

particulares, sempre adivindos do psicossocial, estavam, continuamente, providos de conteúdos semânticos vinculados ao imaginário sócio-lingüístico em que se encontravam inseridos. Nesse sentido, em posse as tabelas e gráficos numéricos, foi possível observar e descrever o retrato do público-alvo da recepção da obra de Ziraldo, assim como o perfil dos sujeitos interpretantes.

Concluímos que o sujeito leitor da obra do referido autor, prima pela diversidade, tanto nos quesitos relativos aos dados individuais - idade, sexo, nível de escolaridade e profissão - quanto no quesito relativo à recepção de leitura - número de livros lidos e de co-enunciações realizadas.

Confirmamos, assim, a hipótese de que, embora o leitor empírico primasse pela não-coincidência com o leitor destinatário idealizado na obra de Ziraldo, a leitura enunciativa se processou em quantidade e qualidade.

Os nossos sujeitos interpretantes, reais e empíricos, se pautavam pela não-coincidência com os sujeitos destinatários, ideais e virtuais, mas com a coincidência, ainda que, muitas vezes, parcial com o *Leitor-Modelo* de Eco, enquanto estratégia de leitura processual.

Nossas hipóteses, de algum modo, se confirmavam e a chave da distinção de todo o nosso percurso era a ferramenta que se oferecia como tópico de confirmação de nossas hipóteses. Sabíamos que o traço de retomada do texto da leitura, era, sem dúvida, o traço de definitude da leitura produtiva.

Leitura que, como a própria linguagem, não era unissistêmica, mas polissistêmica, dado que cada leitor, ao se investir no acontecimento da leitura, atuava com o papel discursivo que lhe era próprio no cenário daquele processo enunciativo, o que favorecia ou neutralizava a constituição de uma seqüência intertextual, configurada na parceria situada em cada nova leitura.

Por esse fato, nenhuma forma de intertextualidade, em que se colocava uma dada co-produção, se mostrou nula ou mais prestimosa do que outra, já que todas elas se pautaram pelo objetivo de trabalhar no sentido de preencher o espaço do contrato de produção de leitura.

Independentemente de qualquer análise mais profunda, o que nos importa ressaltar é que o produto/texto/enunciado resultante do Contrato de Comunicação não deve ser visto tão-somente como a produção de uma

mensagem por um emissor, endereçada a um receptor, mas como um encontro dialético fundador da atividade metalingüística que evidencia os sujeitos da linguagem no percurso de uma trajetória permeada por dois processos.

Um processo de produção de linguagem, produzido por um sujeito comunicante, que, no exercício do papel social de escritor, se desdobra em enunciador de discurso, quando configura lingüisticamente o seu projeto de sujeito destinatário, utilizando, para tanto, os recursos contextuais, co-textuais e intertextuais, que a língua disponibiliza como forma de sinalizar os objetivos que levaram os sujeitos a estabelecerem, no espaço situacional, o projeto a ser desenvolvido no espaço discursivo. Dizendo de outra forma, o enunciador constrói o seu enunciado, utilizando os mecanismos enunciativos e de textualização que a língua disponibiliza, para que ele possa configurar lingüisticamente o co-enunciador ideal, para o seu produto enunciativo. Um processo de interpretação, configurado no contrato de Charaudeau, enquanto um sujeito interpretante, empírico, assim como o sujeito comunicante, e, ainda que idealizado no processo enunciativo, um sujeito desconhecido.

Desta forma, segundo Charaudeau (1983), o ato de produção da linguagem é um ato interenunciativo entre quatro sujeitos (e não dois), ligados pelo encontro imaginário de dois universos discursivos distintos, que se organizam entre restrições e estratégias situacionais e discursivas.

O Contrato de Comunicação de Charaudeau exemplifica, com riqueza de pertinência, o processo de enunciação de um ato de fala/texto/discurso ou enunciado, mas não contempla o processo cooperativo, advindo de um ato de leitura crítica e enunciativa, desenvolvido pelo sujeito interpretante, empírico, que, no desenrolar de sua leitura, atua enquanto sujeito da recepção, co-enunciando e atualizando por sua leitura, nas margens, entre as margens ou pelas margens do texto lido.

Dessa perspectiva conceitual, no universo lingüístico-discursivo da enunciação, os processos de produção e recepção são semiótica e dialeticamente construídos, por meio do contrato de cooperação textual. Contrato que objetiva a produção de um saber e sua respectiva significação, cate certo ponto articuladas, dotadas de valor de (inter)comunicação, concomitante à (re)significação e transformação desse saber. Dessa forma, o acontecimento da leitura não é redutível a cálculos, considerando-se que ele

é a causa significativa – o *a priori* – para as conseqüências enunciativas experimentadas no ato de ler.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal* (1979). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1975). São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação (1970). In: *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

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

CHÁRAUDEAU, P. Une analyse sémiolinguistique du discours. In: *Langages 117*. Paris: Larousse, Mars 1995.

DUCROT, O. *O dizer e o dito* (1984). Campinas, SP: Pontes, 1987.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, H. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 4ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v.2. (1976). São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1979.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário* (1986). São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário* (1990). São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura e acontecimento* (1988). 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

PERES, A M C. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PINTO, Z. A. *Além do rio*. São Paulo: Melhoramentos, 1986a.

PINTO, Z. A. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

PINTO, Z. A. *O menino mais bonito do mundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

PINTO, Z. A. *O menino maluquinho*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

PINTO, Z. A. *O menino marrom*. São Paulo: Melhoramentos, 1986b.

PINTO, Z. A. *O menino quadrado*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

PINTO, Z. A. *Outro como eu só daqui a 1000 anos*. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

PINTO, Z. A. *Tantas tias*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

PINTO, Z. A. *Uma professora muito maluquinha*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

PINTO, Z. A. *Vovó delícia*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

PINTO, Z. A. *Obra completa*. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ZILBERMAN, R. S. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

## O DISCURSO ENUNCIATIVO NAS CRÔNICAS METALINGÜÍSTICAS DE LUIS FERNANDO VERISSIMO<sup>1</sup>

LUCIA HELENA JUNQUEIRA MACIEL BIZZOTTO  
IDA LUCIA MACHADO  
UFMG

Neste texto, é nosso propósito apre(e)nder um olhar crítico do e no mundo em que vivemos, investigando os fenômenos lingüístico-discursivos presentes em crônicas. Acreditamos que esse procedimento poderá auxiliar o leitor a perceber as várias significações subjacentes no texto literário e a descobrir neste as marcas explícitas e implícitas que nos levam a interpretar a atitude do sujeito-comunicante face ao seu dito, ao seu ouvinte e à sua representação de mundo.

Para tanto, escolhemos a Teoria Semiolingüística, de Patrick Charaudeau (1992), que nos possibilitará a leitura de propósitos daquilo que está perceptível e não perceptível na superfície discursiva das crônicas, a fim de inferirmos o sentido plural dos textos e nos tornarmos leitores propriamente ditos.

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2003 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística, tendo como orientadora a Profa. Dra. Ida Lucia Machado.

Escolhemos como objeto de estudo cinco crônicas, selecionadas em uma parte intitulada *De olho na linguagem*, da obra *Comédias para se ler na escola*, de Luis Fernando Veríssimo: *Defenestração*, *Tintim*, *O jargão*, *Pudor* e *Palavreado*. Partiremos desses textos para analisarmos o campo discursivo, os diferentes sentidos que perpassam os textos de ficção e as instâncias actanciais que organizam e configuram esse espaço enunciativo. Estudaremos as categorias do discurso, isto é, os modos de organização presentes no discurso de Veríssimo, e as categorias da língua, a modalização, ou seja, os procedimentos lingüísticos que permitem ao sujeito-comunicante/sujeito-enunciador exprimir seus enunciados e, com eles, interagir com o sujeito-destinatário-real/sujeito-destinatário-ideal.

O modo enunciativo será de nosso maior interesse, por estar extremamente implicado nas marcas modalizantes inseridas nos textos estudados. Analisaremos, assim, as marcas lingüísticas explícitas ou implícitas em nosso *corpus* e, em seguida, retomaremos os demais modos de organização, na medida em que participam do jogo dos efeitos de real e de ficção.

#### O MODO ENUNCIATIVO E A MODALIZAÇÃO: AS MARCAS LINGÜÍSTICAS "VERÍSSIMAS"

Como o enunciativo participa da *mise-en-scène* dos outros modos de organização e é imprescindível para a existência dos demais, nas crônicas estudadas reconhecemos essa categoria do discurso e observamos sua importância para marcar a interlocução entre os actantes do ato de comunicação. O enunciativo permite a relação do locutor com seu interlocutor, implicando-o na enunciação – através do ato alocutivo –; a relação do locutor com seu dito, não inserindo o interlocutor na enunciação – por meio do ato elocutivo –; e a relação do locutor com o outro, com um apagamento do locutor e a ausência do interlocutor – que constitui o ato delocutivo. Esses atos locutivos – alocutivo, elocutivo e delocutivo – se fazem presentes nos textos, a partir de marcas lingüísticas encontradas na voz do sujeito-enunciador: ou nos comentários críticos do cronista-interpelador; ou nos diálogos ilógicos dos personagens; ou mesmo nas histórias mirabolantes do narrador.

#### AS MARCAS ALOCUTIVAS

Podemos identificar, inicialmente, as marcas alocutivas, presentes nas crônicas, já que é interesse do sujeito-comunicante (o locutor) inserir o

sujeito-destinatário-real (o interlocutor) na encenação linguageira. Examinemos tais marcas:

i) A indagação (ou interrogação) é uma modalidade comum a todos os textos analisados, seja ela feita pelo próprio cronista-interpelador, ou mesmo pelo personagem da história, pergunta essa feita ao leitor-destinatário-ideal, ou a um personagem (às vezes evidenciado pelo pronome *você*) que indaga uma curiosidade em relação ao sentido de uma palavra, ou interroga algo que já se prevê não ter uma resposta. Na interrogação, o locutor pede ao interlocutor para responder ao que ele sabe, pois supõe que o interlocutor tenha competência para isso, como se vê nos trechos abaixo:

*O que é que você quer dizer com isso?* (Defenestração)

*Tintim por tintim: o que queria dizer aquilo?* (Tintim)

*Você está vendo algum pinote na sua mão?* (Palavreado)

ii) A constatação está marcada em todas as crônicas; afirma uma idéia ou opinião, muitas vezes apoiada no dicionário (Aurélio) para confirmar sentidos e significados, ou derivada também da própria intuição do sujeito-comunicante. Essa modalidade implica a constatação do sentido, do significado das palavras, preocupação evidenciada nos trechos a seguir:

*E aí está o Aurélio que não me deixa mentir.* (Defenestração)

*Descobri, finalmente, o que significa tintim.* (Tintim)

*Estou dizendo que a análise econômica é uma arte tão imprecisa que, mesmo desconfiando do embuste, a maioria hesitaria antes de denunciá-lo.* (O jargão)

iii) A injunção está presente em alguns trechos em que predomina a ordem, uma ação a realizar, explícita na forma imperativa ou em verbos com efeito injuntivo. É interessante notar que as ocorrências com esse modalizador são falas de personagens e não a voz do cronista-interpelador:

*Les defenestrations. Devem ser proibidas.* (Defenestração)

*Recolher a traquineta! Largar a vela bimbão, não podemos perder esse Vizeu.* (O jargão)

*Responda, qual é a população da China?* (Pudor)

*Cala-te, sândalo!* (Palavreado)

No primeiro exemplo, percebemos a interdição, variante da injunção, que expressa uma proibição a uma ação do interlocutor supostamente intencionada por ele.

iv) Assim como ocorre com a injunção, também a interpelação aparece em poucas passagens das crônicas e nas falas das personagens, o que nos faz deduzir, então, que não é intenção do sujeito-comunicante (Veríssimo) ser imperativo com o sujeito-destinatário-real (leitor em geral/professor/aluno); não quer impor a ele uma ação, nem ameaçá-lo. O que ocorre é a identificação dos personagens, marcando uma relação de conhecimento, social ou apreciativa, como os exemplos a seguir comprovam:

*Sim, monsieur le Ministre.* (Defenestração) – identificando uma relação de hierarquia;

*Dá que dentro da lata não tem nada. Parco manolo!* (Palavreado) – identificando uma relação apreciativa negativa;

v) Quanto à advertência, há passagens nos textos que a exemplificam, o que faz com que o sujeito-comunicante chame a atenção do sujeito-destinatário-real para os problemas do mundo ou para a pronúncia de certas palavras, a fim de que ele se proteja de um risco, atitudes marcadas pelas locuções verbais *pode estar* e *precisa ser* ou pelo verbo *ter* ou ainda pela interjeição *cuidado*:

*O mundo pode estar cheio de defenestradores latentes.* (Defenestração)

*O Universo já tem problemas demais.* (Tintim)

*Cuidado com a sanfona de Abelardo!* (O jargão)

*As futuras gerações precisam ser protegidas do quatrilhão.* (Pudor)

vi) A autorização se encontra marcada em alguns trechos, com o verbo no presente, mas com idéia de “ordem”:

*Vamos ter que trocar a traquinagem. E o vetor está gasto.* (Defenestração)

Ou ainda com o sentido “autorizado” pelos dicionários:

*Está no Aurelião. Tintim, vocábulo onomatopaico que evoca o tinido das moedas.* (Tintim)

Ou pelo domínio e “poder” das palavras:

, Senhor de ventos e de velas e, principalmente, dos especialíssimos nomes da equipagem. (O jargão)

vii) O julgamento é outra modalidade observada em todas as crônicas, principalmente nas definições subjetivas e na apreciação negativa dada pelo sujeito-comunicante de certas palavras:

O Vizeu é um vento (...) cheirando (...) estranhamente a uma professora que eu tive, no primário. (O jargão)

Ou nos comentários pessoais e irônicos, com uma apreciação positiva, ou, talvez, paradoxal:

Mesmo errada, era a palavra exata. (Defenestração)

Talvez seja apenas o tipo de mente que eu tenho. (Palavreado)

Ou nas críticas negativas ao sistema econômico brasileiro:

A mente humana, ou pelo menos a mente brasileira, não está preparada para o "quatrilhão". (Pudor)

viii) Outra modalidade com marcas da subjetividade do sujeito-comunicante é a sugestão, como as passagens abaixo exemplificam, marcando a influência do autor sobre o leitor, fazendo-o compartilhar as mesmas sensações e ações experimentadas pelo primeiro, como meio de melhorar a situação do segundo:

Acho melhor mudar de assunto. (Tintim)

Mas experimente dizer "silfo". (Pudor)

ix) A proposta também é marcada em alguns trechos das crônicas, seja ela consequência de uma sugestão pessoal do sujeito-comunicante:

As pessoas deveriam criar falácias em todas as suas variedades. (Defenestração)

Ou, ainda, decorrente de uma visão particular do Universo, para que o interlocutor (como o próprio locutor) seja beneficiado:

Ou teremos que mudar todas as nossas teorias sobre o Universo ou teremos que mudar de assunto. (Tintim)

Ou, mesmo, vinda de um personagem fictício, num contexto também fictício, irreal, mas que nos remete ao real, verdadeiro:

Lhe faço uma proposta - disse Pseudônimo. - Compró todas as falácias do seu campo e pago um pinote por cada uma. (Palavreado)

x) A modalidade de súplica ou pedido, última das marcas alocutivas, não está presente em nosso *corpus*, o que nos revela, de maneira implícita, que essa não é a intenção do sujeito-comunicante (Verissimo), pois ele não se encontra em uma posição desfavorável, nem se julga impotente para melhorar, sozinho, sua situação e não pretende pedir nem suplicar ao sujeito-destinatário-real (leitor), pois sabe que outras estratégias o farão se envolver nessa interação e conta com essa participação voluntária e receptiva de seu leitor.

Assim, notamos que, através das marcas alocutivas analisadas, o sujeito-enunciador (cronista-interpelador/personagem/narrador) se dirige ao sujeito-destinatário-ideal (leitor-destinatário-ideal/leitor-interpretante do mundo), indagando, constatando, advertindo, autorizando (ou não), julgando, sugerindo ou propondo, enfim, empregando todas as tentativas de envolvimento realizadas de maneira a implicar o interlocutor no ato linguageiro e dele participar, ativamente. Dessa maneira, o sujeito-destinatário-real se sente envolvido e seduzido na e pela palavra – que lhe desperta a atenção e lhe propõe uma ação participativa, co-construindo, ele também, o ato de comunicação.

#### AS MARCAS ELOCUTIVAS

Com relação às marcas elocutivas, essas se tornam frequentes no *corpus* analisado, na medida em que o sujeito-comunicante (ou sujeito-enunciador) se vê envolvido no seu dito, no seu próprio discurso, revelando sua própria posição quanto ao que disse, não implicando o sujeito-destinatário-real na enunciação. Outras modalidades correspondem a esse ato elocutivo, marcadas em várias passagens das crônicas estudadas. São elas:

i) A constatação, como também ocorre no ato alocutivo, se faz presente quando o locutor observa os fatos, constata-os, mas não os julga, como se pode notar nos trechos abaixo:

*É verdade que, se tivesse me dado o trabalho de olhar no dicionário mais cedo, minha ignorância não teria durado tanto.* (Tintim)

*... alguma coisa se romperia na alma brasileira. Seria o caos.* (Pudor)

ii) O saber e a ignorância também se encontram em várias passagens, demonstrando o conhecimento lingüístico que o sujeito-comunicante possui (ou não), marcado pelo uso reiterado da primeira pessoa, como se vê em:

Eu não sabia o seu significado, nunca me lembrava de procurar no dicionário e imaginava coisas. (Defenestração)

"Sílfide", eu sei, é o feminino de "silfo", o espírito do ar, e quer mesmo dizer uma coisa diáfana, leve, borboleteante. (Pudor)

Não estou entendendo - diz Otorrino. - Onde estão os pinotes? (Palavreado)

iii) A modalidade de opinião pressupõe um fato a propósito do qual o sujeito-comunicante explicita o lugar que ocupa no universo de crença, revelando ora uma convicção, ora uma suposição:

Me imagino no leme do meu grande veleiro, dando ordens à tripulação... (O jargão)

Imagino-a atraindo todos os jovens do reino para a cama real, decapitando os incapazes pelo fracasso e os capazes pela ousadia. (Palavreado)

Toda a arquitetura moderna, com suas paredes externas de vidro reforçado e sem aberturas, pode ser uma reação inconsciente a esta volúpia humana, nunca totalmente dominada. (Defenestração)

As coisas deixam de acontecer por um triz, por uma fração de segundo ou de milímetro. (Tintim)

iv) Através da apreciação, o sujeito-comunicante avalia não a verdade de uma proposição – aqui, a linguagem, a palavra - mas, sim, seu valor (ético, estético, hedônico ou pragmático), relevando seus próprios sentimentos. É uma avaliação de ordem afetiva, cujo julgamento pode ser favorável ou desfavorável, como vemos nas seguintes passagens:

- o valor ético, da moral:

Não sei quanto tempo duraria até eu ser descoberto e desmascarado, mas acho que não seria pouco. (O jargão)

- o valor estético:

Sempre achei que a palavra mais bonita da língua portuguesa é "sobrancelha". (Pudor)

"Lorota", para mim, é uma manicura gorda. (Palavreado)

- o valor hedônico, emocional:

Sou fascinado pela linguagem náutica... (O jargão)

Gosto da palavra “formida”. (Palavreado)

- o valor pragmático:

Certas palavras têm o significado errado. (Defenestração)

v) Sabendo-se que a obrigação é a modalidade em que o locutor, no seu enunciado, estabelece uma ação a fazer imposta a si mesmo ou exercida por uma instância de autoridade, verificamos que nenhum exemplo dessa modalidade foi encontrado no nosso *corpus*. Tal fato é significativo, pois nos faz inferir que a obrigação (interna ou externa) não é uma preocupação, nem intenção do sujeito-comunicante, que não quer se ver preso a nenhuma ação pré-estabelecida ou a nenhuma pressão exercida por nada ou ninguém. Essa liberdade de ação está diretamente relacionada à liberdade da linguagem. Não cabe, portanto, obrigação no discurso daquele que se faz às vezes irreverente, contrário ao que está imposto, avesso ao que parece normal, como acontece com o sujeito-comunicante Verissimo.

vi) A possibilidade é outra modalidade presente nas crônicas analisadas, uma vez que o sujeito-comunicante tem uma disposição de espírito que lhe dá o poder de fazer uma ação. As passagens a seguir estão explicitamente marcadas pelo verbo *poder* que, embora polissêmico, segundo o contexto lingüístico, corresponde à possibilidade:

Também podia ser algo contra pragas e insetos. (Defenestração)

É uma palavra chiclé-balão. Pode explodir na nossa cara. (Pudor)

vii) O querer está presente em algumas passagens das crônicas, nas quais o sujeito-comunicante estabelece uma ação que não depende dele, mas que lhe é benéfica. O sujeito-destinatário-real é testemunha de um “querer” expresso pelo sujeito-comunicante, que, por sua vez, revela um desejo confesso do cronista-interpelador, ou mesmo do personagem, num mundo fictício, como se vê em:

Agora mesmo me deu uma estranha compulsão de arrancar o papel da máquina, amassá-lo e defenestrar esta crônica. (Defenestração)

Quero sentir o seu vespúcio junto ao meu passe-partout. (Palavreado)

viii) Com relação à promessa, nenhum exemplo dessa modalidade foi constatado no nosso *corpus*, o que nos diz, implicitamente, que não é essa a intenção do sujeito-comunicante, ou seja, ele não promete nada, não se obriga a nenhuma ação a ser executada por ele mesmo, fato ocorrido com a

modalidade de obrigação. Com essa “não-ação”, indiretamente ele sugere o mesmo a seu sujeito-destinatário-real, que também não vai se ver obrigado a nada e a não prometer nada a ninguém, eximindo-se de qualquer responsabilidade. Essa é uma atitude que “agrada” muito aos leitores (principalmente, alunos), a qual, provavelmente, irá envolvê-los e com a qual eles irão se identificar.

ix) A modalidade de aceitação foi verificada apenas em poucos trechos dos textos, seja na voz de um personagem ou na voz do narrador, como em:

*-Sim, monsieur le Ministre.* (Defenestração)

*A menina muito dada namoraria sim-sim por sim-sim.* (Tintim)

Talvez a pequena incidência dessa modalidade se explique por não ser intenção do sujeito-comunicante ou do cronista-interpelador aceitar ou recusar qualquer ato que lhe seja imposto ou mesmo pedido para ser executado, mantendo-se numa posição mais “neutra”, flexível, não se impondo nenhuma decisão, nem contrária, nem a favor.

x) O mesmo ocorre com a modalidade acordo/desacordo, pois poucas passagens das crônicas exemplificam-na. Algumas delas referem-se à voz do cronista-interpelador, que demonstra uma concordância; outras, à voz do narrador (também sujeito-comunicante), que relata passagens de sua vida e exprime sua adesão à verdade de uma proposição que lhe foi feita; ou ainda à voz do personagem, ao concordar com o seu interlocutor, mesmo que o acordo seja bizarro e insólito:

*... mas nada, realmente, muda.*(Pudor)

*Se você lê que uma mulher é “bem fornida”, sabe exatamente como ela é.* (Palavreado)

*Ganhei zero, claro.* (Pudor)

*Era eu. Era irremediavelmente eu.* (Pudor)

*Pois pago cinco mil pinotes e levo todas as falácias que você não tem.*

*-Feito.* (Palavreado)

Poucas passagens de acordo/desacordo referem-se à voz do cronista-interpelador, que, mais uma vez, se vê excluído do “pedido de dizer” (acordo), como do “pedido de fazer” (aceitação), marcando um lugar neutro no ato de comunicação ou deixando para o sujeito-destinatário-real a

decisão de aceitar ou não, concordar ou não com esse ato linguageiro, assumindo ou não um papel na enunciação.

xi) Quanto à declaração, essa é uma modalidade que se encontra presente na voz do cronista-interpelador, a fim de mostrar ao sujeito-destinatário-ideal que ele possui um saber e supõe que seu interlocutor ignora esse saber ou duvida dele. Assim, temos implícita no exemplo a seguir essa modalidade, na medida em que o cronista-interpelador repete a definição (do dicionário Aurélio), porém seguida por uma exclamação:

*Ato de atirar alguém ou algo pela janela!* (Defenestração)

Além de confirmar a definição dada pelo dicionário, o trecho exemplifica a apreciação, explícita no uso da exclamação e implícita nas emoções sugeridas: espanto, admiração, fascínio. Esse mesmo fascínio pela palavra *defenestração* é novamente confirmado e declarado, logo a seguir:

*Acabou a minha ignorância mas não a minha fascinação. Um ato como este só tem nome próprio e lugar nos dicionários por alguma razão muito forte.* (Defenestração)

Outros exemplos de declaração podem ser vistos nos trechos que se seguem e que, implicitamente, revelam uma verdade que o cronista-interpelador mostra ao seu interlocutor:

*Mas o óbvio, às vezes, é a última coisa que nos ocorre.* (Tintim)  
*Depois descobri que existem coisas piores, como a miséria, a morte e a comida inglesa.* (Pudor)

E, ainda, uma afirmação de uma proposição que o cronista-interpelador supõe que o sujeito-destinatário-ideal desconheça:

*Estou dizendo que a análise econômica é uma arte tão imprecisa que, mesmo desconfiando do embuste, a maioria hesitaria antes de denunciá-lo.* (O jargão)

xii) A última modalidade elocutiva – a proclamação – não foi encontrada no *corpus* por nós analisado. Como nessa modalidade o locutor faz existir um ato no mesmo instante em que ele diz uma palavra – o que lhe dá um caráter de autoridade e solenidade para que essa palavra possa agir (como um ato performativo) –, tal intenção não condiz com os propósitos do sujeito-comunicante, comentados anteriormente em nosso trabalho. Como se vê nesta análise, são outras as estratégias usadas por Verissimo para seduzir o leitor e não um ato autoritário ou solene.

## AS MARCAS DELOCUTIVAS

i) Reiterando a proposição do sujeito-comunicante de não assumir nenhum papel de autoridade, vista na última modalidade analisada, observamos também que os textos não se impõem totalmente aos interlocutores, no seu modo de dizer. Isso ocorre devido à pequena incidência de modalidades delocutivas assertivas nas crônicas estudadas. Sabendo-se que a asserção é uma proposição que se tem por verdadeira ou ainda que apresenta a verdade da proposição no ato da enunciação, com o apagamento de todos os traços do locutor e do interlocutor, podemos dizer que quase nenhum exemplo desse tipo de modalidade foi encontrado, já que a verdade não está sendo imposta, ou não é esse o objetivo do que se narra e vem do que se comenta. São estas as marcas assertivas encontradas em *Tintim*:

*Há quem diga que não existe uma fração mínima de matéria, que tudo pode ser dividido e subdividido.*

*É verdade que, se tivesse me dado o trabalho de olhar no dicionário mais cedo, minha ignorância não teria durado tanto.*

Como se vê no primeiro exemplo, a expressão “*Há quem diga*”, estando na terceira pessoa, pode equivaler-se a um “*Diz-se que*” ou “*É possível dizer que*”, estrutura que nos remete à modalidade delocutiva assertiva, já que o locutor (sujeito-comunicante) se encontra desligado da ação (não é ele quem diz), assim como o seu interlocutor (sujeito-destinatário-real), o que fica subentendido no pronome *quem* (um outro alguém que não seja *você*). No segundo exemplo, embora a asserção esteja marcada na forma impessoal “*É verdade que*” – também mostrando o apagamento do locutor e do interlocutor – ela é logo acompanhada pela primeira pessoa: “*se tivesse me dado o trabalho de olhar no dicionário mais cedo, minha ignorância não teria durado tanto.*” – o que dá um caráter elocutivo (de constatação) ao enunciado. Dessa forma, concluímos que, mesmo assertivos, os exemplos não são totalmente delocutivos: ou por não possuírem uma estrutura bem marcada no texto ou por serem, ao mesmo tempo, uma modalidade elocutiva).

ii) Com relação ao discurso relatado, há, nas crônicas de Verissimo, várias passagens que exemplificam essa modalidade delocutiva, que se torna complexa ao depender da posição dos interlocutores e das maneiras de serem relatados os discursos. Os exemplos a seguir, retirados de *Defenestração*, demonstram que o sujeito-comunicante (Verissimo) ou o

sujeito-narrador se dirige ao sujeito-destinatário-real (ou o sujeito-destinatário-ideal), relatando o que as personagens disseram umas às outras.

*Antes disso, tudo pareceria ter um sentido oculto.*

- Alô...

- *O que é que você quer dizer com isso?*

- *Les defenestrations. Devem ser proibidas.*

- *Sim; monsieur le Ministre.*

- *São um escândalo nacional. Ainda mais agora, com os novos prédios.*

- *Sim, monsieur le Ministre.*

*Na lua-de-mel, numa suíte matrimonial no 17 andar.*

- *Querida...*

- *Mmmm?*

- *Há uma coisa que eu preciso lhe dizer...*

- *Fala, amor.*

- *Sou um defenestrador.*

*E a noiva, em sua inocência, caminha para a cama:*

- *Estou pronta para experimentar tudo com você. Tudo!*

E ainda estes, retirados de *Palavreado*:

*Mas Otorrino não parece muito contente. Lamenta-se:*

- *As falácias nunca estão onde parecem estar. Se elas parecem estar no meu campo é porque estão em outro lugar.*

*E chora:*

- *Todos os dias, de manhã, eu e minha mulher, Bazófia, saímos pelos campos a contar falácias. E cada dia há mais falácias no meu campo. Quer dizer, cada dia eu acordo mais pobre, pois são mais falácias que eu não tenho.*

Ao encerrar este item, cumpre lembrar que a divisão das modalidades em atos bem como as sub-divisões que esses oferecem foram-nos sugeridas por Charaudeau (1992:569-629). Acreditamos que essa divisão minuciosa contribuiu para aguçar nossa leitura das modalidades “verfíssimas”, levando-nos a descobertas que não poderíamos obter sem a ajuda taxionômica do referido teórico.

## O JOGO DOS EFEITOS DE REAL E DE FICÇÃO NAS CRÔNICAS DE VERISSIMO

Além do modo enunciativo, os demais modos de organização do discurso também se encontram nas crônicas analisadas, permitindo que sejam criados efeitos de real e de ficção.

### O MODO DESCRITIVO

Podemos constatar o modo descritivo principalmente na re-significação e na reconstrução de palavras e sentidos que ocorrem nos textos. Verissimo cria um mundo novo, diferente, renomeando, relocalizando e requalificando as palavras, de modo intuitivo, subjetivo e, por vezes, aleatório. É como se ele inventasse um novo dicionário – o dicionário Veríssimo! – ou ver!ssimo (conforme está grafado na capa do livro *Comédias para se ler na escola*) – no qual as palavras ganhariam um sentido (para ele, autor, e, quem sabe, também para o leitor) mais lógico, mais coerente com o próprio vocábulo ou mesmo com o som provocado pela própria palavra.

Dessa forma, percebemos essas re-significações descritivas, quando o sujeito-comunicante redefine as palavras, segundo o seu próprio dicionário, como os trechos a seguir exemplificam:

*Mesmo errada, era a palavra exata. (Defenestração)*

*E “caos”, você sabe. É uma palavra chiclé-balão. (Pudor)*

*“Falácia” é um animal multiforme que nunca está onde parece estar. (Palavreado)*

Nessas passagens, o emprego reiterado do verbo *é* parece dar à definição um efeito de real, de verdade, permitindo maior credibilidade a esse sentido.

Em outros momentos dos textos analisados, a ficção está implícita nas re-significações, quando o cronista utiliza a locução verbal *devia ser* – em que o verbo *devia*, ao mesmo tempo em que sugere uma outra significação (fictícia), ameniza o efeito de verdade, isto é, ele cria no texto a seguinte idéia: na verdade, o sentido “real” não é esse, mas “devia ser” (ou “deveria ser”) esse. É necessário, ainda, observar que o verbo *dever*, sendo polissêmico, não tem nas crônicas o efeito de “obrigação”, como afirmamos no item anterior sobre a modalização. Ao nosso ver, o efeito produzido por essa locução mais, se aproxima de uma opinião do sujeito-comunicante, exprimindo uma suposição, o que é marcado gramatical e implicitamente no uso do verbo no imperfeito do indicativo (*devia*) em vez do futuro do

pretérito (*deveria*), emprego coloquial que permite uma aproximação mais direta e informal com o leitor, não imposta de maneira obrigatória. A crônica *Defenestração* exemplifica essa ocorrência:

*Falácia, por exemplo, devia ser nome de alguma coisa vagamente vegetal.*

*Defenestrar devia ser um ato exótico praticado por poucas pessoas.*

É curioso observar que, no primeiro exemplo, há um outro sentido para a palavra *falácia*, já que, na crônica *Palavreado*, o cronista define que “*Falácia é um animal multiforme que nunca está onde parece estar.*” Assim, percebemos que o próprio sujeito-comunicante apresenta mais de um sentido para a mesma palavra que (ele próprio o diz) é *multiforme* e *nunca está onde parece estar*. Essa definição – que pode nos parecer ilógica e incomum – acaba servindo para definir a própria palavra para o cronista: ela tem várias formas, vários sentidos, que podem variar de acordo com o contexto, de acordo com o sujeito-comunicante, ou de acordo com o sujeito-destinatário-real. Enfim, a palavra assume várias significações dependendo do contexto em que está inserida, de quem a escreve e de quem a lê.

É interessante notar, ainda, nos trechos descritivos destacados, outros efeitos criados pelo sujeito-comunicante: as definições, de modo geral, distanciam-se da realidade e têm uma intenção explícita de fazer humor, e são, muitas vezes, permeadas também da conotação sexual, erótica, o que, sem dúvida, irá despertar o interesse do leitor e captá-lo mais intensamente.

Essa conotação sexual está presente não só nas descrições explícitas no texto, mas também nas palavras escolhidas pelo sujeito-comunicante para renomear, relocalizar e requalificar personagens, ações, lugares e qualidades. A partir da observação atenta do Dicionário Aurélio e do “Dicionário Veríssimo”, atentamos para esse fato curioso ocorrido principalmente nas crônicas *O jargão* e *Palavreado*. Nesses textos, encontramos várias palavras em cujo verbete há um sentido chulo ou popular, com referências sexuais, ou com conotações pejorativas, negativas. Dessa forma, temos “*alcatra*” (*Chulo*. Nádega), “*Cabo de Eustáquio*” (*Bras. Pop.* O ânus), “*sirigaita*” (*Gíria*. Mulher espevitada), “*Bimbão*” (*Bimba: Chulo*. Coxa; *Bras.* Pênis de criança; pênis pouco desenvolvido), “*parruda*” (*Chulo*. Mulher virgem) como nomes de equipagem do navio. E ainda “*bandalheira*” (*Fig.* Pouca vergonha), “*Bazófia*” (*Fanfarrice*, vanglória), “*Vanglória*” (*Vaidade*), “*falcatrua*” (*Ardil*; fraude), “*fanfarrão*” (*Alardeador*; arrotador), “*Lascívia*” (*Luxúria*), “*Lorota*”

(Bazófia), “*passé-partout*” (Chave para todas as fechaduras), “*pitéu*” (Fam. Petisco), “*reles*” (Desprezível; pffio), palavras que nomeiam personagens, objetos, roupas, lugares ou até mesmo um órgão do corpo humano, o que demonstra a intenção do sujeito-enunciador de despertar os instintos sexuais, irreverentes e marginais do leitor-destinatário-ideal.

## O MODO NARRATIVO

Os efeitos percebidos anteriormente estão presentes não só no modo descritivo, mas também no modo narrativo, os quais, por vezes, encontram-se imbricados, como comprova a passagem seguinte, de *Palavreado*:

*Um dia chega a Cântaro um jovem trovador, Lipídio de Albornoz. Ele cruza a Ponte de Safena e entra na cidade montado no seu cavalo Escarcéu. Avista uma mulher vestindo uma bandalheira preta que lhe lança um olhar cheio de betume e cabriolé. Segue-a através dos becos de Cântaro até um sumário - uma espécie de jardim enclausurado -, onde ela deixa cair a bandalheira. É Lascívia. Ela sobe por um escrutínio, pequena escada estreita, e desaparece por uma porciúncula. Lipídio a segue. Vê-se num longo conluio que leva a uma prótese entreaberta. Ele entra. Lascívia está sentada num trunfo em frente ao seu pinochet, penteando-se. Lipídio, que sempre carrega consigo um fanfarrão (instrumento primitivo de sete cordas), começa a cantar uma balada. Lascívia bate palmas e chama:*

*-- Cisterna! Vanglória!*

No trecho acima, podemos perceber vários efeitos (portanto, várias intenções) do texto e também do sujeito-comunicante. Ao narrar a história de Lascívia, à medida que os fatos vão sendo contados, os objetos e os lugares vão sendo renomeados, às vezes, com a devida explicação do narrador, para que o leitor perceba a descrição e compreenda a narração (“*uma espécie de jardim enclausurado*”; “*pequena escada estreita*”; “*instrumento primitivo de sete cordas*”). Mesmo não havendo explicações literais do narrador, o leitor percebe o novo sentido das palavras, ora pelo contexto em que elas se apresentam; ora por marcadores formais (letra maiúscula, semelhança fonética ou semântica entre a palavra criada e sua correspondente “real”); ora pela estrutura sintática da frase.

Assim, temos: “*Um dia chega a Cântaro*” – supostamente uma cidade ou uma região –; “*Lipídio de Albornoz*” – nome do suposto personagem –; “*cruza a Ponte de Safena*” – provavelmente uma ponte, mas não aquela que

se faz nos pacientes cardíacos, trocadilho humorístico do cronista –; “Escarcéu” é o nome do cavalo; “bandalheira” é um traje feminino; “betume e cabriolé” são características do olhar feminino, supostamente equivalentes a “desejoso, sedutor, sensual”, conotações provavelmente sugeridas pelo próprio som desses vocábulos; “porciúncula”, possivelmente uma pequena (-úncula) porta (semelhança entre os radicais); “conluio” – outro local “que leva a uma prótese entreaberta” – provavelmente um quarto que os “espera”; “sentada num trunfo” – lembra a palavra “trono”(semelhança no som e no sentido); “em frente ao Pinochet” – vocábulo vindo do nome do estadista chileno Augusto Pinochet, que nada tem a ver com esse objeto, a não ser a semelhança sonora (*pinochet*) que lembra a de uma palavra francesa; o fato é que essa língua (o francês) muito contribuiu com o nosso vocabulário, “emprestando-nos” muitas palavras (como “toilettes”, por exemplo); “Cisterna e Vanglória”, nomes de suas escravas, o que vai ser explicitado em seguida, no texto, e que podem ter sido criados devido ao fato de que muitos nomes próprios de pessoas de classe social menos privilegiada (no texto, são escravas) advêm de palavras comuns, mas que se tornam nomes pela sua sonoridade ou pelo significado que possuem.

O que ocorre nesse trecho (como também em outros momentos das crônicas) é uma re-significação de palavras de maneira proposital, imaginada humoristicamente pelo sujeito-comunicante e elaborada pelo sujeito-enunciador-narrador, para que o leitor perceba a sua significação e o seu sentido, a partir de várias marcas explícitas na frase ou implícitas no contexto. Assim, à medida que o leitor lê as descrições e as narrações, ele percebe os novos sentidos e descobre pistas para que aqueles sejam confirmados e entendidos, como se ele traduzisse as palavras do narrador.

É nesse jogo de palavras e de intenções que os efeitos de real e de ficção se mesclam, ou seja, o leitor se vê envolvido em narrativas fictícias e em descrições aparentemente inventadas, mas que têm uma referência com o real: ou fazem uma analogia ou uma transposição da realidade, ou buscam de fato motivos e justificativas que permitem esse jogo, essa re-significação.

Outras passagens narrativas também destacam os efeitos de real e de ficção:

*Um dia um viajante chamado Pseudônimo (não é o seu verdadeiro nome) chega à casa de um criador de falácias, Otorrino. Comenta que os negócios de Otorrino devem estar indo muito bem, pois seus*

*campos estão cheios de falácias. Mas Otorrino não parece muito contente. Lamenta-se:*

*- As falácias nunca estão onde parecem estar. Se elas parecem estar no meu campo é porque estão em outro lugar. (Palavreado)*

Aqui observamos alguns aspectos lúdicos explorados pelo sujeito-comunicante, quanto à re-significação das palavras. Ao nomear um personagem de *Pseudônimo* e ainda explicar que “... não é o seu verdadeiro nome”, o cronista brinca com as palavras e seus sentidos reais e fictícios, isto é, ele acaba dando um nome falso ou suposto a um personagem, reconhecendo que esse não é o seu verdadeiro nome, mas, ao mesmo tempo, *Pseudônimo* é um nome e tem exatamente o sentido que lhe foi dado. Isso significa que, embora a história seja fictícia, assim como o nome do personagem, o sentido do nome é real, pois tem seu significado conforme o dicionário. Outro fato curioso é o nome dado a outro personagem, *Otorrino*, criador de falácias. Essa palavra – redução de otorrinolaringologista – nada tem a ver com a função do personagem, a não ser causar um efeito cômico, humorístico e até irônico: não é um médico especialista em doenças do ouvido, do nariz e da garganta (função tão extensa quanto o próprio nome do especialista – talvez daí a redução *Otorrino*), mas um criador de “... um animal multiforme que nunca está onde parece estar”. *Otorrino* pode ser, ainda, uma alusão ao animal real *ornitorrinco*, jogo de palavras que nos permite inferir que, no próprio nome do personagem, há uma referência a animal, como se esse personagem – assim como o animal que ele cria – também tivesse características animais ou pouco humanas...

A ironia de ser criador de algo que parece não existir é intensificada, no momento em que, na história narrada, *Otorrino* vende cinco mil falácias por cinco mil pinotes (que nos remete à expressão *dar pinote* – fugir, evadir – e que se parece com *dar calote* – não pagar uma dívida), que “... são como as falácias: nunca estão onde parecem estar.” Ou seja, *Otorrino* vende “nada” em troca de “coisa nenhuma”.

Esse elemento absurdo e inusitado da crônica de *Verissimo* – com efeito lúdico de brincar com elementos da ficção – tem, no entanto, algo de real, principalmente no desfecho da história narrada: *Pseudônimo* vende as cinco mil falácias para um frigorífico inglês, o *Filho and Sons* e *Otorrino* olha os pinotes que pareciam não estar ali e vê que estava rico. Ironicamente, há uma insinuação à exportação (não muito confiável...) de produtos brasileiros para o exterior e uma crítica no próprio nome da empresa – em que se mesclam elementos nacionais e estrangeiros (“*filho*” é a tradução de “*son*”,

no inglês), fazendo-nos inferir que se trata de uma empresa brasileira com parceria estrangeira (norte-americana ou, ainda, inglesa, como podemos observar nos comentários que se seguem na crônica).

A crítica e a insinuação a trapaças comerciais, corrupções e negócios escusos feitos no país se acentuam num outro seguimento dessa crônica, como se fosse uma outra história, mas que possui uma relação de continuidade com a anterior. O namorado *Falcatrua* é procurado por um inspetor italiano *Martelo* (alusão, talvez, ao ator italiano Marcelo Mastroianni) por estar vendendo falácia inglesa enlatada, porém com nada dentro da lata. Ou seja, é suspeito de fazer negócios ilícitos, enfim, de trapacear, de *dar calote* (e também de *dar o pinote*), fato que acaba sendo uma crítica ao que ocorre com muita frequência em nosso país e que causa, no texto, um efeito de real, tendo, ainda, uma intenção argumentativa, ou seja, despertar no leitor um questionamento ou uma reflexão do que é verossímil em nossa realidade brasileira.

Outros trechos exemplificam a narração, como: :

*Me imagino no leme do meu grande veleiro, dando ordens à tripulação:*

*-Recolher a traquineta!*

*-Largar a vela bimbão, não podemos perder esse Vizeu." (O jargão)*

*"Certa vez (autobiografia) tive de responder a uma questão de Geografia no colégio. Naquele tempo a pior coisa do mundo era ser chamado a responder qualquer coisa no colégio..." (Pudor)*

Aqui, o cronista, o narrador e o personagem se misturam, o que é confirmado lingüisticamente pelo uso da primeira pessoa do singular. Ora o narrador-personagem narra fatos fictícios, frutos de sua imaginação criadora; ora relembra fatos reais de sua infância, não deixando de tecer uma crítica ao sistema educacional daquela época (talvez, ainda, da época atual), o que provoca um efeito de real no texto narrativo e que dá também ao texto um caráter argumentativo, fazendo com que o leitor pense em situações de desconforto criadas na escola ou talvez se lembre de algum fato vivenciado por ele, que lhe tenha deixado "marcas" não muito agradáveis...

## O MODO ARGUMENTATIVO

No modo argumentativo, o sujeito-comunicante (principalmente, o sujeito-enunciador, o cronista-interpelador) provoca o interlocutor (leitor-destinatário-real), fazendo-o refletir sobre os fatos descritos e narrados, podendo persuadi-lo ou até mesmo modificar-lhe o comportamento, provocando-lhe um questionamento ou uma indagação. Entretanto, sabemos que essa não é a intenção primeira do sujeito-enunciador, uma vez que ele intenta, primordialmente, seduzir e divertir o leitor, brincar com ele, reinventando e re-significando as palavras e as situações de comunicação. Nas crônicas estudadas, a persuasão e a crítica acontecem e, dessa forma, podemos confirmar que muitas passagens (inclusive descritivas e narrativas) têm também um efeito de argumentação e, com isso, provocam no texto um efeito de real, como se vê, por exemplo, em:

*Estou dizendo que a análise econômica é uma arte tão imprecisa que, mesmo desconfiando do embuste, a maioria hesitaria antes de denunciá-lo. (O jargão)*

*Depois descobri que existem coisas piores, como a miséria, a morte e a comida inglesa. (Pudor)*

*Numa investigação feita hoje da corrupção no país tintim por tintim ficáramos tinindo sem parar e chegaríamos a uma nova concepção de infinito. (Tintim)*

Assim, o modo argumentativo ocorre com a intenção de legitimar o sentido percebido de uma palavra (*lascívia*, por exemplo), fazendo com que o leitor tenha essa mesma percepção, ou de dar credibilidade àquilo que diz, ou de provocar uma captação no leitor, fazendo com que ele acabe desconfiando das verdades estabelecidas, questionando os sentidos e as significações de palavras e fatos. Desse modo, o leitor é induzido a refletir e também a criticar a sua (nossa) realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto objetivamos traçar o percurso de significação na composição enunciativa do texto, considerado como um macro ato de linguagem, tentando compreender o sentido plural do objeto-discursivo *crônica*, enquanto fruto de uma construção dialógica.

Na análise das marcas locutivas, notamos a presença de todas as modalidades (conforme Charaudeau, 1992), excetuando-se a de

súplica/pedido, a obrigação e a proclamação, e a asserção (salvo as duas ocorrências comentadas). Essa ausência se deve à provável intenção do sujeito-comunicante de *não* pedir, *não* suplicar, *não* obrigar, *não* proclamar nenhum ato ao sujeito-destinatário-real, pois Verissimo, como verdadeiro humorista, não quer convencer pela força, mas, sim, pelo bom humor e pelo riso, estratégias que usa com prazer.

As modalidades alocutivas encontradas comprovam a inserção do sujeito-destinatário-real na encenação linguageira, seja interrogando, constatando, interpelando, advertindo, autorizando, julgando, sugerindo ou propondo. Tais modalidades, marcadas explícita ou implicitamente nas crônicas, fazem com que o leitor seja instigado, sutilmente, a participar desse ato de comunicação, principalmente quanto à sua percepção da significação da palavra, preocupação evidenciada em vários trechos das crônicas. Devido ao apelo interlocutivo próprio das construções irônicas, o leitor é provocado a compartilhar e a experimentar sensações e ações sugeridas, mas nunca impostas. Prova disso é a presença das modalidades de injunção e de interpelação (em que predomina a ordem) na voz dos personagens e não na voz do cronista-interpelador.

As modalidades elocutivas também são frequentes, através das quais o sujeito-comunicante (Verissimo) se vê inserido no seu discurso, constatando, demonstrando seu conhecimento e, ao mesmo tempo, fingindo um certo desconhecimento lingüístico. Essas modalidades nos revelaram gostos, crenças, imaginações, sentimentos, desejos do sujeito-comunicante (exprimindo-se, é claro, através de seu sujeito-enunciador); também serviram para explicitar a aceitação, o acordo e a declaração presentes, seja na voz de um personagem, seja na voz do cronista-interpelador. Tais marcas apontam, principalmente, como ocorre com as alocutivas, para a relação do sujeito-comunicante com a palavra e propõem a nós, leitores, uma reflexão sobre significações e sentidos outros assumidos por ela. Essa conclusão é, ainda, confirmada pela incidência pouco expressiva das modalidades delocutivas assertivas.

A identificação e a nomeação dos seres – transformando-os em identidades nominais – é o processo mais frequente nas crônicas estudadas, já que uma das intenções inferidas dos textos é lidar com a palavra, reinventando-a, resignificando-a e re-contextualizando-a. Esse aspecto inusitado e indefinível, inserido no humor latente das crônicas, aparece, por vezes, carregado de conotações eróticas, sexuais ou aventureiras, observadas nas formas descritivas e narrativas do *corpus*.

Veríssimo, irreverente e exclamativo no próprio nome, invertendo e subvertendo a ordem das coisas, provoca ora espanto, ora admiração, ora surpresa, ora curiosidade, ora indignação, num jogo desenfreado que se estende nas explicações e comentários do narrador. Com astúcia, bom humor, ironia, deboche, descrença, exagero e absurdo, Veríssimo não só brinca com as palavras, com os sentidos e com as significações, mas “zomba”, de modo gentil, das crenças lingüísticas do leitor, despertando nele emoções e seduções. Várias são as intenções do cronista, que tem na palavra o humor certo para sentidos incertos e significações acertadas: seduzir o leitor e despertá-lo para uma leitura prazerosa e bem humorada das crônicas; fazê-lo desconfiar e duvidar de significações pré-estabelecidas e ter o desejo de, também, reinventar, re-significar e (des) contextualizar a palavra; provocar no leitor questionamentos e reflexões críticas sérias de um modo não sério e irreverente. Enfim, fornecer ao sujeito-destinatário-real subsídios para que este se torne um leitor atento, crítico, capaz de “penetrar” no “mistério” das palavras; ouvir o seu “silêncio” em “estado de dicionário”; contemplar as “*mil faces secretas sob a [sua] face neutra*”; e notar que as palavras “não mais” “*ermas de melodia e conceito*”, esperam ser reescritas e re-significadas, pela vida afora...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. D. *Antologia poética*. 41. ed. Rio Janeiro: Record, 1999.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BIZZOTTO, L. H. J. M. *O percurso da significação sob o olhar do discurso enunciativo em crônicas metalingüísticas de Luis Fernando Verissimo*. 2003. Dissertação (Mestrado) – FALE/UFMG, Belo Horizonte.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P. Le contrat de communication de l'information médiatique. In: *Le Français dans le monde*. no. especial. Paris: Hachette/Larousse. Juillet, 1994.
- DUCROT, O. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MACHADO, I.L. Breves considerações sobre índices de modalização e práticas de leitura. In: *Caligrama*, vol.6 , julho 2001.p.63-78.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARI, H. et al. *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. FALE/UFMG, Belo Horizonte: Carol Borges edit., N.A.D., 1999.
- SANTOS, J. B. C. *Por uma teoria do discurso universitário institucional*. 2000. Tese (Doutorado) – FALE/UFMG, Belo Horizonte.
- VERISSIMO, L. F. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ANÁLISE DISCURSIVA DE CRÔNICAS DE  
LUIS FERNANDO VERISSIMO<sup>1</sup>

ANA MARIA GINI MADEIRA  
RENATO DE MELLO  
UFMG

COM O MUNDO NAS MÃOS

*Saberes partilhados, interdiscurso, intertextualidade, enciclopédia*, conceitos diversos que remetem, cada um na sua especificidade, à abrangência do *universo discursivo*, este que é, segundo Maingueneau (apud Brandão, 1998:73), constituído pelo "... conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa dada conjuntura..."; de abrangência limitada, mesmo não podendo ser apreendido em sua globalidade. Universo ao mesmo tempo discursivamente revelado pelo sujeito enunciador e requerido do co-enunciador, o leitor<sup>2</sup>.

Em relação às crônicas de Verissimo, a expressão *universo discursivo* assume o valor de imensidão, de espaço infinito, pois ainda que as crônicas

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2005 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística, tendo como orientador o Prof. Dr. Renato de Mello.

<sup>2</sup> Leitor e leitura estão sendo conceituados neste trabalho conforme Maingueneau (1996:31-58).

constituintes do *corpus* apresentem temáticas menos variadas, devido ao período de tempo que as limita, já deixam perceber a diversidade de assuntos que perpassa cada uma delas, bem como a profusão de personagens que abrigam, ambas reveladoras da vasta *enciclopédia* do autor.

Embora seja essa uma característica comum aos cronistas, já que não há limite para os fatos e assuntos que lhes servirão de fonte de inspiração, podemos afirmar, tomando por base o recorte feito, que ela assume um papel especial nas crônicas desse autor.

Tal constatação desperta a nossa curiosidade e nos leva a refletir sobre as crônicas de Verissimo e os *saberes partilhados*, um dos componentes do *contrato comunicacional*, segundo Charaudeau (2001:31). Surge então a dúvida sobre como se dá tal partilha entre os parceiros implicados nessa relação contratual. Dividirão eles igualmente os mesmos saberes ou, haverá, por vezes, um desequilíbrio entre as expectativas do enunciador e as reais possibilidades de seu interlocutor, colocando em risco o sucesso da interlocução? Suposição que levantamos com base em aspectos como o léxico, que se interpõe no caminho, mesmo de leitores como nós, estudiosos da língua portuguesa, ou ainda a ironia, dependente de um co-enunciador que a identifique, para que não seja ela um obstáculo à significação pretendida e discursivamente prevista.

Consideramos ser esse desequilíbrio dos *saberes partilhados* entre os parceiros um elemento complicador para o leitor empírico, o TUi. Por outro lado, o TUd, por ser de responsabilidade do EUe, fica, nesse caso, sendo uma réplica deste, e por isso obrigado a deter tantos conhecimentos quanto o enunciador.<sup>3</sup> Assim, supomos uma provável não homogeneidade do público leitor diário dessas crônicas, mas um agrupamento do mesmo, de acordo com os temas e assuntos com os quais exista uma maior identidade, esta que será também decorrente do grau de domínio do assunto tratado. Confirmando o aspecto teórico de que a crônica se baseia em fatos do cotidiano e sobre ele tece reflexões, o conjunto de crônicas do *corpus* é, em quase sua totalidade, uma reflexão sobre os acontecimentos daquele momento sócio-histórico – as duas últimas semanas do ano de 2002 – período das festas de fim de ano e posterior à vitória de Lula nas eleições presidenciais. Ainda assim, outros tantos assuntos se apresentam

---

<sup>3</sup> Vale lembrar, aqui, que tal desequilíbrio entre os “saberes partilhados” se reflete também naquilo que denominamos “dissimetria”, constitutiva do processo comunicacional.

entrelaçados na construção das estratégias que resultarão na defesa de um ponto de vista, dando prova da destreza com que o cronista se desloca pelos ilimitados *campos* do seu *universo discursivo*.

Valendo-nos de Eco (2002:43), ao afirmar que “... o ‘*Finnegans Wake*’ espera contar com um leitor [...] que tenha muita *perspicácia associativa*, com uma *enciclopédia com limites indefinidos*, mas não qualquer tipo de leitor.” e, guardando as necessárias proporções entre essa obra de Joyce e as crônicas de Verissimo, consideramos serem também essas as exigências a que se encontra submetido o leitor empírico das referidas crônicas.

Voltamos agora nossa atenção para cada um dos enunciados em sua totalidade. É esse o palco onde se desenvolve a encenação que expõe uma variedade de estratégias, as quais julgamos de difícil enquadramento em grupos, por considerar que as estaríamos afastando do seu espaço natural, como se, separando os atores, analisássemos o seu desempenho, sem levar em consideração que é na interação que se constrói o ato de representar.

#### INTROSPECÇÃO E EMERGÊNCIA DEFINIDORA (ANEXOS 1 E 2)

Por terem ambas um tema em comum: as festas de fim de ano, época que, no dizer do cronista, serve “... *para isso mesmo, para a gente ficar solene e sentimental e para pensar na vida.*”, delas nos ocuparemos em nossa análise em um mesmo momento.

Em *Introspecção* (anexo 1), chama-nos a atenção a estratégia de construção textual em que se alternam um discurso aparentemente solene, filosófico e sentimental e um discurso marcadamente irônico, o que se evidencia, por exemplo, em:

*É bom ter esses dias certos para reflexão, recapitulação, planificação e um pouco de pieguice também. Com o tempo vamos readquirindo alguns sentimentos perdidos, e eu pretendo terminar os meus dias acreditando de novo na regeneração humana, na irmandade entre os povos e no Papai Noel.* (grifo nosso)

Nesse constante movimento de tensão e relaxamento, seriedade e descontração, o que estamos tomando como uma estratégia de persuasão, o EUE, impõe ao TUD, a sua não concordância com o falso clima de harmonia e otimismo que caracteriza o período das festas de fim de ano. Dessa forma, o sujeito enunciator parece não permitir que a realidade seja esquecida. Alguém precisa estar alerta, lembrando que “*bala perdida, Risco Brasil,*

*juros altos*” não deixarão de existir, apesar dos insistentes votos de feliz ano novo.

Assim, o EUE dirige-se, inicialmente, a um TUD, coincidente provavelmente com o leitor do jornal, com quem dialoga, tecendo comentários sobre os sentimentos de final de ano. Mais adiante, ele instaura um interlocutor do sexo masculino, identificado como “... *todos os amigos, [...] mas principalmente os insensíveis que mandam cartão sabendo que só vão aumentar a nossa culpa...*” explicitamente revelado pelo pronome pessoal “o” em “... *e que Deus o livre do rebaixamento...*”, e por meio da abordagem de assuntos de maior interesse do universo masculino, entre os quais o rebaixamento do seu time, a disfunção erétil, além dos problemas políticos e econômicos do país. A esses envia votos que, por estarem relacionados a temas bastante preocupantes, como *bala perdida, risco Brasil, fisco*, entre outros, assumem um tom de vingança a nosso ver explicitado em “*Pronto, agora fiquem vocês com o remorso.*”. Em seguida, retomando o diálogo especificamente com o seu leitor primeiro, analisa ironicamente os aspectos positivos do ano de 2002 para os brasileiros, como a conquista do Penta e a baixa do dólar e termina anunciando o “*Vira e mexe pragmático*” como a nova dança do Carnaval da Bahia, numa, acreditamos nós, alusão crítica à composição do novo governo. A esse leitor, o EUE se dirige desejando: “*Portanto, felicidade para você também*”.

Destacamos ainda, do último parágrafo do texto, a irônica referência ao futebol, por meio da qual a significação de *ópio do povo* é retomada, interdiscursivamente, bem como a sutileza com que o cronista trata da escolha de um ex-presidente do Banco de Boston para a presidência do Banco Central.

Fazendo dessa crônica um veículo da sua mensagem de fim de ano para os amigos e leitores, o cronista, revelando a sua leitura da realidade, desconstrói, por meio do discurso irônico, desde as idéias de *regeneração humana* e de *irmandade entre os povos*, características dessa época do ano, até o conceito de amizade, levando o leitor a refletir sobre todos os problemas que eram e continuariam sendo ainda enfrentados no ano seguinte.

A crônica *Emergência definidora* (anexo 2) foi publicada no dia 24 de dezembro. Nela, o cronista retoma as reflexões sobre o *espírito de Natal* e os *sentimentos de solidariedade e congraçamento universal*, assuntos que já haviam sido tratados, alguns dias antes, em *Introspecção*. Demonstrando

estar consciente da fugacidade desses bons sentimentos – “*mas o espírito de Natal, como se sabe, dura uma semana*” – o cronista é mais incisivo. Sua reflexão se dá sob a forma de um questionamento a que ele submete o leitor, sobre as reações do ser humano frente a uma suposta previsão científica da iminência do fim do mundo.

Provavelmente com a intenção de provocar essa reflexão nada agradável, em razão da seriedade do que é questionado, o EUC recorre às frases interrogativas, que transferem ao leitor o questionamento feito, já que, no processo da leitura, este se torna o enunciador de cada uma das questões. Assim, o sujeito enunciador provoca um confronto entre as possíveis reações do ser humano, ao mesmo tempo em que revela as fragilidades humanas por meio dos comportamentos pressupostos, entre eles “... *viveríamos nossos últimos anos em fraternidade e paz, ou reverteríamos ao nosso cerne básico e calhorda, agora sem qualquer disfarce?*”.

Observa-se, assim, que, nas duas crônicas, se revela um sujeito enunciador semelhante quanto a suas crenças e seus propósitos: um ser que, destoando de todo discurso veiculado nessa época do ano, em que se busca atenuar a dura realidade humana, propõe também uma reflexão, porém sem sentimentalismos. Quanto ao leitor instituído, percebe-se ser quem não se deixa contagiar com o clima ilusório que o cerca, alguém consciente de que, após um curto período de *bons propósitos* e de *congratamento*, virão os problemas e as dificuldades já tão conhecidos. Portanto, não dá para ser de outro modo.

Pensamos agora no leitor empírico. Que reações terá ele diante de um discurso que segue na contramão do usual e provavelmente desejado para essa época? Após ler todo o texto, ele poderá descobrir estar de acordo com o pensamento do escritor ou, ao contrário, revelará seu desapontamento com “o mau humor de pessoas como o escritor que só conseguem pensar no pior, que nem nessa época do ano são capazes de ver as coisas pelo seu lado positivo”. Pode-se pensar ainda em alguém que nem chegará ao final do texto. Insatisfeito com o que lê, o abandona (afinal é véspera de Natal), para não ser contaminado “por uma visão tão pessimista e inadequada para o momento”.

Porque a Política é o tema central em *Os Anti-Weffort* (anexo 3), *Outra carta da Dorinha* (anexo 4), *Gauchada* e *Gauchada 2* (anexos 5 e 6), passamos agora a tratá-las em conjunto. Em sua maioria, essas crônicas

tratam, de maneira mais intensa, das primeiras decisões do presidente Lula quanto à composição do seu ministério.

Seguindo a nossa proposta de análise, nos deteremos principalmente nos aspectos discursivos considerados mais relevantes, tendo em vista a construção do leitor previsto.

### OS ANTI-WEFFORT (ANEXO 3)

No intuito de provocar no leitor reflexões críticas sobre as escolhas de Lula para compor o seu ministério – assunto já tratado em *Introspecção* – crônica do dia anterior, além do paralelo estabelecido entre a decisão de *Efe Agá* – o presidente, para o cronista – de nomear um petista para o Ministério da Cultura, e a de Lula de recorrer “... a homens de outras origens e outros princípios...” para o seu governo, é também contada uma história baseada em fatos e personagens da Revolução Francesa.

Na construção do paralelo, o cronista recorre à simulação de justificativas, sugeridas por meio de vozes que, em momentos como esses, saem em defesa da polêmica escolha, e que revelariam o seu *significado implícito*. Isso se percebe na suposta razão para a escolha de *Weffort* por *Efe Agá*: “*Sabe como é, arte, poesia, nada de realmente sério, ou nada que exigisse uma fidelidade inquestionável aos princípios do novo governo. Um bom posto para intelectuais ou sonhadores, que tem muito no PT.*”, que associa ironicamente a pouca relevância do ministério à do ministro escolhido, bem como faz alusão à imagem do PT, visto por alguns setores da sociedade como um partido pouco confiável, em razão de abrigar *intelectuais ou sonhadores*, estes que têm estendidas para si a caracterização atribuída ao partido.

Da mesma forma são tratadas “*Algumas escolhas do Lula, para o seu ministério...*” mas com a ressalva do cronista de que estas possuem “... o contrário do significado do *Weffort*.”, o que nos revela a significação pretendida para o prefixo *anti-* no título da crônica. As escolhas se justificariam, pois “... o PT se confessa despreparado para ocupar (alguns cargos ou ministérios), preparado mas não agora, preparado mas sem estômago.” Por isso, “...os *anti-Weffort* vão justamente para aqueles cargos sérios em que a presença de um petista poderia fazer diferença.”. Caberá ao leitor inferir que, se, no primeiro caso, a nomeação de um petista não trazia riscos ao governo, para Lula, em alguns setores era isso que ela representava. Assim, os *anti-Weffort* “... teriam uma função meramente

*semafórica [...] Pedir paz, ajuda e principalmente, tempo.*”, assumindo portanto o importante papel de garantir a credibilidade do governo que se iniciava, a qual poderia estar ameaçada devido à imagem de pouco confiável do PT a que nos referimos anteriormente e que agora se revela sendo assim considerada por integrantes do próprio partido.

Passamos agora ao segundo momento por nós considerado como relevante na construção da significação do enunciado, “*a história do Robespierre e do carrasco*”, que nos permite perceber a previsão de um leitor detentor de conhecimentos sobre Revolução Francesa, na bem humorada observação do cronista: “... *que você não vai se lembrar porque acabei de inventá-la.*”, bem como revela a sua leitura dos fatos.

Assim, dando seqüência ao seu raciocínio, o cronista inicia o parágrafo com a expressão *Tudo bem* que denota relativa aceitação dos fatos e das justificativas que circulavam à época. Logo em seguida, porém, por meio da conjunção adversativa “mas”, sinalizando uma alteração no percurso da significação, é introduzida a história que vemos assumir o lugar da parábola nos textos bíblicos, por meio da qual, estabelecendo-se uma analogia entre *os anti-Weffort e o carrasco*, é lançado um alerta sobre o risco de o governo Lula se arrender futuramente de ter se valido de certas estratégias na sua composição.

#### OUTRA CARTA DA DORINHA (ANEXO 4)

Por meio de uma abordagem que une humor, ironia e irreverência, *Outra carta da Dorinha* retoma o tema da composição do ministério de Lula, o que demonstra a relevância desse assunto naquele momento.

Porque o título e a frase “*Recebo outra carta da ravissante Dora Avante.*” que dá início ao texto, denotam haver uma certa intimidade entre o sujeito enunciativo e a citada personagem, dela nos ocuparemos em primeiro lugar.

Ainda que não saibamos precisar quando ela surge nos textos de Verissimo, a personagem *Dora Avante, a ravissante Dorinha* para o cronista, é caracterizada como líder da ONG Socialites Socialistas, que luta “... *pela implantação no Brasil do socialismo já na sua fase terminal, para queimar etapas...*”<sup>4</sup>. Seu perfil é o estereótipo da parcela da sociedade cujo engajamento político se revela pouco consistente, ou ainda ideologicamente

---

<sup>4</sup> Trecho de uma das crônicas publicadas sob o mesmo título. (*Estado de Minas*, 01/12/2001)

sintonizado com os setores que representem a manutenção de uma política de seu interesse.

As crônicas em que se registra sua presença trazem sempre o mesmo título e a mesma estruturação do enunciado. Uma frase inicial comunica ao leitor o recebimento de mais uma carta da *Dorinha*, seguida da atualização de informações sobre esta, feitas pelo sujeito enunciativo que as interrompe para anunciar ao leitor a reprodução textual da carta, dizendo “*Mas deixemos que a própria Dorinha nos conte.*”.

Outras marcas recorrentes estão presentes na carta reproduzida, que sempre é iniciada por *Caríssimo! Beijos triunfais!* ou *cuidadosos* ou ainda *desencantados*; e encerrada com dizeres como *Da tua eufórica* ou *clarividente Dorinha*, dependente que está a adjetivação das circunstâncias em que o enunciado é produzido.

Em relação à frequência com que o cronista recorre a tal estratégia, registramos a existência de treze crônicas, entre 03 de dezembro de 2000 e 02 de janeiro de 2003, período em que as crônicas de Verissimo foram publicadas pelo jornal *Estado de Minas*. Em todas elas a mesma temática tratada ironicamente: a política no Brasil, em especial a preocupação com a vitória de Lula para a presidência.

Julgamos necessária uma abordagem, em nossa análise, de algumas estratégias de construção textual caracterizadoras desse conjunto de crônicas que, por serem recorrentes, estão sendo por nós consideradas como elementos relevantes na construção da significação prevista.

Machado (2004:75-86), em sua leitura da tentativa de classificação dos gêneros do discurso de Bakhtin (*apud* Machado, 2004:76), da qual resulta a conclusão de que “*Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença existente entre o gênero do discurso primário (simples) e o gênero do discurso secundário (complexo)...*”, considera que tal divisão pode ser assim tomada:

- (a) gênero 1: classificação que abrange todas as espécies “espontâneas” de atos comunicativos linguageiros exigidos pela vida em sociedade;
- (b) gênero 2: classificação que abrange as elaborações escritas ou orais, assim como elaborações artísticas vindas de (a) ou por (a) inspiradas.

Confirmando Bakhtin, Machado (2004:77) observa que na sua constituição, os gêneros (b) absorveriam (a), processo esse que se daria de maneira quase sempre “natural”, uma vez que sendo o conteúdo de (a) parte do nosso mundo “real”, não nos daríamos conta do seu deslocamento. Haveria, porém, uma intenção nessa apropriação.

Dessa forma, vemos a estratégia de reprodução textual da carta da personagem *Dorinha* como: a absorção do gênero *primário* ou (a) carta<sup>5</sup> pelo gênero *secundário* ou (b) crônica, o que acreditamos revelar a intenção do “sujeito enunciator/destinatário da carta” de evitar ser tomado como tendencioso ou pouco fiel na reprodução do seu conteúdo. Quanto à intenção do sujeito comunicante, revela-se, na “produção” da carta, por meio do discurso irônico, o propósito de expor criticamente os fatos e as atitudes das personagens reais ou não. Especificamente nesse caso, a crítica se volta para vários setores do cenário político e social do Brasil, no intuito de explicitar, por meio do absurdo, uma realidade que, de tão absurda, deixa de ser notada como possível.

Em *Outra carta da Dorinha*, o gênero carta pessoal é desvirtuado, já que uma correspondência de caráter particular é trazida a público e agora, como parte integrante da crônica, assume a mesma função desta nas páginas do jornal.

Voltando-nos agora para o texto pertencente ao nosso *corpus* e embasados pelo quadro comunicacional de Charaudeau (2001:29), julgamos oportuno explicitar a situação de interlocução que se estabelece. Como num jogo de espelhos,<sup>6</sup> é possível registrar os diversos parceiros envolvidos no processo de comunicação.

Para tal tarefa, recorreremos às reflexões de Mello (2004:94) sobre as especificidades do contrato de comunicação no texto dramático em que se vê reconhecida a existência de, “... no mínimo, uma dupla enunciação...”, o mesmo que ocorre, a nosso ver, na crônica de que, aqui, nos ocupamos. Observamos, porém, que, no texto em questão, a enunciação se dá de maneira diversa do que ocorre no texto dramático, já que, nesse, há um EUC que instaura, no nível do discurso, os sujeitos da enunciação – as personagens – que “... dialogam entre si em uma situação de comunicação

---

<sup>5</sup> Esse gênero de discurso é citado em nota por Machado no referido artigo, restringido pelo adjetivo *familiares*. Nós estamos estendendo a referência às cartas pessoais marcadas pela intimidade e pela informalidade.

*reversível, respeitando as regras conversacionais como se elas ignorassem a presença dos leitores.*” (Mello, 2004:96). Procederemos agora à tentativa de explicitação dessa diversidade, sem, contudo, nos dedicarmos, como o fez Mello (2004:95), à construção de um quadro comunicacional que a represente. Possibilidade a princípio aventada, mas da qual declinamos por considerá-la tarefa por demais complexa. Deixamos, porém, a sugestão para outro estudioso que a ela deseje se dedicar.

Em *Outra carta da Dorinha*, no nível discursivo, o EU-enunciador, o narrador, dá início ao processo de interlocução com o TU-destinatário, seu leitor previsto, para lhe relatar o fato ocorrido e acusar o recebimento da carta por meio da qual ele assume um lugar de TU-destinatário/interpretante – TUd’ – (poderíamos pensar em tal coincidência em se tratando do gênero carta pessoal?) sem abandonar o seu lugar anterior, o que se revela na proposta feita ao leitor *“Mas deixemos que a própria Dorinha nos conte.”*. Observa-se aqui que o emprego da primeira pessoa do plural não é um índice de que ambos, EUe/TUd’ e TUd, tomarão conhecimento do conteúdo da carta ao mesmo tempo, uma vez que algumas informações nela contidas já haviam sido citadas antes da reprodução integral da mesma, o que se comprova neste trecho: *“Tanto que ela, Tatiana (“Tati”) Bitati e as outras componentes do grupo [...] preparam-se para comparecer à posse em Brasília e saudar a vitória da sua tese.”*

Depois de iniciada a reprodução da carta, o EUe, o narrador, não retomará mais o seu lugar, será ele apenas o destinatário do texto que após ler, o traz a público, ocupando assim o mesmo lugar do seu leitor previsto. Nesse momento, ocorre, a nosso ver, uma identidade com o texto dramático, por meio do apagamento do narrador, que abre a cortina para que a personagem *Dorinha*, um outro “EU-comunicante”, o qual estamos considerando como também enunciador (pela mesma razão que consideramos a identidade entre TUd e TUi – o leitor da carta), entre em cena e manifeste, por meio de sua própria voz, os seus pontos de vista acerca dos acontecimentos políticos do momento.

Encerrando nossos comentários, observamos que a construção textual, os aspectos semânticos e lexicais do enunciado se revelam eficientes estratégias de argumentação de que se vale o cronista para lançar um alerta sobre as primeiras decisões do recém eleito presidente, o que se comprova nas seguintes declarações da personagem *“Agora temos a chance de mostrar o que pode na prática o socialismo só da boca pra fora... [...] E*

*pensar que eu quase fugi do País, pensando que nós tivéssemos perdido as eleições!”.*

## GAUCHADA E GAUCHADA 2 (ANEXOS 5 E 6)

Em *Gauchada* e *Gauchada 2*, crônicas publicadas em dias subsequentes, a temática é recorrente, mas a sua abordagem assume um outro enfoque. Agora, a atenção do cronista, na voz de um competente analista político, se volta para o significativo número de gaúchos escolhidos para compor o novo governo. Na primeira delas, são enfocadas as razões “*O número de gaúchos no time do Lula tem lógica. Ou várias lógicas a escolher.*” e as possíveis conseqüências (antevistas com precisão – sabemos hoje) dessa decisão “*Lula pode contar com um ambiente nacional parecido com o que Olívio Dutra encontrou no estado.*”. Já em *Gauchada 2*, ao mesmo tempo em que defende a tese de que se trata de uma escolha “*paradoxal*”, já que o PT fora derrotado no Rio Grande do Sul, nas últimas eleições estaduais, o cronista revela o seu apoio às escolhas do novo presidente, expresso por meio do comentário bem humorado “*Quer dizer: se não der certo, culpa dos paulistas.*”.

Voltando nossa atenção para as instâncias de produção e de recepção discursivamente instituídas, detectamos um sujeito enunciador que se demonstra um profundo conhecedor da política nacional, como já foi dito anteriormente. Destacamos, ainda, sua habilidade na construção de estratégias textuais adequadas à situação de interlocução, que se revelam na sintaxe discursiva, marcada por longos períodos sintaticamente complexos, por meio dos quais se desenvolve o processo argumentativo, demandando, por isso, um leitor suficientemente competente para atingir a significação prevista no texto. Outro aspecto a ser observado como revelador do perfil das instâncias de enunciação e de produção diz respeito à seleção lexical, especialmente em *Gauchada 2*, e que se caracteriza pelo emprego de um léxico pouco usual. Ainda na mesma crônica, associada ao léxico, o qual demanda um leitor com um vasto domínio de vocabulário, a extensa lista de personagens, entre as quais estão o filósofo “*Augusto Comte*” e o lingüista “*Noam Chomsky*”, reforça a previsão de um leitor especial, detentor de um conhecimento de mundo mais abrangente – competências de que o sujeito enunciador se revela dotado – e que esteja disposto ao envolvimento com um texto que foge às expectativas de ser um “comentário ligeiro em tom de conversa”, uma das características que se atribui à crônica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre as vozes constituintes das instâncias enunciativas nas crônicas, nossa primeira indagação, nossas conclusões, apenas por um critério organizacional, se voltarão para os sujeitos comunicante e enunciadador, interpretante e destinatário, em lugar de abordá-los como parceiros e protagonistas.

;

Sobre o sujeito comunicante, EUc, Verissimo, e o seu fazer jornalístico/literário, nossas conclusões não ultrapassam, o que julgamos quase impossível, as opiniões daqueles a quem recorremos quando da sua apresentação. Elas apenas foram por nós comprovadas.

Dessa forma, reafirmamos que Verissimo costuma extrair eficácia das dissonâncias. Entabula o que parece ser uma mera opinião, brinca com o assunto, diverte o leitor e exhibe não só a grande familiaridade que tem com o tema, como a visão privilegiada que adquiriu sobre ele. Quer ele, ainda, nos fazer acreditar que suas crônicas e narrativas são apenas exercícios de humor e estilo e que podem ser lidos durante o café da manhã e esquecidos depois do almoço. Mas há algo de permanente e extremamente sério nesses divertimentos. É, enfim, um mestre da escrita e do humor, cujo estilo depurado transmite a impressão de naturalidade, mas o enfoque que faz é sempre certo, os conceitos que articula são essenciais e não joga nunca uma palavra fora.

Quanto ao sujeito enunciadador, podemos constatar que se comprovaram as nossas suposições. Não é uma, são várias as vozes que por meio dele se manifestam. Seja a do experiente analista da política nacional ou internacional, a do profundo conhecedor de cantoras e gêneros musicais, a do comentarista esportivo aliada à do torcedor, até mesmo a do analista do discurso, quase sempre a do humorista, ou ainda a do conhecedor da história da França, de escritores e de sua literatura. Vozes sempre a surpreender o interlocutor pela maneira espontânea com que se revelam, como a fluir de uma fonte inesgotável; que não se manifestam sozinhas, mas amparadas por tantas outras, vindas da ficção, como a da amiga *Dorinha* ou de discursos vários, aos quais o cronista adere ou se contrapõe em permanente e enriquecedor diálogo.

Outro aspecto a ressaltar em relação ao sujeito enunciadador diz respeito ao leitor que discursivamente se revela. Valendo-se da crônica como um espaço de reflexão mais imediata dos fatos, o lugar assumido é, por vezes, o

de quem, amplamente sintonizado com os acontecimentos, sobre eles se expressa, como a impedir a alienação do seu leitor, à vezes de maneira até insistente, em abordagens recorrentes, como as que registramos em relação à composição do ministério do presidente recém eleito. Retomando o já dito, de maneira explícita ou não, como a trazer à tona aquilo de que o leitor poderia não mais se lembrar, numa abordagem séria ou por meio do humor, a voz do cronista se faz ouvir.

Mas se falar sobre esse sujeito outra coisa não é do que pensá-lo em relação ao leitor por ele previsto, ou discursivamente instituído, este a nós se revelou, e acreditamos assim sempre o será, como a réplica de quem o prevê, uma instância de quem são exigidas todas as competências do sujeito que o instaura, detentor, por isso, de um saber enciclopédico, aqui em seu sentido de variado, conhecedor de um léxico abrangente, a quem se impõe enfrentar os (des)caminhos de um enunciado resultante de estratégias discursivas as mais diversas, mas que nem sempre abertamente se revelam. Vemos assim comprovadas as palavras de Verissimo, de que seu objetivo primeiro é agradar a si próprio, o que explicaria a defasagem que insistimos em ver entre as intenções discursivamente manifestadas e sua apropriação por parte do leitor interpretante, próximo alvo de nossa atenção.

Por ser o sujeito interpretante, o leitor empírico, a instância cujas marcas identificadoras se apresentam de forma menos palpáveis, como já tivemos oportunidade de observar, nossas considerações sobre ele se darão mais por meio de suposições do que por comprovações. Certamente será ele o mesmo leitor do jornal em que as crônicas são publicadas, o mesmo leitor ainda da página em que se dá a publicação. Alguém que, por não se contentar apenas com a informação, quer sobre ela refletir, e por isso busca outras opiniões que com as suas dialoguem. Assim, as crônicas terão um público específico, determinado pelo enunciado, não só quanto a sua maior ou menor complexidade, mas, ainda, pelas temáticas variadas de que trata e que demandam uma tal diversidade de conhecimentos que, excetuando o produtor do texto, não serão muitos os que leitores a possuem em sua totalidade. Ressaltamos, aqui, não termos a pretensão de menosprezar a competência dos leitores, mas sim confirmar as exigências a que estes são submetidos pelo enunciado.

Dessa forma, estamos considerando que as crônicas de Verissimo em muito se diferenciam de outros textos que nesse gênero se inscrevem, ainda que se mantenham com a característica de gênero híbrido, já que nelas regularmente o jornalista e o escritor se revelam. Acreditamos, porém, ser

inegável que esses dois papéis são desempenhados de maneira tão intensa que se interpenetram, deixando marcas impressas no enunciado que revelam o escritor/jornalista e o jornalista/escritor de tal maneira que, enquanto este dá ao fato o tratamento do fazer literário, aquele se vale do seu fazer jornalístico para conferir ao mais simples objeto, após submetido ao seu olhar sensível, o estatuto da informação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: *Análise do Discurso Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001, p.23-28.

ECO, H. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MACHADO, I. L. A paródia, um gênero transgressivo. In: *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p.75-86. 2004.

MADEIRA, A. M. G. *Da produção à recepção: uma análise discursiva das crônicas de Luiz Fernando Verissimo*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

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

MELLO, R. Teatro, Gênero e Análise do Discurso. In: *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p.87-106. 2004.

VERISSIMO, L. F. *Banquete com os deuses*. Rio de Janeiro: Objetiva, p.137-138. 2003

## Anexo I

### Introspecção

*Essas celebrações – nascimento de Cristo, fim de um ano e nascimento de outro – servem para isso mesmo, para a gente ficar solene e sentimental e parar para pensar na vida. Pensa-se pouco na vida quando se está muito ocupado vivendo-a. É bom ter estes dias certos para reflexão, recapitulação, planificação e um pouco de pieguice também. Com o tempo, vamos readquirindo alguns sentimentos perdidos, e eu pretendo terminar meus dias acreditando de novo na regeneração humana, na irmandade entre os povos e no Papai Noel. Vão ter que me convencer do coelhinho da Páscoa, mas eu já não acho a idéia tão absurda como a alguns anos. E tenho certeza que chegarei ao meu fim acreditando que a gente não morre, a cegonha vem nos buscar para nos devolver ao lugar de onde nos trouxe.*

*Deve-se aproveitar estes dias de introspecção e bons impulsos para fazer um levantamento de dívidas afetivas e tentar saldá-las, ainda mais com os juros do jeito que estão. Como se sabe, o pior amigo é o que manda cartão. Como ele nunca recebe um cartão de volta, pelo menos não de mim, e, no entanto, todos os anos manda o seu, desejando felicidade, seu claro objetivo é o de nos arrasar com remorso. A todos os amigos, portanto, mas principalmente aos insensíveis que mandam cartão sabendo que só vão aumentar a nossa culpa, aqui vai meu desejo que, para vocês, 2003 não seja nada do que andam dizendo. Que vocês enriqueçam ou, se já são ricos, que o fisco não descubra nada. Que nenhuma bala perdida, ou qualquer outra manifestação do risco Brasil, o atinja, e que Deus o livre do rebaixamento e da disfunção erétil. Pronto, agora fiquem vocês com remorso.*

*2002 foi um bom ano, foi não? Ganhamos o penta e o Brasil deu uma prova de discernimento político e maturidade democrática, colocando no mais alto posto da nação um homem cuja origem social, a presidência do Banco de Boston, sofreria discriminação em qualquer outro país. O dólar está baixando, o mercado está nos gostando e a nova dança do Carnaval da Bahia é o "Vira e mexe pragmático". Portanto, felicidade para você também.*

VERISSIMO. E.M. 18-12-2002

## Anexo 2

### *Emergência definidora*

*O espírito de Natal traz sentimentos de solidariedade e conagração universal, mas o espírito de Natal, como se sabe, dura uma semana. Como seria se, em vez do exemplo de Cristo, nos defrontássemos com uma emergência definidora, como o anúncio de que um asteróide iria se chocar com a Terra, e não houvesse nada a fazer para evitar o nosso fim? Como nos comportaríamos? Nos convenceríamos, finalmente, de que somos uma única espécie frágil num planeta precário e viveríamos nossos últimos anos em fraternidade e paz, ou reverteríamos ao nosso cerne básico e calhorda, agora sem qualquer disfarce? Nos tribalizaríamos ainda mais ou descobriríamos nossa humanidade comum, e como eram ridículas as nossas diferenças? Jogaríamos nosso dinheiro fora ou cataríamos o dinheiro que os outros jogassem fora pensando na remota possibilidade de comprar um lugar no último foguete a deixar a Terra antes do impacto? Perderíamos todo interesse nos prazeres da carne e trataríamos de salvar a nossa alma ou, pelo contrário, nos entregaríamos à lascívia, ao deboche e à gula, ultrapassando, às gargalhadas, todos os limites do cartão de crédito?*

*Como os cientistas nos diriam até o segundo exato do choque com o asteróide com alguns anos de antecedência, seríamos a primeira geração sobre a Terra a viver com a certeza universal e pré-calculada do seu fim – e a última, claro. Muitas seitas através da história e até hoje estabeleceram a hora e o modo do mundo acabar, e se prepararam para o evento. Nós seríamos os primeiros com evidência científica do fim em vez de crença, o que nos levaria a tratar a ciência como hoje muitos tratam as crenças. Pois só a desmoralização total da ciência, só chamar o sistema métrico de ocultismo e termodinâmica de feitiçaria, nos daria a esperança de que o asteróide, afinal, passaria longe.*

*E se existissem foguetes salvadores e bases na Lua e em Marte esperando os sobreviventes, estaríamos diante de outra situação "Titanic". Quem vai nos foguetes? Tem que ser americano? Quanto custaria uma terceira classe? Aceitam cartão?*

VERISSIMO. E.M. 24-12-2002

### Anexo 3

#### Os anti-Weffort

*Nada contra o Weffort, que, pelo que sei, foi um bom ministro da Cultura. Pelo menos ficou o tempo todo, foi criticado mas, como diziam os comentaristas de futebol antigamente, "não comprometeu". E foi sempre um homem elegante e cordato.*

*Mas havia uma mensagem simbólica no fato do único petista, mesmo renegado, aproveitado no ministério do Efe Agá ser na área da cultura. Sabe como é, arte, poesia, nada de realmente muito sério, ou nada que exigisse do seu titular fidelidade inquestionável aos princípios do novo governo. Um bom posto para intelectuais ou sonhadores, que tem muito no PT.*

*Algumas das escolhas do Lula para o seu ministério também trazem um significado implícito, mas o contrário do significado do Weffort. Recorreram a homens de outra origem e outros princípios para postos que o PT se confessa despreparado para ocupar, ou preparado mas não agora, ou preparado mas sem estômago. Os anti-Weffort vão justamente para aqueles cargos sérios em que a presença de um petista poderia fazer diferença.*

*A explicação óbvia é que esta não é a hora para ser coerente, ou eu não sei que estamos em guerra? Que a hora é de mostrar que o novo governo é de confiança e ninguém aqui é Chávez ou louco? A função dos anti-Weffort seria meramente semafórica, estão aí para sinalizar ao mercado. Pedir paz, ajuda e, principalmente, tempo. Quando chegar outra hora, o PT terá gente para preencher seus cargos e ser diferente.*

*Tudo bem, mas pensei naquela história do Robespierre e do carrasco, que você não vai se lembrar porque acabei de inventá-la.*

*Quando recebeu o Robespierre caído em desgraça para medi-lo para a guilhotina, o carrasco se surpreendeu. "O senhor aqui?!". "Veja você" disse Robespierre. "Não faz muito, eu é que estava mandando gente para você executar. Agora o condenado sou eu. Mas isso é a política, um dia você manda, outro dia você é mandado. Inclusive para a guilhotina..." Ao que o carrasco disse: "Felizmente, estou livre disso. Só eu sei manejar este troço direito. Tenho o cargo mais estável da república". "Aliás", disse Robespierre, "fui eu que lhe contratei, lembra?" "Claro", disse o carrasco "como poderia esquecer?" "Então me ajude a fugir" sugeriu Robespierre. E então o carrasco sorriu e disse: "Lembra por que o senhor me contratou? Absoluta falta de sentimentos. Abra a camisa, por favor".*

VERISSIMO. E.M. 19-12-2002

#### Anexo 4

##### Outra carta da Dorinha

Recebo outra carta da ravissante Dora Avante. Dorinha, como se sabe, já estava dentro do avião para Miami quando os alto-falantes anunciaram que o presidente do Banco Central seria o Meirelles, e metade dos passageiros desembarcou, entre expressões de alívio e gritos de "É seguro", "Nada mudou, gente" e "Que susto!" Dorinha só vai desfazer suas malas quando conhecer todo o ministério, mas está otimista com o novo governo. Tanto que ela, Tatiana ("Tati") Bitati e as outras componentes do grupo de pressão "Socialaites Socialistas", que sempre sustentaram que o único socialismo viável no Brasil é o da boca para fora, preparam-se para comparecer à posse em Brasília e saudar a vitória da sua tese. Irão numa caravana que... Mas deixemos que a própria Dorinha nos conte.

"Caríssimo! Beijos triunfais! Quem poderia sonhar que um dia o ideal pelo qual nós lutamos todos estes anos, muitas vezes enfrentando a incompreensão, o escárnio e o corte de mesada de maridos insensíveis, chegaria ao poder? Agora temos a chance de mostrar o que pode na prática o socialismo só da boca para fora, e não pretendemos perder esta oportunidade histórica, mesmo sentidas com o inexplicável veto ao nome da Narcisa para o Ministério da Cultura. (Não sei se o Gil tem o mesmo estofa). Claro que não perderíamos esta festa. Estaremos em Brasília, com ou sem convite, acampadas na Praça dos Três Poderes, numa tenda decorada pelo Syg, só faltando resolver a questão da eliminação dos canapés e a refrigeração dos dejetos. Ou será o contrário? Anfã, quem tem cabeça nestes dias inacreditáveis? Todas as manhãs ao acordar peço ao meu atual marido, cujo nome me escapa no momento, ou a quem estiver no seu lugar, que me belisque para eu saber que é verdade. Porque este é o Brasil dos nossos sonhos. Não existe mais a ameaça da esquerda chegar ao poder porque ela foi posta num lugar onde não ameaça mais – o poder. E pensar que eu quase fugi do País, pensando que nós tivéssemos perdido as eleições!Vá confiar nos jornais. Da tua eufórica Dorinha."

VERISSIMO. E.M. 21-12-2002

## Anexo 5

### Gauchada

*O número de gaúchos no time do Lula tem lógica. Ou várias lógicas, a escolher. A lógica da retribuição: é um prêmio a um estado que sempre votou no Lula, cuja capital foi a primeira grande cidade brasileira a ter um prefeito do PT (e não se arrependeu, tanto que já está na quarta administração petista) e teve um governo do PT sabotado mas bem-sucedido, pelo<sup>1</sup> menos na avaliação do próprio partido. A lógica sentimental: é um consolo pela derrota do PT gaúcho nas eleições estaduais. A lógica ilógica: é apenas coincidência. E a lógica prática: a experiência do PT no Rio Grande do Sul teve, como subproduto, a formação de um bom quadro humano escolado em governar com atrito, e este talento para sobreviver num ambiente hostil não poderia ser desperdiçado. Pois se o Rio Grande do Sul foi campo de prova para alguma coisa aproveitável no governo Lula, foi a capacidade do PT de conviver com inimigos e aliados. Neste caso os equívocos são tão valiosos quanto os acertos.*

*Nas lições que tirar da experiência do PT no Rio Grande do Sul, Lula precisa dar um desconto para as esquisitices gaúchas. O fato, por exemplo, de termos duas tradições paralelas, a da maturidade política superior à média nacional, o que garante uma co-habitação mais ou menos civilizada de opositos, e a síndrome do grenal, historicamente anterior à invenção do futebol, que não nos permite a superação das divisões radicais. Assim Olívio Dutra teve menos problemas com a maioria opositorista na Assembléia do que com ex-aliados ressentidos, que determinaram a derrota do PT na sua sucessão depois de ajudarem a elegê-lo. Fora isso, Lula pode contar com um ambiente nacional parecido com o que Olívio encontrou no estado. Um núcleo conservador ideologicamente do contra e com meios para sustentar uma reação sistemática, nem sempre leal, uma imprensa não exatamente simpática, uma herança econômica imobilizadora, e aliados incertos. Olívio deu certo à medida que chegou ao fim do seu mandato com prestígio ministeriável; não deu certo, ou não é um exemplo aproveitável, à medida que o PT perdeu a eleição justamente por erros de convivência. Um dos maiores problemas que Lula terá que enfrentar com a sua base de apoio é a fatal predisposição da esquerda brasileira para o suicídio.*

VERISSIMO. E.M. 27-12-2002

## Anexo 6

### Gauchada 2

*O desempenho do PT nos governos de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul é responsável pelo grande número de gaúchos no governo Lula. Como o PT foi derrotado nas últimas eleições estaduais no Rio Grande do Sul, a credencial não deixa de ser paradoxal. Se a escolha de tantos gaúchos não foi para consolá-los pela derrota, foi um reconhecimento da qualidade de um quadro político que se provou na luta, mesmo em lutas perdidas. Ou então o próprio paradoxo tem sua lógica, pois os gaúchos em número desproporcional representam o mais paradoxal dos estados brasileiros, onde o crescimento do PT era impossível e, ao mesmo tempo, coerente com uma longa história de incongruência política (o berço agropastoril do trabalhismo, terra de oligarcas liberais e caudilhos que liam Augusto Comte etc.) Talvez o que Lula queira aproveitar seja justamente essa experiência gaúcha com o improvável, já que seu governo também é uma impossibilidade que se tornou realidade. Talvez ele tenha convocado o paradoxo.*

*As gaúchas do governo Lula, Dilma Roussef das Minas e Energia (que é gaúcha não de nascença mas de propósito) e Emília Fernandes, dos Direitos da Mulher, são paradoxais, como são as duas deputadas do PT, Maria do Rosário e Luciana Genro, que vão estreitar na Câmara dos Deputados, e a Câmara dos Deputados que se prepare, e outros sucessos políticos femininos num estado supostamente machista. Outro aparente paradoxo que desafiará estereótipos e desinformação nacional é Olívio Dutra, do novo Ministério das Cidades, o do agressivo bigode estalinista e biótipo de gauchão quintessencial. Poucos políticos brasileiros conversariam com o Noam Chomsky no nível, e com o bom inglês, do Olívio, como o vi fazer no último Fórum Social Mundial. A escolha do paradoxal Miguel Rossetto – o mais "radical" e o mais socialmente ameno dos gaúchos chamados – para o Desenvolvimento Agrário, justamente a pasta em que o governo petista mais precisa ser coerente, sem ser provocador, quase compensa o inexplicável Meirelles no Banco Central. E no Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social, e com acesso a um dos ouvidos do Lula em assuntos internacionais, estarão dois dos melhores pensadores do PT, Tarso Genro e Marco Aurélio Garcia, que saiu do Rio Grande do Sul há tempo, mas, pelo que sei, ainda torce pelo Internacional. Quer dizer: se não der certo, culpa dos paulistas.*

VERISSIMO. E.M. 28-12-2002

## ESTRATÉGIAS TEXTUAIS NAS CRÔNICAS ESPORTIVAS DE LUIS FERNANDO VERISSIMO<sup>1</sup>

VERA LÚCIA APARECIDA REZENDE  
EDSON NASCIMENTO CAMPOS  
UFMG

A crônica, geralmente, é definida como um tipo textual intermediário entre o jornalismo e a literatura, que dá um tom literário aos fatos que alimentam o noticiário dos jornais: alia a objetividade do jornalismo à subjetividade da criação literária, promovendo uma quebra do estilo, tanto de um, quanto de outro, e desvelando, assim, a força do miúdo e do circunstancial. O sentido atual da crônica remete a um tipo textual literário em prosa, ligado ao jornalismo, mas que não é reportagem: enquanto para o jornalista é um fim, para o cronista o fato é apenas um meio. Se o repórter é o “romancista da atualidade” que tem compromisso com a verdade, o cronista será o “prosador do cotidiano” que tem o compromisso com as contradições de seu tempo: ser porta voz dos anseios coletivos, como é o caso do cronista Verissimo, que aborda um texto repleto de lirismo, mexendo com o sentimento de muitas pessoas. Suas crônicas são como que mini-reportagens

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2002 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística, tendo como orientador o Prof. Dr. Edson Nascimento Campos.

que mostram fatos do cotidiano de forma literária, exercendo, assim, uma força de atração sobre o leitor, ou seja, é um narrador que conta histórias, em tom de conversa íntima, para o leitor.

Como o escritor está inserido numa sociedade organizada e essa sociedade venera o mundo do futebol, nada mais óbvio que esses “homens da literatura” se voltassem para o tema. Assim é o cronista Verissimo, “... *um torcedor apaixonado por futebol que acompanha com sofrida teimosia a pátria de chuteiras*” (citação nas orelhas da coleção *A eterna privação do zagueiro absoluto*). Por isso, escolhemos, como objeto de estudo, o discurso produzido sobre o esporte futebol, onde a variedade de textos produzidos sobre o assunto é grande. Contudo, optamos por concentrarmos somente na crônica esportiva, e dentro do universo dessa modalidade textual, no trabalho de um único cronista: Verissimo.

A concepção de futebol passada por Verissimo em suas crônicas é a que agrega todos esses elementos explícitos em seu texto e que, conseqüentemente, indicará o *leitor-modelo* escolhido por ele para consumir sua produção escrita. Sua crônica é dirigida, primeiramente, a um *leitor-modelo* que, como ele, é um sofrido torcedor de futebol, pois está sempre a falar da angústia do país, dos brasileiros, do torcedor que lerá tal crônica pelo que passam quando da disputa de um campeonato, ou mesmo de uma partida de futebol de rua. Vê o lado da derrota de um modo irônico, inclusive ironizando os personagens que contribuíram para tal (o técnico, os contratemplos e até mesmo Deus). Procurando, dessa maneira, sempre destacar, dentre os acontecimentos ocorridos no futebol, aqueles em que é capaz de infundir-lhes uma certa dose de drama, concretizado pelo uso da ironia. Daí sua observação por pequenos detalhes, episódio irrelevante do ponto de vista esportivo e finalmente ate pela interferência divina. É como se ele fosse um cartunista e fizesse uma caricatura dos episódios ocorridos no mundo do futebol.

O maior acontecimento no mundo do futebol que Verissimo narra nessa coleção é a Copa de 98, quando o Brasil perdeu para a França. Mas, para compreender os sentidos atribuídos *pelo autor-modelo* a essa derrota, é necessário que seu *leitor-modelo* e também o *leitor-empírico* compreenda também os sentidos de outros fatos ocorridos no futebol, ou seja, é necessário a esse *leitor-modelo* o conhecimento da história do futebol ao longo das décadas, pois só assim poderá estabelecer uma relação dialógica entre o ontem e o hoje. Podemos delinear esses diferentes momentos, por exemplo, pela presença de recursos lingüísticos como os dêiticos espacio-

temporais colocados na narrativa justamente para orientar o estilo de leitura do *leitor-empírico* quanto à marcação do tempo. Há uma série de outros elementos deixados pelo *autor-modelo* ao longo de sua produção para caracterizar bem seu *leitor-modelo* esperado.

Sentidos novos são construídos através da bem contextualizada forma como os fatos são colocados, gerando assim novas possibilidades de significação dentro desse universo amplo que é o mundo do futebol. E o trabalho de produção de sentidos a partir do futebol realizado por essas crônicas esportivas não se limita somente à atribuição de significação ligadas a questões religiosas (*Atletas de Cristo*), mas também a preconceitos (*Choque cultural*), da superioridade humana (*O Técnico*), idolatria, amor à pátria e ao futebol (*Ser Brasil*), a glória e a miséria na profissão (*Imarcáveis*) e muitos outros assuntos que são abordados pela ótica do futebol. Através de recursos teóricos, Verissimo transforma o assunto futebol em que essas questões são livremente debatidas e de um jeito mais suave, com toda a ironia que lhe é característica.

Pela análise das crônicas, pode-se notar que mudaram-se os temas, porém, o enfoque crítico do *autor-modelo* permanece infiltrado no texto. Assim, a temática ou o conteúdo de todas as crônicas é a cobrança, por parte de um torcedor apaixonado, de uma situação de melhora para o desempenho do futebol brasileiro, tudo descontraído e ironicamente bem reivindicado. Embora Verissimo (*autor-empírico*) expresse seu ponto de vista pessoal, este fica revestido de impessoalidade porque a autoria da citação é transferida para o narrador (*autor-modelo*). Nota-se que a crítica de Verissimo não está centrada no acontecimento (futebol), mas no comportamento humano de seus protagonistas (jogadores, técnicos, torcedores).

O leitor deve estar preparado para procurar na ficção quaisquer relações intertextuais as que o texto venha recorrer, sejam elas claras ou implícitas. O texto de Verissimo está provocando seu leitor pelo seu caráter parodístico, pois com o caráter de verossimilhança que a narrativa assume, o leitor está crente de que não se trata de uma mera narrativa de fatos esportivos, como o discurso jornalístico, mas sim de um texto que parodia com muita ironia esse discurso objetivista do jornal.

Afinal, todo ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do *leitor-empírico* (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que o texto postula para ser lido de maneira

satisfatória. Esse tipo de competência que pede uma certa leitura é perceptível a partir da série de instruções presentes na superfície textual, ou seja, designa o *leitor-modelo* de determinada obra.

As crônicas analisadas foram selecionadas da coleção *A eterna privação do zagueiro absoluto*, reunindo suas melhores crônicas dentro do tema futebol, nas partes intituladas:

- *Fome de Bola* (O técnico, A primeira bola, Futebol de rua)
- *O que elas têm a ver com isso* (Choque cultural)
- *Um brasileiro na copa* (Apelidos, Sonho, Imarcáveis, Talento, Superstição, Ser Brasil, Meu coração)

Para que o estudo desse material fosse realizado tomamos posições quanto ao ponto de vista da análise a ser abordada. A princípio, acreditamos que, ao tomarmos a posição sugerida pelo *leitor-modelo*, estamos embarcando nessa "viagem", com objetivos prévios, mas que podem ser modificados pelo próprio processo de leitura, pelo texto ou pelos leitores mesmos, ao acompanharmos seu conteúdo com outras informações, já obtidas em leituras anteriores. Embora o *leitor-empírico* não seja nosso objeto de pesquisa, insistimos na sua importância enquanto criador, através de seu *autor-modelo*, pois ao lermos, damos origem a um novo texto atuando na formação de significados que passam a existir para além das páginas que se lê. Abaixo estão algumas estratégias textuais agenciadas pelo *autor-modelo* na construção de seu *leitor-modelo*. Essas são apenas as marcas detectáveis pela nossa análise, não se delimitando, no entanto, à existência de outros índices que possam ser produzidos e que possam definir um outro modelo de leitor esperado pelo autor.

#### REFERENCIALIDADE - ARTICULADORES DÊITICOS NO *CORPUS*

A relação sujeito-tempo-espaço, em Lingüística, está associada à noção de dêixis, que remete a uma situação de comunicação em que se conjugam os seguintes fatores: os sujeitos da enunciação (eu-tu), o tempo da enunciação, modificando o verbo (antes-durante-depois) e o lugar da enunciação (aqui-agora). Com base nesse referencial, demonstraremos quais as formas de representação do tempo e do espaço no texto da crônica esportiva do autor Veríssimo, bem como os efeitos de sentido, produzidos a partir dessas representações, que dão a esse texto um caráter "memorialista" no sentido de lembrar fatos passados acontecidos no mundo do futebol.

Nessa busca ao material lingüístico a ser analisado, o *leitor-modelo*, imaginado pelo *autor-empírico*, nos leva a distinguir uma classe de elementos definida por dêiticos, que têm por função servir de articuladores textuais, estabelecendo a posição do emissor quanto ao tempo (dêiticos temporais), ao espaço (dêiticos espaciais) que são percebidos apoiando-se em elementos do contexto lingüístico. Assim, demarcam posição do autor com relação ao momento da enunciação, como é o caso do dêitico temporal que sinaliza o tempo da narrativa com relação ao tempo da leitura feita por um *leitor-empírico*. Já os dêiticos espaciais, exercem a função de localização dos acontecimentos no espaço da narração. O autor usa desse recurso da *dêixis* a fim de que o leitor possa distinguir que ele está interagindo com espaços e tempos diferentes ao da enunciação. Sendo um dos elementos lingüísticos que permitem a articulação do enunciado com a situação de enunciação no processo interativo da leitura, os dêiticos exercem papel fundamental nesse processo interativo, que consiste na busca de já-ditos. Sendo assim, o *autor-modelo* de nosso *corpus*, ao lançar mão desses elementos sinalizadores, rearticula o tempo e o espaço e indicia essa rearticulação das categorias no convite que efetua a seu *leitor-modelo*: lançar mão de estratégias textuais que implicam no redescoberta de acontecimentos passados, ou seja, anteriores ao momento da escrita. Além de ser mais acessível, a crônica tem como principio básico o registro do circunstancial e o seu tempo é o hoje, mas nem por isso deixa de retratar o ontem. Assumindo a sua transitoriedade, a prensa da informação leva a crônica a ser ágil, dinâmica, rápida e atual. O cronista registra o *flash* do momento presente, mas para isso é necessário que tenha anteriormente o tempo e o espaço, compondo uma cronologia nunca delimitadora, mas esclarecedora de sua relação com os outros seres e objetos. Para perceber essa localização dêitica, tanto espacial quanto temporalmente no conjunto das crônicas, Verissimo exige do seu *leitor-modelo* esse saber localizar-se no binômio tempo-espaço os fatos ocorridos com o futebol, onde o hoje e o ontem se inter-relacionam. As marcas dos articuladores dêiticos presentes no *corpus* se apresentam sobre a forma de pronomes ou advérbios, sendo as seguintes passagens:

Dêiticos temporais:

Naquele domingo mesmo, a Bete estava com o Márcio no Beira Rio.

Hoje os jogadores imarcáveis são exatamente os anuláveis.  
(Imarcáveis)

Na Copa do Mundo de 94, só fui a todos os jogos do Brasil vestindo a mesma camisa... (Superstição)

*; Não sei de que material é feita a bola hoje. (A primeira bola)*

Dêiticos espaciais:

*O meu coração se deu conta de onde estava. Paris, Marselha. Mas porque você me trouxe para cá. (Meu coração)*

*Procurei e não encontrei um pedaço de madeira neste quarto. (Ser Brasil)*

*E Deus nas alturas, está na posição que todos os técnicos consideram a ideal para ver o jogo. (O técnico)*

Sendo um tipo textual bastante direto e simplificado, a crônica é um texto que pode ser narrativo e, frequentemente, o é, apresentando-nos acontecimentos cotidianos interpretados do ponto de vista de um narrador. Além de registrar o circunstancial e o seu tempo ser o hoje, nem por isso deixa de retratar o ontem. Assumindo a sua transitoriedade, a pressa da informação leva a crônica a ser ágil, dinâmica, rápida e atual. O tempo do cronista é vivencial, em sincronia com a memória afetiva. Para realizar sua escrita, registra o *flash* do momento presente, mas para isso é necessário que tenha anteriormente o tempo e o espaço, compondo uma cronologia nunca delimitadora, mas esclarecedora de sua relação com os outros seres e objetos. Assim é que Verissimo, ao abordar um tema tão popular como o futebol, amplia ainda mais as fronteiras desta modalidade textual que é tão brasileira como suas crônicas de futebol. Aliás, elas se definem pelo estilo do autor, do leitor ou do veículo onde é publicada.

#### MARCADORES CONVERSACIONAIS

São palavras ou expressões estereotipadas que predominam na organização textual (frases da linguagem oral). No texto de Verissimo predomina, ao mesmo tempo, uma elaboração formal, muito bem articulada, como também traços da linguagem oral, construções fragmentadas, improvisadas como se o autor quisesse romper com o formalismo para estabelecer um momento de interação. Assim, o autor não é o único responsável pela produção de seu texto, utiliza-se tanto de recursos da interação comunicativa face a face (razão de haver muito discurso direto - é como se ele estivesse travando um diálogo com seu leitor), quanto também de construções frasais totalmente aceitáveis pela gramática. A linguagem oral informal é uma de suas estratégias mais marcantes na caracterização de seu *leitor-modelo*, provocando, assim, uma maior aproximação do *leitor-modelo* com seu *leitor-empírico*.

Adotando a classificação de Marcuschi (1986), deve-se considerar a relevância do contexto, pois é ele que determina o emprego de uma estratégia específica e de marcadores específicos, com vistas a manter a cooperação, requisito essencial a toda interação. Nas diversas funções que tais elementos lingüísticos assumem em determinados contextos, somando-se sinais lingüísticos tão relevantes aos usuários da língua, seja na modalidade oral ou escrita, possibilita-lhes uma maior competência textual nas interações verbais que realizam. Os interlocutores, mesmo sem escreverem, co-participam com seus discursos típicos, importando nesse tipo de situação textual a interação estabelecida entre autor/leitor e a obra como veículo.

Muitos escritores, inclusive cronistas, pelo fato de a crônica ser um tipo textual que se utiliza de fatos cotidianos, utilizam-se muito da interação via linguagem oral como estratégia lingüística para compor seu texto, ou seja, a interação é fazer com que haja uma maior aproximação e que o leitor destinatário modelo seja cúmplice do escritor no momento da produção. O leitor tem de estar bem familiarizado com a história do mundo do futebol para poder entender as elucubrações feitas pelo autor, situando-se dentro deste contexto. A crônica, nesse sentido, se aproxima do relato e o leitor se vê inserido nessas situações narradas. Para ilustrar bem essa estratégia, citaremos algumas ocorrências presentes no *corpus*:

*Fala-se do time do coração. Mentira. O coração não tem time (Meu coração)*

*Já estou vendo. Vamos repetir o vexame de 94. Aquele timão, aquele futebol bonito e ofensivo do Telê. (Talento)*

*Formiguinha, misericordiosamente não pegou (Apelidos)*

Essas ocorrências, através de manifestações da oralidade, apontam o perfil do *leitor-modelo* e conseqüentemente a do *leitor-empírico* também que lerá tais obras e se identificarão com o *leitor-modelo*. Como observamos o escritor, enquanto *autor-modelo*, ele traz para o mundo escrito de seu texto largo uso da oralidade, seja pelos marcadores, seja pela forma do discurso (direto livre), o qual é bastante comum nas obras do cronista. O contexto ao qual o autor se refere na escritura dessas crônicas – que é o do universo do futebol – permite o uso da linguagem a nível coloquial, por esta ser marcante em tal esfera social. Sendo assim, não seria mais do que lógico o vocabulário, a sintaxe, a linguagem oral prevalecer e se adequar às condições nas quais os textos foram produzidos.

Essas estratégias, próprias do discurso oral, utilizadas pelo *autor-modelo* institui o *leitor-modelo* como sujeito participante ativo do discurso, razão do uso de tal recurso fazendo com que o destinatário a que está direcionada o texto vá identificar-se com ele através da linguagem específica do mundo do futebol utilizada nas crônicas. Outro tipo de ocorrência lingüística presente no *corpus* é a presença de marcadores conversacionais típicos da linguagem oral, como palavras ou expressões características de uma situação comunicativa oral. Citamos, abaixo, algumas ocorrências em que parecem tais marcas textuais:

*Essa nem eu controlo* (O técnico)

*É Brasil* (Ser Brasil)

*Os casos de litígio são resolvidos na porrada.* (Futebol de rua)

Essa oralidade e esse coloquialismo da crônica são de certa forma simulados, pois o autor elabora a produção a ser feita a partir do fato, razão do tom jocoso estar incorporado à fala, assim como a gíria incorporada ao coloquial da língua. Retratando o cotidiano com um fino humor, o cronista recupera a poesia da vida, da qual o cotidiano estampado nos jornais se distanciou. É como se o autor estivesse o tempo todo mantendo uma conversa direta com seu leitor, isto através da presença constante do discurso direto. Os exemplos citados são uma pequena amostragem, visto que estes tipos de ocorrências se encontram presentes em todo o *corpus* como em toda obra do escritor. Esses marcadores conversacionais, também estudados por Marcuschi (1991) são elementos discursivos que fornecem pistas para se identificar o *leitor-modelo*, por serem marcas deixadas no tecido textual.

Sendo o diálogo um dos mecanismos que favorecem a construção do *leitor-modelo*, a decisão de recorrer ao discurso direto para organizar a narrativa requer uma interação muito bem articulada autor/leitor numa relação dialógica. Para construir o discurso direto, o leitor deve ser capaz de lidar com a habilidade de destacar as palavras do contexto lingüístico e extralingüístico em que ocorreram para introduzi-las em um novo contexto, de modo a estabelecer uma nova relação. A tentativa de reproduzir o contexto da enunciação em que se deu a fala do outro, como mostra Bakhtin (1979), faz com que a esta voz se misture à própria voz, num jogo de estranhamento e apropriação.

## ASSOCIAÇÃO POR RECRIAÇÃO VOCABULAR: EMPREGO LEXICAL

Embora não seja possível apreender o sentido de um texto a partir dos vocábulos e frases que o estruturam, é na seleção lexical feita pelo *autor-empírico*, quanto da escritura de seu texto, que está contida parte de sua intencionalidade. Se o leitor não entender o significado de uma palavra ou frase, ele deverá explorar o contexto lingüístico em que a palavra está inserida, pois o autor traz freqüentemente o dicionário para o texto, conduzindo o leitor através de pistas contextuais. Portanto, se o contexto lingüístico não esclarecer o significado de uma expressão, o leitor irá recorrer a seu conhecimento de mundo, visto ser o campo lexical de um texto muito vasto e um dos grandes auxiliares no desvendamento do leitor imaginado pelo autor, por este abranger tanto aspectos textuais quanto extratextuais, tais como:

- 1- inferências a partir do título (o técnico, futebol de rua, apelidos)
- 2- significado da palavra relacionada ao contexto (pênaltis, prorrogação, beque, meio de campo)

Já que o léxico é o meio de registro, na superfície lingüística, do conhecimento de mundo a ser ativado e compartilhado pelos usuários do texto a fim de promover a construção do mundo textual, faz-se necessário tal conhecimento de sentido, tanto na sua produção, quanto na sua recepção. Seu estudo torna-se muito importante para a definição do *leitor-modelo* de um texto, visto que o simples emprego de uma palavra pode ser suficiente para fazer surgir todo o universo de sentido ao qual está ligada. Desse modo, o léxico enriquece consideravelmente os meios dos quais o leitor dispõe, para suscitar a partir do texto, o *leitor-modelo* que este implica. O processo lexical característico que nos é apresentado ao longo da narrativa dessas crônicas nos leva, o tempo todo, a perceber elementos ligados ao universo semântico do meio futebolístico. Se o possível *leitor-empírico* desconhecer esse universo semântico característico, não conseguirá estabelecer a articulação entre os fatos, muito menos a relação de simetria prevista pelo pacto de leitura com o *leitor-modelo*. É nesse sentido que entendemos outra afirmação de Fiorin (1991:35-36) em que o texto e suas condições de produção impõem restrições interpretativas ao leitor, é a situação histórica do leitor que lhe permite perceber esta ou aquela possibilidade de leitura dentre as múltiplas possibilidades criadas pela obra.

O *autor-modelo* (enunciador do texto), através de movimentos estratégicos, cria e reproduz uma linguagem textual para seu *leitor-modelo*, que

virtualmente se concretiza no mundo da palavra. O reconhecimento e a identificação desses traços textuais que virtualizam um público alvo determinado são muito importantes, pois são eles as muitas estratégias que permeiam a construção do *leitor-modelo*.

O objetivo do estudo, no que concerne aos aspectos lexicais envolvidos no processo da leitura dos textos, é orientar a nós leitores, a partir do nosso conhecimento de estratégias, a identificar o *leitor-modelo* no processo de compreensão dos textos. Tudo que for referente ao aspecto lexical contribuirá para tal, pois, segundo Kleiman (1989:191), o conhecimento do vocabulário é um dos fatores que crucialmente contribui para o sucesso na leitura. O controle deliberado e consciente desse conhecimento em função de relações textuais é uma das marcas do leitor proficiente. A escolha lexical trata-se, então, das marcas que apontam determinado tipo de leitor, por meio da criação e recriação de um efeito de adjetivação. Tal escolha determinará a produção textual também pela associação por caracterização, ou seja, vocábulos pertencentes a um mesmo campo semântico, criando e recriando um novo léxico para caracterizar uma palavra:

Imarcável, habilidoso, iluminado, anuláveis:

*Hoje os jogadores imarcáveis são exatamente os mais anuláveis.*

*No futebol, imarcável não quer dizer exatamente isso, quer dizer difícil de marcar, não impossível de marcar. (Imarcáveis)*

Deus: providência divina, todo poderoso, salvação, onipresente, aquele que está nas alturas, técnico vitalício:

*Costuma dizer o todo poderoso, encurvado sobre os seus esquemas.*

*Como Deus tudo pode e provável que ele seja o verdadeiro técnico da seleção, e os mortais que assumem a função de suas fachadas. (O técnico)*

Técnico: auxiliar, delegados na terra, fachada:

*... os mortais que assumem a função apenas de suas fachadas. Todos os técnicos da seleção brasileira serão, na realidade, prepostos de Deus, o que explica o seu ar arrogante e sua recusa em aceitar, nossos palpites. (O técnico)*

Através dessa associação de vocábulos, frases, o autor age no sentido de facilitar a compreensão do leitor. Ao se apropriar de um léxico específico, Veríssimo marca sua posição e a posição do outro no discurso, usando para

tais termos específicos que são de domínio de um grupo (torcedores de futebol), tais como; jargões, gírias, etc, reduzindo assim o número de leitores, para os quais a compreensão do texto ocorre de maneira efetiva: *Time do coração, pênaltis, beque, pelada*. A seleção lexical se forma de acordo com a palavra principal a que se refere, multiplicando-se em palavras correlatas: *coração: morte súbita, diástole, sístole, fisiologia*.

*O coração não tem nada a ver com nada, fora à sístole e a sua fisiologia medíocre.* (Meu coração)

Na crônica *Futebol de rua*, ao reunir palavras como a bola, o gol, o campo, o juiz, duração do jogo, formação dos times, as interrupções, as substituições, as penalidades, a justiça esportiva, o que faz o *autor-modelo* é o agenciamento de um conhecimento de domínio universal presente na enciclopédia do futebol, o que dá a esse repertório um caráter meio técnico de aparato legal, que servirá de critério para distinguirmos dois planos fundamentais de significado: o formal na linguagem técnica das regras de futebol e o informal na linguagem coloquial dos participantes de uma pelada. Com a prática da estratégia da associação, que reúne os significados nesses planos, o *autor-modelo* dinamiza a narração da crônica, multiplicando as vozes que atuam como enunciadores. Se de um lado, tem-se a linguagem formal do futebol oficial, justiça esportiva ou as penalidades; por outro lado, tal plano lingüístico contrapõe ao plano da linguagem informal:

*Os casos de litígio serão resolvidos na porrada.*

*A única falta prevista nas regras do futebol de rua é atirar o adversário dentro do bueiro.* (Futebol de rua)

O estilo característico do *autor-modelo de Verissimo* é o de compartilhar informações, opiniões, comentários, com seu *leitor-modelo*. Para tanto, esse *autor* trabalha o léxico de forma contextualizada, não necessitando assim, apresentar determinantes para quem está bem inteirado do assunto. As lacunas que são deixadas é que possibilitarão ao *leitor-empírico* tirar suas conclusões, ou seja, seu texto opta pelo preenchimento dos espaços de sentido a serem constituídos e um dos meios dos quais se utiliza esse autor é a criação de neologismos. De acordo com Carvalho (1984:25), a maneira mais simples e econômica de surgimento de uma palavra não é através de construção e sim de mudança de sentido. Foi dessa possibilidade criativa, facultada pela língua, que Verissimo lançou mão para construir narrativas bastante originais e bem humoradas que são suas crônicas sobre futebol.

*Beira-mar* associado a *Beira-Rio*:

*Avisaram a Bete que para acompanhar o Márcio era preciso acompanhar a sua paixão e ela disse que não esquentassem, iria todos os dias com o Márcio ao Beira mar, se ele quisesse.*

*- Beira-Rio, Bete... (Choque cultural)*

Dessa forma, além dos sentidos já cristalizados pelo uso (Beira-Rio), surgem novos significados obtidos por meio de processos estilísticos (Beira-mar), e é assim que, no universo interno de seus textos, surge a figura do neologismo semântico. O significado que Bete realiza constitui um acontecimento inesperado na relação com o significado que Márcio utiliza como padrão entre os usuários da prática do futebol. Bete, assim, desfigura o significado padrão de Beira-rio ao empregar o significado inesperado de Beira-mar, transformando numa caricatura o significado esperado. Produz também um movimento de deslocamento do sentido, ao contrário do discurso jornalístico que reproduziria, da maneira mais pretensamente fiel e objetiva os sentidos.

Ao usar tais termos, pressupõe, de um lado, aquele que conhece e domina-os adequadamente: quem usa “Beira-Rio e o reconhece como termo que faz referência a um estádio pertence ao usuário que domina, enciclopedicamente, em um certo nível, a prática do futebol. O autor produz assim, o jogo da familiaridade com o *leitor-empírico*, utilizando o vocabulário cotidiano das referências mais imediatas sobre o objeto. Por outro lado, aquele que usa “Beira-mar” utiliza-se de um termo que se afasta desse uso mais imediato, mas nele se baseia para, consciente ou inconscientemente, romper com esse uso, acrescentando um uso mediato, baseado nas peças desse velho imediato, e em outras, sem as quais não seria possível o aparecimento desse novo uso. Isso é que caracteriza seu estilo, ou seu projeto de *autor-modelo*, onde tais marcas são controladas pelo autor, havendo uma perfeita integração, um contínuo trabalho de recriação até chegar aonde deseja.

*No futebol, imarcável não quer dizer exatamente isso... (Imarcáveis)*

*Nenhum ceticismo vale uma metafisicazinha... (Talento)*

*“contenda”, ou “porfídia” em vez de partida, “esférico” ou número 5 em vez de bola (Sonhos)*

A crônica esportiva tem seu próprio vocabulário, sua sintaxe, seus modos de organização enunciativa, tudo em consideração às condições em que os “textos são produzidos”. Até mesmo os títulos das crônicas, fazendo parte do léxico textual, fornecem pistas para que o leitor possa fazer suas

primeiras inferências acerca do texto. Achamos de extrema importância o reconhecimento das marcas léxicas no *corpus*, por serem elas algumas das muitas estratégias que subjazem à construção do *leitor-modelo*. Na crônica, não cabe a sintaxe rebuscada, a linguagem objetiva, adotando com isso, uma simplificação e uma naturalidade como exigências da linguagem. Isso é demonstrado pelo uso da oralidade, pela quebra de artifício e pela aproximação com o que há demais natural. Trata-se da prosa livre, descompromissada, próxima à linguagem falada, encenado um bate-papo com o leitor. Essa oralidade e esse coloquialismo da crônica são de certa forma simulados, pois o autor elabora a produção a ser feita a partir do fato. Assim como o léxico, a sintaxe pertence não só ao domínio gramatical, mas também ao estilístico (frases curtas, objetivas) já se caracteriza por pertencer ao texto da crônica, sintético por sua própria natureza.

*Todo brasileiro é um técnico de futebol frustrado. Deus é brasileiro, logo, Deus é um técnico de futebol frustrado? Como Deus tudo pode.*  
(O técnico)

O que se observa pelo exemplo é que se trata de um período todo fragmentado, feito propositadamente para surtir mais efeito, fazendo parte assim do estilo do autor. Valendo-se desses curtos períodos, limita-se bem o âmbito em que gravitam suas idéias, e ao utilizar a frase fragmentada em pontos estratégicos, freqüentemente irônicos, destaca-se, por exemplo, o caráter opositivo entre os elementos das crônicas (Deus x homem, céu x terra).

*Se Deus precisa disfarçar, de vez em quando, que é o verdadeiro técnico do Brasil, seus delegados na terra nem sempre têm esse cuidado.* (O técnico)

Nesse período fica evidente a intenção de marcar ironicamente dois pólos de convergência. Traço também comum em seus textos é a omissão de detalhes identificadores, que o leva a fazer referências a fatos passados, sem fornecer ao leitor, de forma explícita, certos dados necessários à identificação de outros. O *autor-modelo* exige que seu *leitor-modelo*, para a realização dessa leitura, precise recorrer a conhecimentos posteriores ao texto, em diferentes épocas e acontecimentos do futebol, a fim de que identifique os elementos e construa inferências pertinentes.

*Não sei de que material é feita a bola de futebol, hoje. Quando ganhei a minha primeira bola ela era feita de couro. Tinha uma câmara dentro, como nos pneus. Enchia-se a câmara de ar com uma bomba de bicicleta - ou com os pulmões mesmo, naquele tempo se*

*tinha fôlego - e ajeitava-se o mamilo da câmara dentro do couro da melhor maneira possível antes de amarrar os cordões da bola, que tinham cadarços como as chuteiras. Isto tudo foi neste século, sim.*  
(A primeira bola)

Na construção de seus textos, o cronista parte do pressuposto de que o conhecimento enciclopédico de seus possíveis *leitores-empíricos* é semelhante ao do seu *leitor-modelo*, de modo que seja viável um exercício de “cooperação textual”. Como a comunicação, seja ela oral ou escrita, é fundamentalmente cooperativa, o *autor-empírico* de um texto é obrigado a prever o tipo de competência de que dispõe seu *leitor-empírico* para decifrá-lo. Antes, porém, de ser um *leitor-empírico* (conjunto de leitores que lerão efetivamente o texto), este é apenas uma imagem que o autor tem quando do momento da escritura, imagem esta que tornará ou não seu *leitor-modelo*.

O *leitor-modelo* de crônicas esportivas é provavelmente um leitor de jornal, um público extremamente heterogêneo e que deve apresentar como denominador comum o gosto e conhecimento por futebol. Logicamente, que nem todos os leitores que acaso venham a ler essas crônicas sejam capazes de identificar com precisão os referentes marcantes de cada situação relatada, mas todos eles têm a impressão de fazer parte do círculo dos que conhecem sobre o assunto abordado, sendo, portanto, os possíveis *leitores-empíricos*.

#### ASSOCIAÇÃO POR FAMILIARIZAÇÃO: ALUSÃO

O *autor-modelo* tem o propósito de inscrever o outro (*leitor-modelo*) no discurso pelas marcas lingüísticas presentes no texto e essa inserção do *leitor-modelo* no discurso leva em consideração alguns fatores:

- O texto se constitui de outros textos já ditos;
- O texto já nasce tendo em vista um destinatário e isso implica em suas condições de produção.

A alusão, estratégia de leitura, é uma operação de sentido que é concretizada pela presença de um texto no corpo do outro, de forma tal que a leitura passa a se constituir de uma busca ao todo, ao qual se articula o fragmento ou parte. Nesse movimento alusivo, o leitor é convidado a buscar o todo, visto ser uma leitura caracterizada pelo esforço do leitor no preenchimento dos vazios, o que para isso vai exigir dele conhecimentos suficientes a respeito do assunto, a fim de ir preenchendo essas lacunas. Se o leitor não tiver familiaridade com o todo, a partir do qual se constituiu o

fragmento alusivo do texto, a alusão não se efetivará, uma vez que o outro texto não se instituirá como pólo da relação com o um.

Na crônica *Choque cultural*, temos os vocábulos *Beira-mar* associado à *Beira-rio*, onde o conhecimento e o domínio habituais do fragmento vocabular “beira” no “beira-rio” são experiências recorrentes ou familiares de um usuário ao se fazer ou operar com a aceitação da alusão de “beira” a “beira-rio” e com a rejeição de “beira” como alusão à “beira-mar”. Se a aceitação praticada pelo usuário que lê produz a alusão, a convivência contraditória da aceitação com a rejeição constitui atividade que produz um esboço de paródia.

*Avisaram a Bete que para acompanhar o Márcio era preciso acompanhar a sua paixão e ela disse que não esquentassem, iria todos os dias com o Márcio ao Beira-mar, se ele quisesse.*

*- Beira-Rio, Bete... (Choque cultura)*

O objetivo do *autor-modelo* é que o seu leitor recorra a outros textos, através de atos alusivos, a fim de buscar as informações ausentes que lhe possibilitarão o pleno entendimento do texto. Tal autor não se propõe a ficar explicando algumas referências a um leitor que não tem contato com esse contexto esportivo, e é nesse movimento que se constitui o jogo intertextual, por meio do qual o leitor irá abrindo outras “janelas” a fim de conferir significação ao já-dito pela obra.

A alusão, como projeto de realização textual para o *leitor-modelo*, ao tomar parte do processo de construção do sentido, está presente nos fragmentos textuais espalhados ao longo do texto, pois é na articulação dos fragmentos, no jogo de decifração dos pontos obscuros que se localizam no intervalo parte/todo, que é constitutivo do jogo alusivo, que o outro emerge do texto. O que é aberto constitui espaço para a relação de intertextualidade, constituindo assim a relação de “intimidade” entre *autor/leitor modelos*, na medida em que esta, a alusão, é uma das estratégias textuais que os aproximariam.

Essa relação entre todo/parte é marcada pela relação do título da crônica com o todo textual. Em todas as crônicas analisadas, o título, como mencionado anteriormente, funciona como uma chamada alusiva ao texto, característica essa que faz parte do estilo do *autor-modelo*. Se o leitor atentar para a estrutura textual, perceberá que as alusões feitas delimitam o tema e indicam o caminho a ser percorrido pelo leitor.

*Todo brasileiro é um técnico de futebol frustrado. (O técnico)*

*Regras para uma boa partida de Futebol de Rua. (Futebol de rua)*

*Ser Brasil é sofrer pela seleção na copa do mundo. (Ser Brasil)*

A alusão lida com lembranças e também esquecimento, e é justamente isso que o *autor-modelo* de Verissimo exige que seu *leitor-modelo* faça: relembrar “lances históricos” de nosso futebol para traçar conjecturas com o momento atual. O leitor faz o texto afirmar sua potencialidade, há algo dito e não-dito no correr das palavras, o jogo entre a presença e a ausência, e o leitor deverá estar por dentro desse jogo, sendo uma peça chave, ou seja, não só é um integrante, como também um atuante do jogo textual narrativo.

Se considerarmos, conforme Barthes (1986), que um texto é uma tessitura cuja trama vai-se tecendo pouco a pouco na interlocução que autor/leitor mantém, pelas estratégias que vão sendo reproduzidas e transformadas nessa relação, isto parece indicar que a alusão é uma estratégia que consiste na busca do implícito, do ausente, que, conseqüentemente, será instituída pelo *leitor-modelo* pertencente àquele determinado tipo textual.

Por estas passagens, fica evidente que o *autor-modelo*, pelas marcas que deixa no texto, dá a entender a seu *leitor-modelo*, que há algo além da significação e que ele só pode dar significação se for além das marcas escritas, o que só é possível através do jogo alusivo. Na crônica *Sonhos*, por exemplo, o conhecimento e o domínio dos fragmentos *contenda*, ou *“porfídia” em vez de partida*, *“esférico”* ou *“número 5”* em vez de bola, são experiências recorrentes a um usuário ao se fazer alusão à bola. Além do mais, os diversos termos referentes à bola acabam por fazer alusão a um uso tradicionalista da língua na prática jornalística, em que a formalidade considerada adequada consistiria na estratégia textual de um uso variado de diversos sinônimos para um mesmo termo. Essa articulação da parte com o todo realizada pelo leitor é que produz a alusão.

*Ah, poder ver os jogos dos reservados para a imprensa e usar todas aquelas palavras que, na época em que a linguagem jornalística vivia a angústia do sinônimo pronto para evitar repetições, eram obrigatórias nos textos esportivos: “contenda”, ou “porfídia” em vez de partida, “esférico” ou “número 5” em vez de bola, etc. (Sonhos)*

## ASSOCIAÇÃO POR FUNDAMENTAÇÃO: DISCURSO ARGUMENTATIVO

A crônica esportiva escrita por Verissimo, por estar inserida num universo que afeta a sociedade como um todo e também pelo fato de o futebol ser um esporte que abrange um público muito amplo, vale-se de um discurso persuasivo. Trata-se de julgar o desempenho, virtudes ou defeitos do jogador, do técnico e até mesmo de justificar as opiniões do *autor-empírico*. O objetivo do *autor-modelo* de Verissimo não é revelar fatos com objetividade, mas sim emitir opiniões: sua opinião, a dos torcedores, a de outros cronistas, a do público, etc. Elementos que indicam essa “posição do *autor-modelo*” estão dispostos no texto na forma dos objetivos do discurso persuasivo: convencer e comover. Isso é feito através do apelo ao sobrenatural (“*Costuma dizer o todo poderoso...*” O técnico); às paixões do público (“... *mexe com a relação das pessoas e com os símbolos dos seus afetos.*”. Ser Brasil), enfim, situações que provocam um determinado estado de ânimo no *leitor-empírico* que venha a ler seu texto. Estados estes que podem ser a tristeza da derrota (“*mas nada disso vai acontecer com o Brasil...*” Meu coração); a euforia diante de uma partida (“*Todo torcedor da seleção é Brasil desta maneira meio arrebatada...*” Ser Brasil); a exaltação de um craque (“*Garrincha era genuinamente imarcável...*” Imarcáveis).

O cronista produz sua argumentação em relação aos fatos verídicos, mas também deixa lacunas e reticências para que o leitor venha a refletir e emitir sua opinião sobre o fato em questão. Por isso, seu *leitor-modelo* é participante desse “jogo textual” e emissor de opiniões quando do momento da leitura da crônica, ou seja, um “*leitor-modelo torcedor*” que se emociona ou fica indignado diante de vitórias ou derrotas de seu “time do coração”. Essa estratégia argumentativa, na qual se baseia o texto de Verissimo, se compõe de dois eixos: afirmação e comprovação. Por essa associação por fundamentação, o *autor-modelo* argumenta com a finalidade de comprovar uma posição e torná-la verdadeira, articulando-a pelo ato de defender e ser defendido:

*(Afirmação) Todo brasileiro é um técnico de futebol frustrado. Deus é brasileiro, logo, Deus é um técnico de futebol frustrado?*

*(Comprovação) Agora: dizem que a perspectiva de enfrentar o Uruguai deixa até Deus preocupado. Essa nem eu controlo. Costuma dizer o Todo poderoso, encurvado sob os seus esquemas.*  
(O técnico)

*(Afirmação) O jogador se faz pelo seu nome e não por apelidos, visto que este denota imaturidade, submissão. O jogador com seu nome e sobrenome de batismo impõe mais confiança, respeito.*

*(Comprovação) Na escalação da defesa ideal deveria constar o nome dos zagueiros pelo meio, o sobrenome, a filiação, CIC e um telefone para reclamações. (Apelidos)*

Já na crônica *Superstição*, a argumentação está baseada no fato de que não só por serem os Estados Unidos desenvolvidos técnica e culturalmente não terem eles suas crenças primitivas:

*(Afirmação) Na Copa do Mundo de 94, só fui a todos os jogos do Brasil vestindo a mesma camisa e fiz questão de que todos os que estavam ao meu lado porque no primeiro jogo deu certo.*

*(Comprovação) Nós, pitorescos subdesenvolvidos, não precisávamos nos envergonhar das nossas esquisitices nos Estados Unidos. Bastava entrar no elevador de qualquer edifício americano. Nenhum deles tem o 13º andar. No país da técnica e do progresso, os arranha-céus têm sempre um andar a menos do que dizem. Por medo do número 13. Esquisitos são eles. (Superstição)*

A partir das frases iniciais é que se desenvolve todo o jogo argumentativo que se trava entre o *autor-modelo* e seu *leitor-modelo*. Tal autor faz esse discurso persuasivo através de associações entre os significados que defendem a afirmação, distinguindo-se esses dos significados que não defendem a afirmação. O *leitor-modelo* deve perceber a articulação entre aquilo que é usado para a defesa e o que vai ser defendido.

São encontradas várias ocorrências nas crônicas que já nos indicam, previamente, o tipo de *leitor-modelo* que o *autor-modelo de Verissimo* espera encontrar. Assim, a razão do uso de várias figuras retóricas tais como a ironia, antítese (jogo dos contrários), exageros (caricatura), invocando ao leitor a paixão por futebol. Assim como os dêiticos e os marcadores conversacionais são elementos constitutivos da argumentação, também o são a estratégia da reunião, da familiarização, da oposição, tudo isso constitui elementos que, através de uma relação dialógica permeada pela semiologia. Então, através da ironia, da alusão, da paródia, o *autor-modelo* vai construindo sua estratégia argumentativa que consiste no par defendido/defensor em torno de um ponto de vista que acredita. Conseqüentemente, a argumentação estará sempre fundamentada em dois

pólos opositivos, que se constroem a fim de demonstrar a posição do *autor-modelo* e, conseqüentemente, a busca de adesão do seu *leitor-empírico*.

Dessa maneira, o *autor-modelo*, escritor de crônicas estabelece com o leitor um clima de intimidade, importando para esse *leitor-modelo* perceber a relação existente entre essa "linguagem transformadora" do *autor-modelo* e os acontecimentos futebolísticos em si. Como esses recursos lingüísticos distorcem, transformam os sentidos "primeiros" da linguagem do futebol para o uso da persuasão, o olhar do *autor-modelo* de Verissimo também distorce e transforma os acontecimentos esportivos para que possam ter uma significação para ele. É justamente aí que podemos encontrar os elementos ou marcas textuais que melhor nos indicam a ação transformadora operada pelas crônicas aos acontecimentos reais do esporte. Para transformar a realidade objetiva dos fatos verídicos, Verissimo utiliza-se de recursos da persuasão que, conjuntamente com a ironia, são os mais elaborados possíveis para dar a impressão a seu *leitor-modelo* de que ele quem está construindo a argumentação, quando na verdade o que ele faz é uma paródia do que são fatos considerados como reais, colocando em cheque idéias, opiniões que circulam no senso comum. Através desse deslocamento nos sentidos, o *autor-modelo* desestabiliza esse imaginário coletivo construído, para produzir novos sentidos.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação do leitor com o texto é recíproca, onde aquele não só recebe sentidos do texto, como também lhe atribui sentidos, dialoga com o autor através da obra, estabelecendo um contrato com o seu interlocutor dentro de um contexto também predeterminado. Verissimo, quando escreve suas crônicas, usando de toda a ironia que lhe é característica para dessacralizar valores dito certos, já faz isso baseado num contrato que já foi estabelecido com seu leitor. Nosso trabalho foi mostrar como não é possível explicar o processo de constituição do *leitor-modelo* de um *corpus*, seja ele de qualquer natureza, sem considerarmos a existência do *autor-modelo*, das condições de produção de um texto e principalmente do pacto ficcional que se estabelece entre autor/leitor no processo de interpretação.

Todo *autor-modelo* faz opção por um texto e, conseqüentemente, será o tipo textual que determinará seu estilo. O que pretendemos, então, ao longo desse texto, foi explorar e organizar as características intrínsecas ao processo de enunciação das tais crônicas, que constituem a performance desse *leitor-modelo*, construído por um *autor-modelo* que, empiricamente,

traz o nome de Verissimo, além de mostrar as intenções do *autor/leitor-modelo* mas, sem, com isso, desvalorizar a atividade do *leitor-empírico*. Não é que as intenções do autor são mais relevantes a que as inferências que o leitor pode fazer no texto, mas que o propósito é a construção das imagens virtuais presentes no texto e a descrição dos mecanismos de produção para se entender como ele é concebido no interior do próprio texto.

As conclusões a que chegamos foram as de que, da mesma forma que o *leitor-modelo*, o *autor-modelo* também não passa de uma estratégia textual. Para descobrir o *leitor-modelo* e saber que tipo de leitor a estória deseja que o empírico se torne e como esse *autor-modelo* faz para guiar o seu leitor (uso de estratégias).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKTHIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CÂNDIDO, A. A vida ao rés do chão. In: CÂNDIDO, A. et al. *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1992. p 13-22.
- CARVALHO, N. *O que é neologismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FIORIN, J. L. & SAVIOLI, F. P. *Para entender o texto*. São Paulo, Ática, 1991.
- KLEIMAN, Â. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes, 1989.
- MARCUSCHI, L. A. *Linguística de texto: o que é e como se faz*. Recife: Ed. universitária, 1983.
- VERISSIMO, L. F. *Coleção pra gostar de ler*. São Paulo, Ática, 1985.
- VERISSIMO, L. F. *A eterna privação do zagueiro absoluto*. Ática: São Paulo, 1998.

## DA FICÇÃO ROSIANA: LEIS DISCURSIVAS E SUAS TRANSGRESSÕES<sup>1</sup>

TERESA CRISTINA ALVES DE MELO  
RENATO DE MELLO  
UFMG

### OS EFEITOS DE REAL E DE FICÇÃO<sup>2</sup>

A obra de Guimarães Rosa, como um todo, tem a característica de descrever regiões geográficas com grande precisão, sendo possível, inclusive, que o leitor faça um passeio por esse espaço concreto, tantas vezes explorado pelos personagens. Em *Grande Sertão: Veredas*, a história se dá no sertão dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás. São citados rios, cidades, vilarejos, enfim, regiões facilmente identificadas nas cartas geográficas,

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte adaptada da dissertação de mestrado apresentada em 2005 ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística, tendo como orientador o Prof. Dr. Renato de Mello.

<sup>2</sup> Os efeitos de real e de ficção variam de acordo com a intenção de escrita de cada autor. Estes efeitos, em uma obra realista, serão muito diferentes daqueles de uma obra fantástica, por exemplo. Procuramos, aqui, analisar os efeitos de real e ficção de acordo com a intenção de escrita e o recorte próprio de Guimarães Rosa.

sendo de grande importância referencial o Rio São Francisco<sup>3</sup>. Mesmo que o leitor não venha conhecer jamais tal espaço, o fato de ser possível identificá-lo causa um efeito de real na narrativa rosiana.

Ao lado dessa realidade espacial, coloca-se uma realidade temporal que, embora não descrita diretamente por Guimarães Rosa, pode ser observada através de fatos como a decadência do fenômeno da jagunçagem e do coronelismo. Segundo Decanal (Decanal *apud* Aguiar, 1982:12) esta decadência pode ser situada, não categoricamente, próxima à Revolução de 1930. O personagem Riobaldo fornece informações que endossam a idéia da decadência da jagunçagem:

*Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola.* (Rosa, 2001:41-42)

Essa realidade se refere a um período relativamente amplo, pois compreende o tempo dos acontecimentos reportados pelo narrador e o tempo da enunciação. Esses dois momentos são separados por vários anos, uma vez que o narrador se encontra já na velhice no momento em que narra sua história que, cronologicamente, começa quando ele tinha quinze anos.

Esses efeitos espaço-temporais de realidade fazem parte do recorte de mundo que o autor fez e estão imbricados com seu imaginário, que cria personagens e acontecimentos ficcionais de acordo com seu próprio estilo:

*Toda obra de arte tem a pretensão de ser real. O conceito de realidade, este sim, varia através dos tempos e do criador, levando o artista a uma apreensão particular do real, ou da fatia do real que lhe importa no momento de sua criação.* (Aguiar, 1982:10)

Essa fatia espaço-temporal do real apreendida por Guimarães Rosa já apresenta uma série de restrições quanto à ficção a ser elaborada. O espaço é o sertão, o tempo é a primeira metade do Século XX. O espaço, de uma certa forma, traz uma previsão de que tipos de personagens serão possíveis de serem criados: jagunços, fazendeiros, vaqueiros, coronéis, comerciantes<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Algumas direções são apontadas somente como “do outro lado do Rio”, o rio em questão, que aparece grafado em letra maiúscula, é o Rio São Francisco.

<sup>4</sup> Ocupação utilizada para introduzir os estrangeiros na narrativa.

Mesmo a fauna e a flora<sup>5</sup> estão restritas às passíveis de serem encontradas na região. O espaço de tempo recortado pelo autor prevê também restrições, por exemplo, quanto à evolução tecnológica<sup>6</sup> (no tocante das armas utilizadas pelos personagens) e à organização política regional do período em questão.

Quando o autor cria os personagens de sua ficção, as restrições se estendem a elementos próprios da natureza destes. Se o personagem em questão é um jagunço, as falas e as ações deste devem pertencer ao universo da jagunçagem, ou seria constatada uma incoerência por parte do *scriptor*. No caso de Riobaldo, o *scriptor* criou um jagunço letrado, que apresenta vivência tanto na vida escolar quanto na vida de jagunçagem. Ele próprio se reconhece como tal:

*Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu seja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. (Rosa, 2001:30).*

Ele se inscreve como um narrador, ao mesmo tempo com vasta experiência nas lidas com o sertão, um indivíduo reflexivo, capaz de ir além da concretude dos fatos acontecidos, sendo capaz inclusive de reflexões filosóficas. Riobaldo é apresentado como um personagem diferente dos outros jagunços. A experiência de vida destes está, principalmente, nos fatos vividos e no conhecimento do senso comum. Riobaldo tem consciência disso e atesta essa diferença demonstrando, em alguns momentos, uma certa paciência com seus companheiros simplórios:

*Dos outros, companheiros conosco, deixo de dizer. Desmexi deles. Bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre, uns assim. Não por orgulho meu, mas antes por me faltar o raso da*

---

<sup>5</sup> Relacionamos alguns exemplos, presentes em *Grande Sertão: Veredas*, da flora: buriti, palmeira, tamarindo, mangabeira, manacá; e da fauna: traíra, cigarra, perdiz, anta, bêm-te-vi, arara, mariposa, besouro, grilo, lontra, sucuri, jacaré, piranha.

<sup>6</sup> Dentre as armas citadas estão: Máuser, cartucheira, carabina, automática de rompida, grunadeira, garrucha, bacamarte. Encontramos, também, menção à maria-fumaça e automóveis, como, por exemplo, o “jipe”.

*paciência, acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil de contentam. (Rosa, 2001:164)*

*Assim uns gritaram feito araras machas. Gente! Feito meninos. Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. (Rosa, 2001:373)*

O personagem Zé Bebelo era também considerado um homem de muito conhecimento e rara inteligência. Contratou Riobaldo como professor e demonstrou imensa facilidade em apreender, com destreza e vivacidade, todo o conhecimento transmitido pelo professor! Em pouco tempo esgotou e ultrapassou o conteúdo trazido pelo mestre. Riobaldo reconhecia e admirava ; tamanha capacidade:

*Como Zé Bebelo simplificava os olhos, e perguntando e ouvindo avante. Às vezes riscava com ponta de uma vara no chão, tudo representado. Ia organizando aquilo na cabeça. Estava aprendido. Com pouco, sabia mais do que nós juntos todos. (Rosa, 2001:109)*

Riobaldo e Zé Bebelo são jagunços corajosos e guerreiros como seus companheiros, mas, diferentemente destes, estudaram e ampliaram suas visões da realidade. Essa natureza, conjugação de bravura e sabedoria, contribuiu para que ambos chegassem a cargos de chefia no bando. São jagunços letrados, diversos dos outros, cujas características ampliam as possibilidades de construção do personagem pelo *scriptor*.

Os efeitos de real, quer sejam espaciais, temporais, ou relativos à natureza dos personagens, são "limites" na elaboração da ficção. Os personagens do romance estão inseridos numa *mise en scène* que exige deles a representação de um papel, o *scriptor* deve respeitar as restrições impostas por seu próprio recorte.

Segundo Charaudeau (1983:95), o efeito de ficção primordial é a possibilidade de tomar a narrativa como uma história com começo e fim, da qual podemos ter uma visão da totalidade, visão esta, irrealizável na vida real. As cenas de ficção representam o lugar da busca do impossível, ou seja, é a mediação que permite ao sujeito construir uma imagem da unidade existencial do homem. Em *Grande Sertão: Veredas* a história é demarcada pelo recorte do *scriptor*, pois ele exerce, aqui, sua função literária. Entretanto, o protagonista-narrador, que está no lugar de um contador de histórias, também tem o papel de delimitar a narrativa. A narrativa se encerra em sua fala, desde o início, ou seja, o momento em que acalma seu

interlocutor, quanto ao barulho dos tiros<sup>7</sup> que ouviu, até as últimas palavras do livro. Narrativa esta que não apresenta uma cronologia tradicional.

Em nossa análise, definimos as primeiras páginas de *Grande Sertão: Veredas* (p.23-48)<sup>8</sup> como uma espécie de prólogo, onde o narrador dá voltas, contando pequenas histórias, fornecendo informações geográficas, insistindo pela permanência do interlocutor, além de citar vários personagens que serão, posteriormente, incorporados à sua história. Após este trecho (p.48), a saga de Riobaldo, Tatarana, tem início. Sua história não apresenta uma linearidade, pois começa num ponto avançado, onde o bando já se dedicava à vingança da morte de Joca Ramiro, chefe assassinado, pai de Diadorim. Cronologicamente, sua história teria início no momento em que narra sua infância (p.116). Entretanto, entendemos como sendo o limite essencial da narrativa o convívio com Diadorim, desde o primeiro encontro na infância (p.118) até sua morte e o descobrimento de seu verdadeiro sexo (p.616). Neste momento, o próprio Riobaldo acena para o fim da história:

*Aqui a história se acabou.*

*Aqui, a história acabada.*

*Aqui a história acaba.* (Rosa, 2001:616)

Em uma outra passagem, Riobaldo sinaliza para seu interlocutor que sua história passa essencialmente por sua relação com Diadorim:

*Estivesse contando ao senhor, por tudo, somente o que Diadorim viveu presente mim, o tempo – em repetido igual, trivial – assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida.* (Rosa, 2001:202)

Parece muito claro que o relacionamento entre Riobaldo e Diadorim, que é, na verdade, uma grande história de amor, é o ponto em torno do qual giram todos os outros acontecimentos da narrativa. O rito de passagem do menino Riobaldo foi a travessia do Rio São Francisco numa canoa insegura, incentivada por Diadorim, na ocasião do primeiro encontro dos personagens, ainda crianças. Momento em que Riobaldo experimentou grandes medos e, mesmo em idade avançada, tem uma lembrança que atesta a importância do acontecimento: “... o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio.” (Rosa, 2001:122). Riobaldo tem uma percepção um

---

<sup>7</sup> Embora o leitor empírico tenha a palavra “Nonada” como a primeira da narrativa, o personagem deixa claro em sua fala que seu interlocutor ouviu algo anteriormente.

<sup>8</sup> Lembramos que nossa análise foi feita a partir da edição que consta em nossa referência bibliográfica: ROSA, J.G. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

tanto nebulosa quanto a seu rito de passagem. Ao descrever esse momento para seu interlocutor, conclui da seguinte forma:

*O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei -: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. (Rosa, 2001:125)*

Ele tem consciência de que algo aconteceu, mas não consegue perceber com clareza. Além de ter papel importante no rito de passagem de Riobaldo, Diadorim é, também, o responsável pelo abraço entre Riobaldo e a jagunçagem, pois foi graças ao reencontro dos dois, anos depois da travessia do rio, que Riobaldo se juntou ao bando de jagunços do qual Diadorim fazia parte.

E por causa de Diadorim, Riobaldo sempre adia o abandono da jagunçagem, que, às vezes, renunciava. Sendo capaz de fazê-lo apenas após a morte de Diadorim. Morte que antecedeu a grande revelação anunciada por ele e que poderia tornar possível o amor entre os personagens:

*- ... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto...Daí, quando tudo estiver repago e feito, um segredo, uma coisa, vou contar a você... (Rosa; 2001:526)*

A revelação não foi feita mediante palavras, mas por meio de uma tragédia inesperada, após a qual o corpo de Diadorim foi exposto aos olhos incrédulos de Riobaldo, que, no intuito de êusar ao seu interlocutor a mesma surpresa que teve, não revelou o fato já conhecido desde o início de sua narrativa:

*Como em todo tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... (Rosa; 2001:615)*

Aquele momento de grande dor foi também o fim de uma grande angústia<sup>9</sup> que acompanhou Riobaldo desde seu primeiro contato com Diadorim. O personagem alimentou um sentimento ambíguo e confuso e não se permitiu vivê-lo na sua plenitude.

---

<sup>9</sup> Duas grandes angústias acompanham Riobaldo durante toda sua narrativa: o amor inconcebível por Diadorim e a dúvida em relação ao pacto com o diabo.

O que se segue (p.616-624), consideramos uma espécie de epílogo, ou *coda*, onde o narrador procura colocar suas emoções em ordem, voltar ao momento presente de sua enunciação e concluir seu relato. Riobaldo encerra sua narrativa se referindo a outra grande angústia que o acompanhava: a existência do diabo. Riobaldo é um contador de histórias fictício, uma criação do escritor que não existe por si, trata-se de um “ser de palavra” (“être de parole”), cúmplice do leitor. Estes são efeitos normalmente aceitos como ficcionais, pois não existe a possibilidade de verificação. É o momento no qual o leitor aceita o pacto ficcional e compartilha com a obra (e seu criador) seu recorte de mundo, sua estética, sua estilística.

Aquilo que Charaudeau considera como sendo o *efeito de ficção primordial* – a saber, a ocorrência de uma narrativa finita, que possibilita, ao contrário da vida real, uma visão da totalidade dos acontecimentos – parece ser também do conhecimento de nosso narrador. Uma das pequenas histórias que entrecortam a narrativa de Riobaldo diz respeito a um jagunço de nome Davidão que, com medo da morte, propõe um trato a um pobre de nome Faustino. Riobaldo contou essa história a um outro viajante, que considerou o fato merecedor de ser contado em livro e propôs um desfecho ficcional. Quando indagado sobre o verdadeiro desfecho do caso, Riobaldo disse não conhecer:

*O fim? Que sei. Soube somente só que Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.* (Rosa, 2001:101)

As palavras de Riobaldo denotam sua consciência de que a ficção dá um formato de caráter conclusivo aos acontecimentos, enquanto que na vida real uma visão totalitária desses acontecimentos não é possível.

A combinação dos efeitos de real e de ficção caracterizam o contrato global de ficção proposto pelo *scriptor*. O leitor empírico reconhece a obra com sendo ficcional, pois dificilmente tomaria *Grande Sertão: Veredas* como um relato real, apesar dos fortes efeitos de real comentados nessa análise. O contrato global de ficção está submetido ao princípio de sinceridade. A ficcionalidade da obra é, sinceramente, expressa pelo *scriptor*, enquanto que o leitor aceita esse pacto ficcional.

## AS TRANSGRESSÕES EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Os princípios e as leis do discurso foram teorizadas muito tempo depois do reconhecimento da existência do discurso<sup>10</sup>, quando se verificou que a comunicação não se dava de maneira aleatória e a ocorrência de transgressões, normalmente, desarmonizavam o discurso considerado “ideal”.

É claro que é muito mais simples reconhecer transgressões em comunicações cotidianas, do que em discursos, digamos, artísticos. Pois na arte (no caso do nosso *corpus*: a literatura), as “informações” não são, na maioria das vezes, previsíveis. O leitor, que é o interlocutor por excelência do escritor, não sabe de antemão o que ele pretende comunicar. Muitas vezes ele toma a iniciativa de ler um livro incentivado pelo título<sup>11</sup>, por alguém que já leu, ou por já conhecer o escritor e desejar ter contato com uma nova obra. Isto não impede que sua expectativa seja frustrada, é um risco que ele deve considerar.

Não parece simples considerar algumas transgressões num discurso literário, uma vez que, resguardado pela instituição literária, ele pode ser considerado um recorte de mundo, com características estéticas e estilísticas muito particulares de seu criador. O leitor passa a estruturar suas expectativas, de acordo com a obra em questão, recorrendo a um mecanismo interpretativo que pode vir a justificar as possíveis transgressões encontradas por este. Segundo Maingueneau (1996:139), a obra literária constitui um ato de enunciação, e como tal, pode ser submetida às normas da interação verbal, mas sem se deixar encerrar nelas. Se a obra literária pode ser submetida aos princípios e às leis do discurso, é inevitável que se encontre, nela, transgressões destes.

Quando falamos de princípios e leis e suas respectivas transgressões, o primeiro pensamento que nos vem à mente é de que princípios e leis são “positivos” e a transgressão é “negativa”. Compreensível, já que se trata de uma idéia socialmente aceita pelo senso comum. Em vários casos de contrato comunicacional essa idéia corresponde à realidade. O artista, por

---

<sup>10</sup> Segundo Charaudeau e Maingueneau (2002), a noção de discurso já era conhecida na filosofia clássica, enquanto que as leis do discurso foram, primeiramente, tratadas por Grice na década de 60 (v. 1,2).

<sup>11</sup> Uma transgressão já poderia ser identificada apenas no título de uma obra, quando ele remete o leitor a uma idéia absolutamente errada do que a obra traz em seu interior.

sua vez, provoca em sua arte uma reviravolta nos valores do senso comum<sup>12</sup>. O uso artístico desses valores pode invertê-los da negatividade para a positividade. Uma transgressão num discurso literário pode ter o objetivo de causar efeitos estéticos propositais por parte do escritor. Nesse caso, a transgressão passaria a ser "positiva", do ponto de vista da estilística utilizada pelo escritor. Não obstante o juízo de valor habitualmente atribuído às transgressões, passamos a considerá-las, uma a uma, reconhecendo suas particularidades e sua importância.

#### HERMETISMO X LEI DA MODALIDADE

Sabemos que a lei da modalidade se refere à forma como o enunciador utiliza a língua em seu discurso. De acordo com a lei da modalidade, o sujeito comunicante deveria procurar apresentar ao outro um discurso de fácil entendimento, e ainda, evitar ambigüidades ou obscuridades, de forma a não dificultar a recepção do discurso por parte de seu interlocutor. O hermetismo<sup>13</sup>, proposital ou não, é uma transgressão dessa lei. Trata-se de um texto construído sem a preocupação em ser claro, muitas vezes excessivamente valorizado por este motivo. É um texto escrito para os "iniciados", de difícil elaboração, precioso, e por isso, inacessível à maioria.

A escrita de Guimarães Rosa, há muito, é considerada de difícil compreensão. O vocabulário utilizado pelo autor apresenta, em grande escala, regionalismos, estrangeirismos, arcaísmos, variações e criação de vocábulos<sup>14</sup>. O autor procurava, assumidamente, uma linguagem própria:

*A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesíástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim. (Rosa apud Martins, 2001:x).*

---

<sup>12</sup> Um exemplo, que nos é bastante caro, é aquele do poeta Charles Baudelaire, que costumava dissociar o belo do bom, associação bastante usual em outros poetas e habitualmente aceito pelo senso comum.

<sup>13</sup> Utilizamos, aqui, o termo no sentido de: confuso, de compreensão difícil, de sentido vago ou obscuro; misterioso (Larousse cultural).

<sup>14</sup> Eliana Amarante de Mendonça Mendes, em sua tese de doutorado *A tradução dos neologismos de Grande Sertão: Veredas*, detectou e analisou 942 neologismos (Bastianetto, 2000:558).

Conhecedor de várias línguas estrangeiras<sup>15</sup>, capaz de acompanhar as traduções de suas obras, comentar e sugerir mudanças nas correspondências com seus tradutores, Guimarães Rosa considerava seu conhecimento de grande utilidade no momento de usar seu próprio idioma: “... *aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria.*” (Rosa *apud* Martins, 2001:x). O autor tinha consciência de que sua escrita não era clara e objetiva e, propositalmente, a tornava obscura e de difícil compreensão. Trata-se de uma idiossincrasia da escrita de Guimarães Rosa. Ele tinha objetivos precisos ao optar por formas que exigiam um pouco mais de seu leitor:

*Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. (Rosa *apud* Martins: 2001:ix)*

São muitas as tentativas de organização do vocabulário rosiano com o objetivo de contribuir para o acesso ao texto, facilitando a comunicação com o leitor. Prova incontestável de que seu vocabulário transgride a lei da modalidade reside no fato de alguns estudiosos se dedicarem a pesquisas que tratam especificamente da linguagem rosiana.

Apesar da linguagem incomum e difícil, a obra de Guimarães Rosa não deixou de ser lida. Mesmo com vários vocábulos impossíveis de serem encontrados em um dicionário comum, o leitor aceita o contrato e se torna um interlocutor interpretante da obra literária. Ainda hoje, depois de todas essas obras “facilitadoras”, leitores se dedicam à obra rosiana, sem recorrerem a nenhuma delas. Por mais hermética que possa ser a linguagem de Guimarães Rosa, o leitor, por motivos não categoricamente conhecidos, sempre interagiu e continua interagindo com sua obra. O *Grande Sertão: Veredas* foi publicado pela primeira vez em 1956 e hoje, em nossa pesquisa, utilizamos a 2ª impressão da 19ª edição da Editora Nova Fronteira. Existem, ainda, as edições da Editora José Olympio, detentora dos direitos de publicação antes da Nova fronteira, além das diversas traduções para outras línguas publicadas no exterior. Não teríamos tantas edições publicadas se o público não estivesse interagindo com a obra.

---

<sup>15</sup> Segundo nota do Editor, na edição por nós escolhida, de *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa era conhecedor de pelo menos 13 línguas estrangeiras. (Rosa, 2001:8).

O hermetismo é uma transgressão que, embora esteja no discurso do personagem-narrador Riobaldo, pode ser considerada como sendo de responsabilidade do *scriptor*. O *scriptor* coloca na voz de seu personagem um discurso hermético (e isto não se aplica somente à obra em questão), pois tem um objetivo definido *a priori*, aquele de instigar o leitor e proporcionar-lhe a ocasião de experimentar *novas maneiras de sentir e de pensar*.

#### REPISAR X LEI DA EXAUSTIVIDADE

O repisar é a repetição de trechos no discurso (palavras, frases, conceitos, idéias, etc.) que fornecem informações a mais do que aquelas consideradas suficientes para a comunicação. O repisar se caracteriza como anti-exaustividade, uma vez que é portador de um excesso ou de repetições das informações. Esta prática transgride a lei da exaustividade, que diz que o enunciador deve dar apenas informações que convêm ao destinatário, a informação pertinente máxima.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo faz uso recorrente do “repisar”. Algumas idéias são fartamente repetidas, às vezes a mesma frase com pequenas variações, algumas vezes um exagero de sinônimos para uma mesma concepção. Consideramos o trecho abaixo como um exemplo desta transgressão, no qual são empregados vinte e três nomes para o diabo:

*Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, o Que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe!* (Rosa, 2001:55)

Esses mesmos termos são empregados no decorrer da narrativa, e ainda outros: *diá, Danador, Capiroto, dito, Que-Não-Há, Que-Diga ou que-diga, satanazim, Rincha-Mãe, Sangue-D'outro, Muitos-Beijos, Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, Fancho-Bode, Treciziano, Azinhavre, Hermógenes<sup>16</sup>, Que-não-fala, Que-não-ri, Muito Sério, cão extremo, Pai do Mal, Tendeiro, Manfarro, Quem que não existe, Solto-Eu, Ele, maligno, Cujo, Cisa-má, Pai da Mentira, Bode-Preto, Morceção, Xú, Dado, Danado, Dos-fins, Austero, Severo-Mór, tentador, Das-Trevas, Oculto, demônio-mestre, Outro, Tranjão, Tibes, Dé, O, um-que-não-existe, figura, morceção, tunes,*

<sup>16</sup> Aqui aparece, pela primeira vez, o nome do inimigo, possível pactário.

*cramulhão, dêbo, carôcho, mal-encarado, aquele, o-que-não-existe, pé-de-pato*, além dos mais comumente empregados: *Lúcifer, Satanaz, capeta, demônio, demo* ou *Demo*<sup>17</sup>.

No caso das citações acima, o fato do narrador empregar um grande número de sinônimos para uma mesma concepção pode ser uma forma de garantir a comunicação com seu interlocutor. Poderíamos pensar que como Riobaldo não sabia qual termo seu ilustrado ouvinte reconheceria, utilizou todos os que se lembrava, de forma a estar certo de que este o compreenderia. A idéia principal na fala de Riobaldo não é afirmar a existência do diabo, mas negá-la. O enunciador, ao utilizar tantos sinônimos, procura intensificar a possibilidade da existência do diabo pelo recurso da repetição e, logo após, reforça a essência de sua fala, negando todo este conjunto numa conclusão curta e definitiva: *Pois não existe!* Aqui, sabemos se tratar de um grande desejo de Riobaldo, o Urutú Branco, de apagar qualquer possibilidade de afirmação do pacto feito por ele com o diabo. Pois naquela noite, em Veredas-Mortas, depois ter decidido pelo pacto, saiu com a incerteza de sua concretização:

*E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de passos, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto.* (Rosa, 2001:438)

A incerteza do pacto é umas das duas grandes angústias de Riobaldo, pois em toda a narrativa, o personagem parece precisar afirmar a não existência do diabo, negando sua condição de pactário.

Diferente deste primeiro exemplo, onde o enunciador faz uso do recurso dos sinônimos, outra forma de repisar é a da repetição de frases com pequenas variações. Recurso que Riobaldo utiliza na célebre frase: *Viver é muito perigoso*. Algumas das variações recolhidas se apresentam na seguinte seqüência:

*Viver é negócio muito perigoso...* (p.26)

*Viver é muito perigoso...* (p.32)

*Viver nem não é muito perigoso?* (p.51)

*Viver é muito perigoso, já disse ao senhor.* (p.252)

*Viver é muito perigoso; e não é não.* (p.328)

---

<sup>17</sup> Reproduzimos as letras maiúsculas e minúsculas tal qual encontramos na edição pesquisada. Alguns nomes aparecem ora em maiúscula, ora em minúscula.

Riobaldo reforça a periculosidade da vida por meio da repetição exaustiva da frase, que vem com pequenas modificações, algumas vezes atestando, inclusive, o reconhecimento desta repetição. Esta repetição parece ser uma reflexão do personagem sobre sua própria vida, como se só agora, após abandonar a vida de tantos perigos, ele se desse conta da dimensão do risco que correu durante tanto tempo. O perigo apontado pelo narrador não diz respeito apenas ao risco de vida que corre um jagunço, cuja vida é marcada por guerras com soldados e bandos inimigos, mas também aos perigos do amor e da crença – ou a falta dela.

Apresentamos, ainda, um outro exemplo do repisar que nos parece ter objetivo diverso daqueles acima apresentados. No momento em que o bando, agora sob a chefia de Zé Bebelo, se encontra encurrulado numa fazenda, pelo bando de Ricardão, Riobaldo alimenta uma triste desconfiança. Ele desconfia que seu bando pode estar sendo traído por Zé Bebelo, uma vez que este manda um recado escrito para os soldados, com o objetivo de por fim à batalha que parecia quase perdida. Riobaldo se coloca de sobreaviso, disposto a matar Zé Bebelo ao menor sinal de traição. Num momento de tensão entre os dois, já que Riobaldo passava pela grande angústia de talvez ser obrigado a matar um homem de sua grande admiração, Zé Bebelo, desconfiado do temor do amigo, lhe pergunta: “*Ao silêncio, Riobaldo Tatarana! Eh, eu sou o chefe!?!...*” (Rosa, 2001:366). Ao que Riobaldo após grande hesitação responde:

*- Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? de nada. De nada... De nada...* (Rosa, 2001: 366-367)

Naquele momento Riobaldo percebeu que sua falsa modéstia surtiu o efeito desejado, pois Zé Bebelo se perturbou e pareceu ter entendido a ameaça velada, procurando tranquilizar o amigo com elogios generosos de valorização do bom jagunço que era Riobaldo. O repisar, neste caso, foi uma estratégia do personagem de chamar atenção para si, como aquele que tinha grande consciência dos acontecimentos e estava disposto a ações extremas. Foi com satisfação que constatou o sucesso de sua estratégia:

*O que eu tinha feito? Não por saber - mas somente pelo querer - eu tinha marcado. Agora, ele ia pensar em mim, mas meditado muito. Achei. (...) Eu estava com o bom jogo.* (Rosa, 2001:367)

Riobaldo tinha uma clara consciência do poder das palavras como modificador de situações e realidades e, mais de uma vez, fez uso disso para desviar o curso das coisas a seu favor.

O repisar aparece diversas vezes na narrativa, sob forma de sinonímia, variação ou insistência. Cada caso apresenta um objetivo específico, a busca de um determinado efeito. São transgressões caracterizadas pela anti-exaustividade. As informações pertinentes máximas, nos casos apresentados, poderiam ser dadas de forma mais concisa e prática. Estariam mais em conformidade com as leis do discurso, porém perderiam o efeito desejado. O repisar aparece como uma estratégia de Riobaldo para causar efeitos em seu receptor ideal que, nos casos citados, diz respeito a seus companheiros de jagunçagem ou ao “doutor”. O leitor empírico não está livre dos efeitos causados pelo repisar. Ele é um expectador que acompanha os diálogos dos personagens. Ao aceitar o pacto ficcional com a obra literária, o leitor está suscetível aos efeitos de real, que causam impressões e sentimentos como a angústia, a tensão, a ansiedade e a curiosidade, facilmente provocados pelo recurso do repisar.

#### DIGRESSÃO X LEI DA INFORMATIVIDADE

A digressão transgredir a lei da informatividade, uma vez que provoca o desvio da informação. Ela pode evitar ou adiar a informação, causando a frustração ou uma maior expectativa no interlocutor. Em *Grande Sertão: Veredas*, a transgressão não se estende até o fim da narrativa, pois as informações acabam por serem dadas. A transgressão acontece no momento em que a informação vai sendo protelada. A expectativa causada pode ser o resultado de uma estratégia estilística do autor.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador Riobaldo é uma espécie de contador de histórias. Sua narrativa tem um caráter oral, com falas claramente dirigidas ao Doutor. No decorrer da narrativa, Riobaldo faz menção a momentos nos quais se encontrava na condição de contador de histórias:

*Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. (Rosa, 2001:100)*

Riobaldo, disposto a narrar sua história para o viajante, insiste que ele permaneça por, pelo menos três dias, em sua companhia. O personagem busca um interlocutor na tentativa de reviver sua juventude, seus prazeres e suas angústias. Ele busca um julgamento, uma condenação ou um endosso por suas ações do passado. A narrativa é entrecortada, diversas vezes, por observações sobre sua maneira de contar ou sobre sua memória em relação aos fatos. O narrador parece ter inteiro conhecimento quanto à desordem cronológica de sua história e, por várias vezes, anuncia o retorno a trechos antes inacabados, além de admitir erros e esquecimentos, às vezes atribuídos à sua idade avançada.

A narrativa apresenta dois grandes pilares que sustentam todo um conjunto de personagens, descrições, ações e acontecimentos. Os pilares são, na verdade, as duas maiores angústias do narrador-personagem: o amor por Diadorim e a incerteza quanto ao pacto com o diabo. Essas angústias estão claramente atestadas no trecho abaixo:

*De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. (Rosa, 2001:511)*

*Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha? O senhor reza comigo. A qualquer oração. Olhe: tudo o que não é oração, é maluqueira...Então não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma...Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador...(Rosa, 2001:501)*

Embora as duas angústias de Riobaldo representem a espinha dorsal da narrativa, ele não hesita em produzir vários elementos de efeito enriquecedor ou digressivo no decorrer de sua história. O pano de fundo que contextualiza suas angústias é a guerra entre bandos de jagunços, por isso várias batalhas são minuciosamente descritas. Ainda na contextualização da história, grandes descrições espaço-geográficas, com menções à fauna e à flora, são produzidas. A descrição, física ou psicológica, de alguns personagens também é importante para compor o cenário dos acontecimentos. Todo esse aparato é até esperado pelo interlocutor de Riobaldo, assim como pelo leitor empírico, pois faz parte do efeito de real que o texto literário busca produzir. O que chamamos de digressão são os

pequenos casos inesperados que interrompem a história, desviando o curso da atenção tanto do interlocutor de Riobaldo como do leitor empírico.

Esses pequenos casos estão ligados à história de Riobaldo por diversos liames. Por vezes, eles aparecem para exemplificar uma afirmação dada, outros são usados como ilustração da reflexão do narrador sobre a natureza humana, a sociedade e a religiosidade do povo. Há momentos em que o narrador passa de um caso a outro, encontrando pontos de ligação entre eles, adiando ainda mais o retorno à história. Esse momento suspende a narrativa de Riobaldo, ele próprio, indica a volta ao ponto antes da digressão: *Pois porém. Ao fim retomo, emendo o que vinha contando.* (Rosa, 2001:94)

Nas primeiras páginas de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo já insere pequenos casos para ilustrar suas reflexões sobre a natureza humana, principalmente quanto à natureza violenta do homem e a ligação que isso pode ter com o diabo. Dois casos são imbricados nesse trecho: a história de Aleixo (Rosa, 2001:28) e a de Valtêi (Rosa, 2001:29). Esses casos são introduzidos na narrativa como parte da angústia de Riobaldo quanto à existência do diabo e, conseqüentemente, à sua condição de pactário. Eles estão no trecho que consideramos uma espécie de prólogo, são parte dos rodeios que o narrador faz antes de entrar na sua história, propriamente dita, na página 48. Eles apontam, desde já, para a angústia que acompanha Riobaldo no decorrer de toda a narrativa.

O discurso de Riobaldo é, muitas vezes, recortado por suas próprias observações acerca da maneira peculiar de contar sua história. Esse fato pode ser resultado de uma tentativa de refletir sobre seu discurso, ou seja, o enunciador faz uso do próprio discurso para caracterizar sua fala (metadiscursividade). Algumas observações se referem à falta de linearidade na narrativa ou à sua linguagem simplória, outras dizem respeito às falhas de memória, decorrente de sua idade avançada ou a distância dos acontecimentos. Eis aqui alguns exemplos recolhidos:

*Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.* (Rosa, 2001:37)

*Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo.* (Rosa, 2001:114)

Riobaldo recorre ao recurso metadiscursivo para explicar ou justificar sua forma pessoal de contar. Sua metadiscursividade, porém, não pode ser dissociada de seu discurso, uma vez que está inserida neste. Segundo

Maingueneau: "... o discurso sobre o dizer inscreve-se nesse dizer" (1996:148). A metadiscursividade, nesse caso, é parte do discurso e apresenta um efeito transgressivo, pois desvia, por alguns momentos, a atenção do receptor – quer seja o Doutor ou o leitor empírico – da história contada para as observações do enunciador acerca de sua maneira de contar.

A digressão – que se dá com a metadiscursividade ou com os pequenos casos contados – é uma transgressão atribuída a Riobaldo, uma vez que a desordem da história é consequência de sua maneira pessoal de empreender a narrativa. O *scriptor*, embora seja o criador do discurso de seu personagem, estava limitado pelo efeito de real imposto pela natureza deste.

A digressão não comprometeu a comunicação da história e nem impediu que o desejo do interlocutor – quer seja o Doutor, quer seja o leitor empírico – de acompanhar a narrativa fosse satisfeito. Ela, a digressão, teve papel fundamental no enriquecimento da narrativa, incrementando os efeitos de real, já que a forma peculiar do personagem narrar ficou claramente expressa como característica de um sertanejo em idade avançada.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita rosiana tem sido tema de uma infinidade de pesquisas literárias e lingüísticas. O conjunto de sua obra não é de grande extensão. Entretanto, a riqueza literária e lingüística encontrada na produção de Guimarães Rosa surpreende o leitor comum, assim como estudiosos do Brasil e do mundo. Ter consciência do grande número de trabalhos dedicados às obras de Guimarães Rosa e, ainda assim, empreender uma pesquisa abordando esse *corpus* já tão estudado pode parecer uma decisão pouco inovadora. Acreditamos, entretanto, que todo e qualquer trabalho pode, de certa forma, contribuir para uma nova leitura da obra, principalmente em se tratando de uma aproximação com teorias lingüísticas em pleno desenvolvimento.

Atualmente encontramos alguns pesquisadores que contribuem enormemente para a Análise do Discurso Literário, como, por exemplo, Charaudeau, Machado, Maingueneau, Mello e Santos. Algumas questões pertinentes à Análise do Discurso já estão presentes em diversos trabalhos sobre a obra rosiana, principalmente a questão do narrador em *Grande Sertão: Veredas*.<sup>18</sup> Nossa pesquisa focalizou questões como o contrato global de ficção e as transgressões de algumas leis do discurso.

---

<sup>18</sup> Podemos citar os trabalhos de Magnabosco (2000), Soares (2000) e Morais (2003).

Todo e qualquer discurso é, de certa forma, regido por princípios e leis que, quando respeitadas, podem tornar o discurso eficiente para a comunicação. Embora um discurso que não transgrida nenhuma lei seja um discurso “ideal”, o excesso de transgressões pode, facilmente, prejudicar a boa comunicação. Percebemos em nossa pesquisa que o texto literário transgride, muito frequentemente, princípios e leis discursivas. Entretanto, as transgressões são, na maioria das vezes, propositais. Elas são, na verdade, escolhas do escritor e apresentam objetivos de caráter estético e/ou estilístico.

As transgressões investigadas em *Grande Sertão: Veredas* foram: o hermetismo, o repisar e a digressão, que transgridem as leis da modalidade, da exaustividade e da informatividade respectivamente. O hermetismo é uma transgressão vastamente pesquisada no que se concerne à escrita rosiana. Procuramos, em nossa pesquisa, associar essa particularidade estilística do escritor com as leis discursivas. Em nossa análise, chegamos a duas conclusões, quanto a esse ponto: a primeira é que o hermetismo é uma transgressão proposital, cujo objetivo é, intencionalmente, incitar o leitor a estabelecer uma relação mais dinâmica com a obra. A segunda conclusão é que o hermetismo rosiano não compromete a comunicação com um número absolutamente considerável de leitores. Trata-se de uma transgressão enriquecedora na composição da obra e pode ser considerada de responsabilidade do *scriptor*, sujeito empírico e historicamente constituído, no momento que exerce a função literária, faz a escolha por uma escrita com tendência à obscuridade.

O repisar e a digressão são, como vimos, transgressões que ocorrem diversas vezes no decorrer da narrativa de Rosa. Constatamos que o repisar, embora encontrado sob diferentes formas, é sempre uma estratégia do personagem de agir sobre seu(s) interlocutor(es). Os efeitos provocados nos personagens são, também, extensivos ao leitor empírico que, ao aceitar o contrato ficcional com a obra literária, se torna um expectador sujeito às impressões provocadas pelo discurso que compõe o mundo das palavras. O repisar – como vimos nos exemplos analisados – pode ser um recurso de poder persuasivo sobre o(s) interlocutor(es).

A digressão faz parte da maneira particular de Riobaldo contar sua história. Os casos que atremem a história, assim como a metadiscursividade, fazem parte das reflexões do narrador. Os desvios, as desordens, os esquecimentos são ocorrências próprias do discurso de um narrador idoso, confuso e angustiado com seu passado. Tais ocorrências fazem parte do

efeito de real relativo à natureza do personagem. A digressão é um dos componentes que caracteriza o personagem.

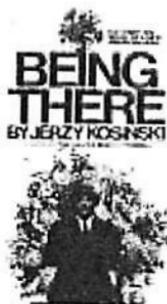
O levantamento das transgressões em *Grande Sertão: veredas*, assim como suas possíveis justificativas propostas neste texto, pretende ser mais uma contribuição no sentido de integrar as teorias discursivas com a obra literária. Nossa investigação aponta em duas direções: o estudo das especificidades comunicacionais presentes no discurso literário e a visão da transgressão dos princípios e das leis do discurso como um recurso enriquecedor da criação artística.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, M. S. O discurso polivalente de Guimarães Rosa. In: AGUIAR, M. S., ALMEIDA, A. M., LOPES, R. S. B. & MALARD, L. (org.) *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte: UFMG, 1982.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et discours*. Paris: Hachette, 1983.
- MAGNABOSCO, M. M. O testemunho narrativo em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, L. P. et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2000.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MACHADO, I. L. Estratégias discursivas em Chrétien de Troyes: o exemplo do romance *Yvain, le chevalier au lion*. In: MARI H. (org.) *Categorias e práticas de Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2000.
- MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MELLO, R. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, H.; MACHADO, I. L. e MELLO, R. (org.): *Análise do Discurso em perspectiva*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003.
- MELO, T. C. A. *Da ficção rosiana: leis discursivas e suas transgressões*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- MORAIS, M. M. Figurações do Sujeito no Discurso do narrador de *Grande Sertão: Veredas*. In: MARI, H.; MACHADO, I. L. e MELLO, R. (org.): *Análise do Discurso em perspectiva*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- SANTOS, J. B. C. Interfaces da Crítica Literária com a Teoria Semiollingüística. In: MACHADO, I. L., MARI, H. e MELLO, R. (org.) *Ensaio em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2002.
- SOARES, C. C. A constituição da voz narrativa em *Grande sertão: veredas*. In: DUARTE, L. P. et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Editora Puc-Minas, 2000.

MUITO ALÉM DAS PALAVRAS: A FORÇA DO  
CONTEXTO NA PRODUÇÃO DE SENTIDO EM  
*BEING THERE*

VERA LÚCIA MENEZES DE OLIVEIRA E PAIVA  
UFMG



*Being There*, romance de Jerzy Kosinski, foi publicado em 1971 e ficou imortalizado nas telas do cinema quando, em 1979, Peter Sellers deu vida ao personagem principal, Chance, o jardineiro, na comédia que manteve o título original em inglês, mas que em português foi traduzido como *Muito além do Jardim*. A adaptação para o cinema foi do próprio Kosinski e lhe valeu dois prêmios de melhor roteiro, um da *Writers Guild of América* e outro da *British Academy of Film and Television Arts*.

O romance foi traduzido para o português como o *Vidiota*, uma feliz criação lexical de Hindemburgo Dobal para representar o personagem principal, um jardineiro analfabeto, que lida com o mundo real como se estivesse assistindo televisão.

O personagem recebeu o nome *Chance* porque nascera por acaso. É um órfão com problemas mentais, adotado por um velho rico e solitário, e criado isolado do mundo externo à casa. Sua única fonte de educação foi a televisão, além de um jardineiro que lhe ensinou o ofício.

A vida de Chance se resume ao jardim e aos vários aparelhos de TV, presentes do velho, espalhados pela casa. Após a morte do dono da mansão, Chance é obrigado a sair da casa. Na rua, ele vê um aparelho de televisão em uma vitrine, se distrai e é atropelado pela limusine de uma mulher rica, casada com um industrial influente, Rand, que se encontra gravemente enfermo. Ela o leva para sua casa para ser examinado pelo médico que cuida do marido. O jardineiro é confundido com um homem de negócios, pois está vestido com boas roupas, herdadas do velho que o adotara. Chance fica hospedado na casa dos magnatas, dando início à construção de sua nova identidade pelos sentidos que são atribuídos às suas falas sobre jardinagem.

#### AS METÁFORAS

Aculturado pela televisão, Chance é descrito como se fosse, ele mesmo, uma planta de seu próprio jardim. Vejamos um mesmo exemplo no original e na tradução.

*By changing the channel he could change himself. He could go through phases, as garden plants went through phases, but he could change as rapidly as he wished by twisting the dial backward and forward. (...) He sank into the screen. Like sunlight and fresh air and mild rain, the world from outside the garden entered Chance,*

*and Chance, like a TV image, floated into the world, buoyed up by a force he did not see and could not name. (p.5)*

*Mudando de canal, ele podia mudar a si mesmo. Podia passar por fases, como as plantas, mas podia mudar com a rapidez que desejava, girando o botão para diante e para trás. (...) Desceu para a tela. Como a luz do sol, o ar fresco e a chuva fraca, o mundo exterior ao jardim entrou em Chance, como uma imagem de televisão, flutuava no mundo, sustentado por uma força que não via e que não podia dar nome.*

O jardim e a televisão constituem o seu mundo. Com a televisão, Chance aprende a interagir com as pessoas à sua volta, vivendo como um vegetal, sem condições de raciocinar. Sua identidade está, definitivamente, associada ao jardim, como se vê na fala do personagem: *"I was here before there were big bushes and before sprinkles in the garden. Before television."* (p.13) *"Sou mais antigo que os arbustos maiores, do que os regadores automáticos do jardim. Mais do que a televisão."* (p.23)

As metáforas em torno do jardim e das plantas permeiam todo o romance, pois os personagens constroem os sentidos metafóricos a partir dos enunciados literais de Chance sobre o jardim. Tolentino (1990) analisou as metáforas no filme a partir da teoria desenvolvida por Lakoff e Johnson (1980) que advogam que nosso sistema conceptual é, fundamentalmente, metafórico. A autora encontrou exemplos de algumas metáforas, tais como idéias são plantas e o homem de negócios é um jardineiro. Vejamos como a autora analisa um dos excertos do filme em uma cena que Chance encontra o presidente dos Estados Unidos na casa de Rand, seu anfitrião.

Durante o encontro, o Presidente pergunta a Chance:

*- Acha que podemos crescer com medidas temporárias?*

Chance responde a partir do estímulo da palavra *crescer*.

*- Enquanto as raízes não forem cortadas... tudo está bem... e vai continuar bem... num jardim.*

Segundo a Tolentino (1990) as metáforas conceituais que podemos tirar de todo esse diálogo são o solo é igual ao país/terra; as perspectivas são estações/temperatura; as indústrias são árvores/plantas; lucros são frutos; problemas são galhos.

A mesma cena no romance é a seguinte:

*Being There*

*The men began a long conversation. Chance understood almost nothing of what they were saying, even though they often looked in his direction, as if to invite participation. Chance thought that they purposely spoke in another language for reasons of secrecy, when suddenly the president addressed him:*

*"And you, Mr. Gardiner? What do you think about the bad season on The Street?"*

*Chance shrank. He felt that the roots of his thoughts had been suddenly yanked out of their wet earth and thrust, tangled, into the unfriendly air. He stared at the carpet. Finally, he spoke: "In a garden," he said, "growth has its season. There are spring and summer, but there are also fall and winter. And then spring and summer again. As long as the roots are not severed, all is well and all will be well." He raised his eyes. Rand was looking at him, nodding. The President seemed quite pleased.*

*"I must admit, Mr. Gardiner," the President Said, "that was what you've just Said is one of the most refreshing and optimist statements I've heard in a very, very long time." He rose and stood erect, with his back to the fireplace. "Many of us forget that nature and society are one! Yes, though we have tried to cut ourselves off from nature, we are still part of it. Like nature, our economic system remains, in the long run, stable and rational, and that's why we must not fear to be at its mercy." (p.44-45)*

*O vidiota*

*Os dois começaram uma longa conversa. Chance quase não entendia nada do que diziam, embora olhassem freqüentemente em sua direção, como convidando-o a participar. Chance pensava que, por razões de segurança, falavam de propósito noutra língua, quando o presidente se dirigiu a ele:*

*– E o que diz, Sr. Gardiner? O que pensa deste tempo de negócios ruins nos meios financeiros.*

*Chance se encolheu. Sentiu que as raízes de seus pensamentos tinham sido arrancadas de repente de sua terra úmida e lançadas, em confusão, no ar inimigo. Olhou para o tapete. Finalmente falou: - Num jardim, - disse - há o tempo de cultivar. Há a primavera e o verão outra vez. Enquanto as raízes não forem arrancadas tudo está bem e terminará bem. - Levantou os olhos. Rand olhava para ele, balançando a cabeça em aprovação. O presidente parecia estar gostando.*

*– Confesso, Sr. Gardiner, - disse o presidente, -que o que acaba de me dizer é uma das declarações mais encorajadoras e otimistas que tenho ouvido nos últimos tempos. - Levantouse, ficou de pé, de costas para a lareira. - A maioria de nós esquece que a natureza e a sociedade são a mesma coisa. Sim, tentamos nos separar da natureza, mas ainda somos parte dela. Como a natureza, o nosso sistema econômico, a longo prazo, continua estável e racional e é por isso que não devemos ter medo de ficar à sua mercê. (p.54-55)*

Chance é mostrado como um vegetal, pista que o autor nos dá no segundo parágrafo da página inicial, quando mostra semelhanças e diferenças entre as plantas e as pessoas. "*As plantas não podem agir intencionalmente: não podem deixar de crescer, e o seu crescimento não tem sentido, pois as plantas não podem raciocinar ou sonhar*".

Chance parece se diferenciar dos homens normais e se aproximar mais das plantas, pois é uma criança que cresceu, mas não raciocina ou sonha. Quando instado a participar da discussão "*Sentiu que as raízes de seus pensamentos tinham sido arrancadas de repente de sua terra úmida e lançadas, em confusão, no ar inimigo*". No entanto, um item lexical, *season* (estação) na versão em inglês e "tempo" na tradução, lhe deu o gancho necessário para desenvolver sua fala sobre o jardim.

Segundo Ogden e Richards (1989:15),

*Normalmente, quando ouvimos alguma coisa sendo dita, vamos rapidamente para uma conclusão imediata, isto é, que o falante está se referindo ao que nós estaríamos nos referindo se estivéssemos nós mesmos emitindo aquele enunciado.<sup>1</sup>*

No exemplo em questão, o presidente, acreditando estar interagindo com um homem de negócios, opta por atribuir um sentido metafórico ao enunciado.

Cada interlocutor de Chance atribui aos seus enunciados o que lhe interessa ou o que precisa ouvir no momento. Assim, o presidente dos Estados Unidos vê, na fala sobre o jardim, o otimismo que precisa para superar os problemas econômicos do país; a personagem feminina, a carente Eve, preenche a elipse do objeto em "*I like to watch*" (Eu gosto de ver) como um convite á masturbação; o personagem gay, como um pedido de um *voyeur* em busca da *performance* de uma dupla de gays, e nós, os leitores, somos conduzidos pelo autor a interpretar como "Eu gosto de ver televisão".

#### ATOS DE FALA

Segundo Searle (1988), o significado está relacionado ao uso e à intenção do falante. Assim compreender um enunciado seria sinônimo de compreender a intenção do falante. No romance de Kosinski, temos uma situação interessante, pois podemos perceber a intenção do enunciador,

---

<sup>1</sup> A tradução desta e todas as demais citações são de minha responsabilidade.

autor do romance, pois nos é dado o papel privilegiado de acessar os vários significados que são produzidos pelo mesmo enunciado: um associado à intenção do falante – falar sobre o cultivo das plantas – e outro produzido pelo ouvinte que é enganado por sinais do contexto. Um terceiro sentido é associado ao efeito que o narrador quer causar em nós – o humor que critica a televisão e a política.

Podéríamos, pois, contestar Searle e afirmar que o significado não está, essencialmente, na intenção do falante, mas na semiose que o ouvinte leitor produz a partir dos vários signos do contexto, ou seja, o sentido é muito mais dependente do contexto do que da intenção.

Os dois níveis de linguagem – um metafórico e outro literal – constroem duas identidades paralelas para o mesmo personagem e dão ao leitor o poder de atribuir vários significados ao mesmo enunciado, culminando com a construção de uma sátira à política e à televisão.

Austin (1975:139) afirma:

*No momento em que percebemos que o que temos de estudar não é a frase, mas a emissão do enunciado em uma situação de fala, dificilmente haveria a possibilidade de ignorarmos que falar é executar um ato.*

No caso das falas de Chance a força ilocucionária é pressuposta pelo interlocutor, pois não existe uma intenção do enunciador personagem que preencha as expectativas de seus interlocutores. Segundo diz Searle (1988:25), “ao argumentar eu posso *persuadir* ou *convencer* alguém, ao *avisar* eu posso alarmar ou gerar medo”. O jardineiro enuncia constatações sobre o mundo físico e sobre o jardim e os homens de negócio e o presidente as interpretam como conselhos econômicos.

Se todo ato de fala ou escrita tem uma intenção, ou seja, uma força ilocucionária, no caso em pauta, a intenção pode ser rastreada no enunciador. Ao gerar o diálogo entre o jardineiro e altas esferas do poder – políticos e mídia – Kosinski tem a intenção de executar um ato de fala perlocucionário, ou seja, produzir um efeito no leitor. Austin (1975:107) adverte que todo ato perlocucionário inclui algumas conseqüências. No romance, as conseqüências são o humor e a crítica aos políticos e à mídia.

O engano identitário gerado pelas produções de sentido equivocadas nos faz rir e, ao mesmo tempo, refletir sobre a mídia e as identidades que a

comunicação de massa ajuda a construir ou destruir, nos enganando e nos manipulando. A TV em *Being There* transforma um retardado mental em uma celebridade nacional, um homem politicamente influente pelas soluções simples que enuncia ao falar dos cuidados de um jardim.

#### A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO SEGUNDO A SEMIÓTICA PEIRCIANA

Peirce (1974) analisa a experiência humana através de três categorias sgnicas fundamentais da consciência humana que ele denomina de primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade “... é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (Peirce, 1997:24). É o signo como algo em sim mesmo, independente, sem qualquer relação e não é alvo de reflexões. Esses signos não sofrem qualquer tipo de semiose, são apenas o que são, meras possibilidades de significação.

A percepção como reação da experiência imediata constitui a secundidade. Segundo Peirce (1997:8) “... secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independente de qualquer terceiro”. Os signos, assim vistos, passam a ter um valor referencial em vista da relação que é estabelecida entre o signo e seu objeto.

A terceiridade estabelece uma relação triádica, pois temos uma terceira categoria que vai interpretar a segunda (secundidade), enquanto atualização da primeira (primeiridade). Peirce (1977:27) define a terceiridade como “... mediação, ou modificação da primeiridade e da secundidade pela terceiridade, tomada a parte da secundidade e da primeiridade”.

Ao longo dos textos de Peirce, várias definições de signo são apresentadas e foram assim sintetizadas por Paiva (1991:58).

*Um signo, ou representamen, é algo que em conexão com semelhança, contigüidade ou causalidade com uma segunda coisa, seu objeto, cria na mente de alguém um terceiro elemento, ou seja, uma idéia, um interpretante.*

O signo é visto, pois como um processo, como semiose, um processo gerador de signos. Como explica Paiva (1991:59), a semiose é

*... uma cadeia mental processada por um signo, cujo efeito envolve um objeto que leva a um signo, que leva a um interpretante, que por*

*sua vez vai produzir outro signo, e assim ad infinitum. Um signo será sempre interpretado por outro signo, sendo esse último o interpretante do primeiro.*

No caso de Chance, a primeiridade se constitui nas possibilidades de significação de suas falas sobre o jardim e a jardinagem que vão sendo atualizadas de acordo com a experiência imediata de cada um. Para os personagens interlocutores de Chance, o sentido vem via terceiridade, pois suas falas são metaforicamente interpretadas como pérolas de sabedoria. Para o leitor, estabelece-se uma relação dupla, a de secundidade, pois o leitor faz a conexão entre o signo e seus referentes no mundo da jardinagem e a de terceiridade, quando o leitor, reconhecendo a legitimidade da semiose realizada pelos personagens em torno de Chance, que são iludidos pelo contexto, interpreta o evento comunicativo de forma crítica. Enquanto os personagens atribuem sentido metafórico aos enunciados de Chance, o leitor de posse de todos os dados do contexto, também elabora novas semioses, rindo das situações criadas e refletindo criticamente sobre a política e sobre a televisão.

A produção de sentido muito além das palavras se justifica pela identidade de cada interlocutor, e pela identidade que é atribuída a Chance. Como lembra Peirce (1977:269), “... sempre que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, alguma imagem, concepção ou outra representação que serve como signo”. Ele acrescenta, “... quando pensamos, nós mesmos, tal como somos naquele momento, surgimos como um signo”. Isso explica porque leitor e personagem constroem sentidos diferentes, pois são eles mesmos signos diferentes.

A teoria peirciana joga por terra o valor da intenção tão fortemente presente em Austin e Searle. Segundo Sheriff (1989:111), Peirce concordaria que não existe texto independentemente da mente humana e das expectativas dos intérpretes. A intenção não estaria só no enunciadador, mas também no interpretante. O mesmo autor assevera que “intenção, significado, compreensão descrevem nossa experiência como usuários de signos”.

#### KOSINSKY COMO ANALISTA CONVERSACIONAL

Aprender a se comunicar implica não apenas saber a língua, mas também como gerenciar a interação. Ser comunicativamente competente implica entre outras habilidades, tais como, saber tomar o turno, manter a atenção

do outro, ou ainda, superar a ausência de conhecimentos para interagir em determinadas situações.

Kosinky, tanto no romance como, de forma aprimorada, no roteiro, tenta nos convencer que qualquer analfabeto pode aprender a usar estratégias de comunicação ao observar o que acontece pela televisão.

No roteiro<sup>2</sup>, Kosinsky inclui duas cenas que não existem no romance. Na primeira, Chance observa o presidente dos Estados Unidos na TV, apertando a mão de seus convidados e o imita.

*Close shots on television reveal that the President uses a two-handed handshake when meeting his guests. Chance grips one hand with the other, the scene on TV seeming to have 'sunk into' his mind.*

*(Tomadas em close na televisão revelam que o presidente usa as duas mãos para cumprimentar seus convidados. Chance agarra uma mão com a outra, a cena da TV parece ter penetrado em sua mente)*

Em outras duas cenas, Chance repete o cumprimento afetuoso de apertar a mão do interlocutor com as duas mãos. Primeiro, com o advogado que o expulsa de casa – “*Chance remains seated, takes Franklin's hand warmly in both of his like the President did on TV.* (Chance continua sentado, aperta a mão de Franklin com as duas mãos como fez o presidente na TV)” – depois, com o próprio presidente, deixando-o desconcertado.

**RAND**

*Oh, Mr. President, I'd like you to meet my dear friend, Mr. Chauncey Gardiner. Chance and the President exchange a two-handed handshake. The President reacts.*

*(Oh, Sr. presidente, gostaria que conhecesse meu amigo. Sr. Chauncey Gardiner. Chance e o presidente trocam um aperto de mão com as duas mãos. O presidente reage.)*

O aprendizado com a TV nem sempre gera efeitos adequados. Chance não sabe distinguir os graus de formalidade. Na interação em que há hierarquia entre os participantes, espera-se que apenas o de maior *status* quebre as convencionalidades. A intimidade no cumprimento deixou o presidente desconcertado.

---

<sup>2</sup> O roteiro pode ser acessado em <http://www.geocities.com/Hollywood/8200/being.txt>

No texto do romance, na mesma cena dos cumprimentos, Kosinsky trabalha com a função do olhar na comunicação.

*Being There*

*O Vidiota*

*Remembering that during his TV press conferences, the president always looked straight at the viewers, Chance stared directly into the President's eyes.*

*Lembrando que nas reuniões com a imprensa na televisão o Presidente sempre olhava diretamente para os telespectadores, Chance fixou diretamente os seus olhos.(p.53)*

O cumprimentar ao presidente com as duas mãos no filme, ou o olhar fixo para ele, no romance, colabora para a construção da identidade do personagem pelos interlocutores como a de um homem importante e seguro.

Chance demonstra ser um bom comunicador não só por olhar para o interlocutor como também por estar sempre balançando a cabeça em sinal de concordância ou emitindo outros sinais fáticos como “*I see*” (eu entendo), “*Oh, fine*” (ótimo), por exemplo.

Um bom exemplo é sua interação com o embaixador russo. O embaixador fala em russo e Chance ergue as sobrancelhas e depois ri. O embaixador fica eufórico, acreditando que Chance sabe russo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kosinski explica a produção de sentido quando diz “*Estamos seguros quando os outros se dirigem a nós e nos vêem. Tudo o que fazemos é então interpretado pelos outros do mesmo modo que interpretamos o que eles fazem*” (p.39). Essa asserção do narrador encontra paralelo no conceito de interpretante de Peirce. O interpretante reúne as convenções do sistema de símbolos e todos os dados referentes ao objeto. Dessa forma, Chance se cerca do mundo do jardim para responder aos interlocutores a partir de signos (ex. tempo) que servem de gatilho para a produção de seus enunciados. Seus interlocutores, a partir dos índices contextuais, que contribuem para construir uma identidade falsa do interlocutor, acessam as metáforas – a economia é um jardim; o homem de negócios é um jardineiro, dentre outras – que vão gerar o sentido para as falas de Chance.

Como afirma Mari (2002:50), “... existem limites para que o sentido seja construído em qualquer texto, os quais são fornecidos pelas restrições que a língua, com seu vocabulário e sua sintaxe, impõem à interpretação”. Assim os significados que são atribuídos às falas de Chance, apesar de diferentes, encontram respaldo no uso da língua tanto em termos literais quanto metafóricos.

O romance de Kosinski comprova que o sentido é construído na dimensão local do discurso e varia conforme a identidade que o ouvinte projeta para o enunciador. Este último não tem controle sobre a "verdade" que os outros constroem a partir de seus enunciados, pois o sentido está muito além das palavras.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J.I. *How to do things with words*. 2<sup>nd</sup> edition. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- KOSINSKI, J. *Being there*. Toronto: Bantam Books, 1970.
- KOSINSKI, J. *O idiota*. Tradução de Hindemburgo Dobal. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- MARI, H. Percepções do sentido: entre restrições e estratégias contratuais. In: MACHADO, I. L. et al. (Orgs.) *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2002. p.31-57.
- OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. *The meaning of meaning*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1923-1989.
- PAIVA, V. L. M. O. *A língua inglesa enquanto signo na cultura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFRJ, 1991. (Tese de Doutorado)
- PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. I-VI. In: Hartshorne C, Weiss P, eds. Cambridge: Harvard University Press; 1931-35, 1974.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção Estudos, v. 46)
- SEARLE, J. R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969-1988.
- SHERIFF, J. K. *The fate of meaning: Charles Peirce, structuralism, and literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- TOLENTINO, M. V. F. Muito além das metáforas. In: PONTES, E. (Org.) *A metáfora*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

## O DISCURSO 'TRANSGRESSIVO' DE CHRÉTIEN DE TROYES

IDA LUCIA MACHADO  
UFMG

Uma das preocupações da Análise do Discurso (AD), face aos diferentes documentos que lhe são submetidos, é a de tentar fazer uma conexão entre estes e as preocupações, buscas, inquietações da vida em sociedade, nos dias de hoje: ao menos é assim que têm trabalhado certos pesquisadores "discursivos" em relação aos *corpora* formados por textos ligados à imprensa, à publicidade, à didática, entre tantos outros.

Certos discursos (como o histórico, o literário) parecem-nos, às vezes, mais delicados de se tratar que os citados no parágrafo anterior, quando examinados na perspectiva da AD. Esses discursos são ligados ao social, mas, ao social de uma época, da época em que foram produzidos. No caso específico da literatura, a situação do analista do discurso tende a se complicar ainda mais quando este trabalha com textos oriundos de outras culturas e de outros séculos que o atual... O que fazer, então?

Para começar, é necessário levar em conta a situação "não temporal" do texto literário, para poder trazê-lo à nossa época e fazer com que ele se encontre com nossas teorias discursivas contemporâneas. Porém, assim agindo, fatalmente, veremos que uma distância, um vazio irá se instaurar

entre nós, enquanto analistas do discurso, vivendo no século XXI e, digamos, um “produtor de discursos” como Chrétien de Troyes, escritor francês do século XII. O que podemos fazer para preencher tal espaço? Não muito, na verdade... Só nos resta apoiarmo-nos no fato de que a AD detém certas propriedades: enquanto ciência lingüística, ela constrói os objetos de pesquisa que lhe são próprios, através de recortes que lhe são específicos; são tais recortes que poderão ser aplicados em nosso trabalho de análise. Mas, mesmo agindo assim, sabemos que nossa AD não nos permitirá penetrar no mundo medieval de Chrétien de Troyes, por mais que estudemos este período histórico, nem sentir tal mundo como o sentiria alguém que nele tivesse vivido e lido “em primeira mão” a obra do escritor. São considerações óbvias, mas, que não devemos esquecer, justamente para dar “realce” a esse “espaço” que se instaurará entre o analista do discurso e os documentos literários que serão objeto da análise. Aliás, é no interior desse “espaço” que o analista do discurso literário irá fundamentar sua pesquisa. Dito de outro modo, para ele, só o mundo das palavras poderá fornecer as “pistas” que o levarão a captar a fina tessitura de um discurso do passado. Como o diz Michel de Certeau<sup>1</sup> (1987:204),

*... partir de um continuum cultural entre um presente e um passado é um ato que constitui, simultaneamente, um presente e sua história. É um ato de dissuasão.*

Ainda segundo este autor (1987:204), o teórico moderno vai conferir um “passado próprio e uma identidade cultural organizada em função de uma decisão política ou social atual.” Desse modo, diz Certeau, o teórico em questão estará criando algo singular, novo, que poderá estar ligado ou a um aspecto nacional ou a um aspecto social do mundo. Para nós, o que interessa é o último aspecto: o social.

Nossa análise do discurso – são muitas as correntes analítico-discursivas na época atual! – considera ainda, como Bakhtin (1979) e, de certo modo, como Bourdieu (1979), que o discurso – todo discurso – não só está ligado, mas, é construído e mantido (ou modificado) pelo social. Vemos o social como fruto de uma “ficção”, no sentido amplo do termo, ou seja: as regras que institucionalizam e regem a vida em sociedade são criações de seres humanos, logo, comportam uma grande dose de subjetividade e de imaginação. Num movimento especular, cria-se a ficção fazendo apelo ao “real” e, logo, ao social de uma época. Os documentos escritos literários que resultam desse processo certamente não conterão o “social histórico-

<sup>1</sup> Todas as citações de Michel de Certeau foram por nós livremente traduzidas.

real-verdadeiro” de uma dada época, mas, os fantasmas, o desejo ou a visão do que poderia ser essa visão do real na mente de um dado escritor. Citemos mais uma vez Michel de Certeau<sup>2</sup> (1987:215) que nos traz uma interessante visão sobre o assunto “ficção/real”, ao lembrar certas palavras de Bentham:

*Bentham já o dizia<sup>3</sup> e a análise freudiana aprofunda este campo: a alteridade do real ressurgue na ficção, retorna no irreal do fantástico. Ela reaparece sob a figura literária do fictitious, após ter sido eliminada pelas práticas produtoras dos “fatos objetivos”. Pelo fato de guardar em si o onírico, a narrativa histórica continuaria a colocar em cena a “inquietante familiaridade” do outro. O que existe de “literário” na história manteria a ambivalência do real, outro e mesmo.*

Estas considerações pareceram-nos apropriadas ao pensar no delicado trabalho do analista do discurso face à literatura, desde que aí sejam feitas, como já o sugere a nota (2), as devidas adaptações.

O que vamos propor aqui é uma abordagem panorâmica de um romance que consideramos tão imbuído de ironia que chega a criar uma espécie de paródia, na obra de Chrétien de Troyes<sup>4</sup>; tal livro será examinado à luz da análise do discurso ou, melhor dizendo, de alguns dos recortes teóricos que esta disciplina oferece. Na verdade, uma das razões do fascínio que o citado escritor medieval exerce sobre nós é seu olhar sobre o social de sua época: trata-se de um olhar sério ou brincalhão? Ou da junção dos dois? Chrétien, escritor protegido por nobres do século XII, obrigado a escrever o que lhe era pedido ou “ordenado”, conseguia, a nosso ver, “transgredir” o gênero “romance de cavalaria” com muita sutileza, através da ironia. Esta era totalmente percebida pelos seus leitores? Eis uma questão que nós escapamos talvez sim, por alguns, talvez não, por outros<sup>5</sup>. Contentemo-nos com o que

---

<sup>2</sup> Devemos lembrar que Certeau tem por objeto de estudo, na obra citada, a História & Psicanálise. Estamos aqui ousando e transferindo “História” para “Discurso” e, mais que isso: “discurso literário”. Na verdade, as colocações de Certeau, suas inovadoras idéias, seu prazer em ‘transgredir’ gêneros, de modo geral, acabaram por nos convidar a tal ousadia.

<sup>3</sup> Apud Michel de Certeau (1998:288): “Bentham opunha *real* e *fictitious*. Para ele, este último termo não se referia a ilusório ou enganador; mas, a “fictivo” no sentido de que toda verdade tem uma estrutura de ficção.”

<sup>4</sup> Pouco se sabe sobre a vida de Chrétien de Troyes. Originário de Troyes, cidade francesa, talvez tenha sido um clérigo, talvez tenha sido um judeu convertido que adotou o nome de *Chrétien*. Sabe-se, no entanto, de fonte segura, que ele frequentou a Corte de Marie de Champagne, na França e a corte de Flandres (atual Bélgica).

<sup>5</sup> O ‘clã’ formado pelos leitores/apreciadores da ironia não é um privilégio do homem contemporâneo, é claro...

podemos hoje enxergar, na bela escritura medieval do citado autor e com nossas técnicas de análise discursiva que, evidentemente, serão submissas – como sempre – a uma grande subjetividade, por mais que queiramos provar que  $1+1 = 2!$  Seja qual for a ciência: biológica, lingüística, matemática, pouco importa – ela é perpassada pela subjetividade de um “eu” que tenta explicá-la. Felizmente! Senão todos os discursos seriam por demais enfadonhos. Por isso, temos que agradecer a teóricos como Bakhtin, Bally e, sobretudo, Benveniste: eles nos deram, cientificamente falando, o direito de “brincar” com essa subjetividade mesmo em um campo que seria, *a priori*, “árido”: o dos Estudos Lingüísticos onde nossa AD busca se encaixar...

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESCRITOR CHRÉTIEN DE TROYES

*Grosso modo*, Chrétien de Troyes coloca suas histórias no tempo do legendário Rei Arthur. Porém, fato curioso, Arthur nunca aparece como o personagem principal de um dos romances do autor: Arthur detém sempre o papel de juiz, às vezes até mesmo o de um *deus ex machina* que aparece no momento certo para ajudar aqueles que lhe são fiéis. Segundo Michel Zink (1993:65-71), no caso específico de Chrétien, a época *arthuriana* é análoga ao “Era uma vez...” dos contos de fada. Graças a este artifício, Chrétien pode deslizar entre a História e o romance... Vêm da História os relatos de cavalaria feitos por Chrétien, baseados em fatos que ele escutou ou vivenciou no seu longínquo século XII; vêm dos contos de fadas, do folclore ou das lendas a parte dita “maravilhosa” de sua obra. É justamente nesta última que serão instaladas as presenças constantes, mas “flutuantes”, de Arthur e Guenièvre: reis onipresentes, sem idade, como as divindades gregas. Ao leitor só resta aceitar este mundo olímpico e misterioso e seus símbolos, entre os quais o da floresta, lugar onde os cavaleiros vagueiam e se perdem para depois se reencontrar, bem como o símbolo do mar, também lugar de passagem, de encontros inesperados. Tal simbologia faz entrever o absurdo da condição humana ou o império do Destino sobre o homem, juguete de forças invisíveis...

Assim, o mundo dos romances de Chrétien é um mundo repleto de signos que se abrem, se abrem e continuarão a se abrir, sempre, a cada nova leitura, para sentidos diversos. Este mundo propõe aos personagens e aos leitores várias possibilidades de leitura. Isso pode ser bem ilustrado pelo

enigma do “Rei Pescador”<sup>6</sup>, no romance *Perceval ou a história do Graal*. Enigma este que Chrétien, aliás, deixou em aberto, embora outros autores tivessem tentado explicá-lo.

Gostaríamos de lançar um olhar discursivo, ainda que panorâmico, sobre o romance *Cligès*, de Chrétien de Troyes, tentando “deslindar” as “apostas ou jogos languageiros”<sup>7</sup> que o escritor ali colocou. Dito de outra maneira, nosso artigo visa enfatizar a construção da paródia e de seu séquito de ironias, no caso desse *sujeito-comunicante ou sujeito-escritor*, seguindo sintagmas que são caros à Teoria Semiollingüística (1984, 1992), de Charaudeau.

Mas, é preciso esclarecer que nosso trabalho mostrará apenas uma mínima parte do talento do escritor medieval, que, em seu remoto século XII, revelou-se um hábil artesão na arte de multiplicar os efeitos irônicos, “jogando” seu leitor no centro de uma sala de espelhos onde imagens remetem a outras imagens que se multiplicam em outras e assim por diante.

O romance *Cligès* foi escrito em 1176. A história de Cligès<sup>8</sup>, o jovem personagem masculino que dá o título ao romance, só aparece na segunda parte deste, ou seja, a narrativa centrada em Cligès só começa após a narrativa sobre a história de amor de seus pais. O romance mostra, pois, uma dupla estrutura, já que ele nos conta a história de dois diferentes casais. Em uma primeira etapa, iremos conhecer o destino de Alexandre e Soredamors: após uma série de peripécias, tais personagens se casam, são

---

<sup>6</sup> Em francês “Roi Pêcheur”. Lembramos que a palavra “pêcheur” significa “pescador”, se leva o acento circunflexo; o estranho rei realmente pescava; ora, isso não era um esporte nobre para um rei (que deveria *a priori* caçar); por quê este “castigo” da pesca no real personagem? Isso nos conduz a um possível jogo de palavras, ou seja, à palavra “pêcheur”, com o acento agudo que significa “pecador”. Parece-nos que Chrétien, tal qual um moderno lingüista, “brinca” com a palavra e seu duplo sentido. Lembramos ainda que a grafia medieval não correspondia *in totum* a do moderno francês, para o qual as obras de Chrétien foram traduzidas. Seja como for, “pescador” e “pecador” se aplicariam bem ao caso do Rei em questão, na ótica do “jogo de palavras” (*jeu de mots*), um dos objetos de estudo de nossa AD.

<sup>7</sup> Em francês: “enjeux”. Este termo é usado por Charaudeau (1984) para explicar a “aventura” e o “desafio” pressuposto por todo ato de linguagem quando “jogado” em uma situação de comunicação.

<sup>8</sup> Cligès é considerado por diferentes literatos como uma espécie de “anti-Tristão”, ou como um “novo Tristão” ou ainda como um “Tristão subvertido”. Estamos aqui nos referindo, como o leitor já deve ter notado, ao personagem masculino do célebre romance medieval *Tristão e Isolda* (na versão de Thomas e de Béroul) romance precursor do tema “Il n’y pas d’amour heureux” ou seja, grandes amores terminam sempre mal...Cligès seria realmente um anti-Tristão, pois, sua história de amor termina muito bem e ele e Fénice são felizes para sempre... Visto desse modo e em seu macro-sentido, *Cligès* seria então uma gentil paródia de *Tristão e Isolda*...

felizes e têm um filho único: Cligès. Em uma segunda etapa, conheceremos então o relato das aventuras e desventuras do novo personagem e de sua amada Fénice, que é a esposa do tio de Cligès. Ora, este tio usurpou o trono de Constantinopla de seu sobrinho... Fénice, ao se apaixonar pelo jovem Cligès, não vai seguir o exemplo de Isolda ou mesmo o de Guenièvre, "dividindo" seu corpo entre seu esposo e seu amante; nesse sentido, o personagem seria então uma "anti-Isolda" ou uma "anti-Guenièvre" ou ainda, se o leitor preferir, uma leitura "ao contrário" das duas damas célebres da literatura medieval. Mas, como Isolda, ela não hesita em utilizar filtros ou poções mágicas; só que Fénice os usa para fugir de seus "deveres conjugais". A bela heroína vai mais além: precursora ou inspiradora da futura Julieta de Shakespeare, ela se faz passar por morta, para escapar de seu marido e poder partir com Cligès, para uma nova vida. É através dessa estratégia que ela consegue viver feliz, em uma espécie de palácio mágico e subterrâneo, até que alguém descubra o casal e o denuncie ao Imperador-marido-traído mas também traidor (em relação ao sobrinho). No final da história tudo acaba bem: o Imperador morre (de vergonha ou de paixão) e Cligès pode, enfim, recuperar o trono que lhe cabia por direito e reinar ao lado de sua amada Fénice.

Eis um breve resumo da intriga romanesca, que assim relatada, não mostra o minucioso trabalho de fabricação de estratégias discursivas, comandadas pelo uso da ironia ou em outros termos, os *jogos e apostas linguageiras* da escrita de Chrétien de Troyes. O que resulta em um romance repleto de "diálogos" no sentido amplo e restrito da palavra.

#### UM ROMANCE DIALÓGICO

*Cligès* é um curioso romance onde o ato de dialogar se apresenta de modo bastante amplo, chegando, por vezes, a nos lembrar o texto de uma peça teatral. Assim, ao longo das quase duzentas páginas da edição Honoré Champion, traduzidas para o francês moderno por Alexandre Micha (1982), nota-se a presença constante da "necessidade comunicativa" do escritor e seu desejo de "brincar" com seu texto e com seu leitor, o que pode ser notado por sua escrita rica em recursos retóricos e irônicos. No *Projeto de Escritura*<sup>9</sup> de Chrétien, a ironia tem um papel de destaque e ela se manifesta desde o início da obra, como bem o diz Peter Haidu (1977:443): "Já no começo do romance a ironia é ao mesmo tempo, a estrutura que faz

<sup>9</sup> O que nos leva também à paródia, aliás.

<sup>10</sup> Esse sintagma é usado conforme a Teoria Semiolingüística de Charaudeau (1992:758).

dele seu próprio sujeito, e a desestruturação tanto dos conteúdos veiculados quanto da forma inventada pelo próprio texto."<sup>11</sup> Se a ironia é o "sujeito da obra", ela irá se manifestar de vários modos, inclusive pelos *clins d'oeil* dados a outras histórias, inseridos no contexto de *Cligès*. Tal procedimento empresta um caráter intertextual e paródico ao romance, visto como um todo.

Os *apostas ou jogos languageiros* ou os *enjeux* do *Projeto de Escritura de Cligès* são vários. Vamos nos limitar, a seguir, a destacar apenas aqueles que o sujeito comunicante + seu narrador tentam passar para seu leitor.

OS ENJEUX DA 'DUPLA' SUJEITO-ESCRITOR (CHRÉTIEN DE TROYES) + NARRADOR-CONTADOR-DE-HISTÓRIAS & LEITOR

Várias combinações entre os "parceiros" acima podem ser notadas no romance ora examinado: neste artigo, abordaremos apenas três, de forma panorâmica: (i) os Contratos de leitura; (ii) o uso do "eu" pelo narrador; (iii) os curiosos diálogos internos dos personagens.

Começemos então por (i), observando este trecho do livro:

*Aquele que escreveu Erec et Enide, que colocou sob forma de romance os Mandamentos e A Arte do Amor de Ovídio, que escreveu A mordida no ombro, Rei Marcos e Isolda, a Loura, a Metamorfose da poupa, da andorinha e do rouxinol, começa um novo romance cujo herói é um jovem que viveu na Grécia, da linhagem do rei Arthur. Mas, antes que eu fale dele, vocês vão saber a história da vida de seu pai, suas origens, sua linhagem.(...) Essa história que eu quero lhes contar, foi por nós encontrada, já escrita, em um dos livros do Senhor Saint Pierre, de Beauvais; foi dali que eu retirei este relato, o que vem atestar a veracidade da história: ela deve, pois, ser considerada verdadeira.* (Troyes, 1982:11-12)<sup>12</sup>

O jogo da ironia começa: o escritor vai fazer seu leitor se perder (à moda dos cavaleiros andantes) no mundo do real e da ficção; para tanto, ele se mescla ao narrador: este narra, cumprindo seu "papel" na obra, mas é também a representação escrita e nomeada do escritor Chrétien de Troyes. Ainda observando a citação acima: o citado Senhor de Saint Pierre só guardaria em sua pressuposta biblioteca arquivos, historicamente fiáveis?

<sup>11</sup> Tradução nossa.

<sup>12</sup> Todas as citações do romance *Cligès*, transcritas neste artigo, foram por nós livremente traduzidas.

Pelo menos é sobre este argumento de autoridade ambíguo que a dupla *sujeito-escritor & narrador-contador-de-histórias* começa a estabelecer as bases da intriga romanesca. Já tendo dotado seu contrato de “origens Históricas”, a “dupla” vai também negociá-lo, com o leitor, propondo agora bases não-Históricas, criadas pela imaginação do escritor:

*Chrétien começa seu romance, tomando por base o livro escrito sobre um imperador poderoso, rico e honrado, senhor da Grécia e de Constantinopla. A imperatriz era bela e nobre e teve dois filhos com o imperador. Mas o primeiro já era grande, mesmo antes do nascimento do segundo; ele poderia, se quisesse, ter se tornado cavaleiro e governar todo o império. Ele se chamava Alexandre e seu irmão caçula Alis; o pai dos dois chamava-se Alexandre e sua mãe Tantalís. Não diremos mais nada agora nem sobre a imperatriz Tantalís, nem sobre o imperador nem sobre Alis; vamos falar agora [para vocês] sobre Alexandre, tão corajoso e tão orgulhoso que achou fácil demais ser cavaleiro em seu próprio país.*

No âmbito da análise do discurso que pessoalmente adotamos, quando um contrato é proposto, quem o assume deve mostrar seu “direito à palavra”, ter sua “identidade” reconhecida como sujeito escritor; “direito à palavra” e “reconhecimento da identidade” representam as duas faces de uma mesma moeda, moeda que vai circular entre os parceiros do ato de comunicação ou seja: o escritor e o leitor, dito de modo bem rápido. Assim, segundo Charaudeau (1993:120)<sup>13</sup>, o contrato pressupõe

*Um princípio de interação que define o ato de comunicação como um fenômeno de troca entre dois parceiros que se encontram:*

- numa relação não simétrica, pelo fato que estão engajados, cada um em seu turno, em dois tipos de comportamentos: um que consiste em produzir-emitir a palavra, outro que consiste em receber-interpretar esta palavra.*
- correlativamente, estão ligados pelo reconhecimento recíproco desses dois papéis de base, que só podem co-existir a partir do momento em que o outro, o interlocutor, se engaja no processo de interpretação. Efetivamente, não basta que o interlocutor represente o papel de um simples receptáculo mecânico (da palavra) como pregam as teorias behavioristas da comunicação. É mostrando que, além do simples ato de recepção, ele se engajou num processo de*

---

<sup>13</sup> Tradução nossa.

*interpretação, que esse outro se fará existir como parceiro-interlocutor (ou destinatário-leitor) e ao mesmo tempo, fará existir o emissor enquanto parceiro-locutor. Instaura-se então entre esses dois parceiros, uma espécie de "olhar avaliador" recíproco, que legitima o locutor no papel de sujeito que comunica. Pode-se dizer que, segundo este princípio de interação, há o outro e há o eu, mas ao mesmo tempo. "o outro constitui o eu". O ato de comunicação é, pois, o resultado de uma co-construção.*

Na visão da Semiologia, Chrétien de Troyes ao se desdobrar em *narrador-contador-de-histórias*, busca essa identidade e esse olhar avaliador para ser validado como *sujeito-escritor*. Seguindo ainda Charaudeau (*op.cit.*), diríamos que Chrétien quer legitimar seu diálogo com o outro, seu leitor. Daí suas alusões à autenticidade da obra, mas também, sua liberdade face à posição de *narrador-contador*, que lhe permite "transgredir" a História e nela acrescentar o que bem quiser; é lógico, desde que seu parceiro privilegiado (o leitor) o acompanhe nessa aventura...

Apresentamos, a seguir, o segundo contrato cuidadosamente inserido pela já citada "dupla", na página 72 do livro, para abrir a narrativa sobre as aventuras do personagem que dá nome ao livro: a ironia se faz latente nessa espera que foi imposta ao leitor... Afinal de contas, na septuagésima segunda página do romance, é natural que ele comece a se perguntar: "Quem é Cligès? Quando vai aparecer?" Eis que ele surge ou eis que ele é oferecido ao leitor, nesse novo contrato de leitura, conferindo à narrativa um novo rumo:

*Antes de completar três meses [de sua união com Alexandre] Soredamors ficou grávida de um fruto que ela carregou até o fim: a semente nela colocada germinou tão bem que o fruto amadureceu sob a forma de um menino.(...) Seus pais o chamaram de Cligès.*

*Foi Cligès a causa dessa história ter sido transformada em livro. [Foi] sua bravura que me levou a contar sua história, [história que] quando ele estiver crescido e valoroso, vocês logo vão me ouvir contar (Troyes, 1982:72)*

Começa então aí a história prometida pelo título, na qual Cligès assume o papel que lhe era devido ou aquele que o leitor esperava, talvez, desde a primeira página do livro... O *sujeito-escritor* parece rir baixinho, ironicamente, por ter lhe imposto essa espera... Ele parece rir também, incorporado ao seu *narrador-contador-de-histórias*, nas vezes em que assume um "eu" inesperado o que o leva a deter ou desviar os rumos da

narrativa e isso quando bem entende, rompendo com a expectativa do leitor. Entre tantos, eis alguns casos onde isso ocorre, no romance em pauta:

[Como] são cavaleiros, não vou falar mais nada a respeito deles. Vou falar agora do rei e de seu exército que vieram de Londres. (Troyes, 1982:43)<sup>14</sup>

[O narrador encontra-se no meio de uma longa descrição sobre Fénice, a amada de Cligès] *Para não ser inferior à tarefa que me proponho, renuncio aqui a descrever seus braços, sua cabeça, suas mãos, pois, ainda que eu tivesse mil anos para viver e que a cada dia o meu talento se tornasse ainda maior, eu não conseguiria dar [ao leitor] uma verdadeira idéia [da beleza de Fénice]. O que eu sei é que, se eu quisesse mesmo fazer isto e usar todo meu talento, eu iria ficar me desgastando em vão.* (Troyes, 1982:81)

Em outras ocasiões, Chrétien (e seus citados desdobramentos enquanto *sujeito-escritor*) afasta-se do texto e discute sobre o modo como ele foi escrito. Na ótica da prática discursiva e, segundo Jacqueline Authier-Revuz (1982:82), veremos aí uma das “formas explícitas” ou “aparentes” da heterogeneidade enunciativa. O trecho que transcrevemos, a seguir, pode melhor explicitar esse caso de auto-referenciação:

*Ela colocou nele seus olhos e seu coração e Cligès lhe prometeu seu coração. Prometeu? Ele deu seu coração inteiro! Ele lhe deu seu coração? Não, por Deus, eu minto, pois, ninguém pode dar seu coração, devo escrever isso de outro modo* (Troyes, 1982:83)

Há então, neste trecho, uma suspensão da narrativa, para incluir uma auto-reflexão do escritor sobre sua maneira de escrever. Chrétien zomba de si mesmo mas, sobretudo, do discurso do amor cortês, tão em voga na época. Ele se auto-corrige e assim agindo, traz o leitor para o mundo “real”, levando-o para “fora do livro” ou para fora do mundo de papel. No romance, aliás, a auto-referenciação se faz ver todas as vezes em que podemos notar uma superposição de níveis: a enunciação “entra” no enunciado; este, por sua vez, se volta para aquela, num movimento circular. Técnica ou estratégia refinada, que traduz a vontade do escritor de se distanciar de seus escritos, para neles melhor pousar seu olhar irônico.

---

<sup>14</sup> Ou seja: “Presumo que você leitor, já conheça tudo sobre a arte da cavalaria, por quê eu iria me repetir aqui, mais uma vez?”

Faremos agora uma rápida reflexão sobre os curiosos e grandes diálogos internos mantidos pelos personagens do romance. Chrétien de Troyes anuncia/inaugura, a nosso ver, o romance psicológico, pois, passa à palavra aos seus personagens que vão expor suas dúvidas e hesitações, sem muita coerência narrativa, seguindo o fio dos pensamentos tais como eles se apresentam a nós, na vida real. Vejamos um caso: o jovem Alexandre, antes de ser pai (de Cligès) se lança em um enorme diálogo interno sobre o amor. Tal diálogo vai da página 27 à página 39 do romance! Dele transcrevemos, a seguir, alguns trechos:

*Vou passar por louco. Por louco? Sim, eu estou realmente louco, quando ousar dizer o que penso e isso poderia se virar contra mim. São pensamentos loucos: devo ter outros mais sensatos, para não ser tratado de louco. [Será que] nunca declarar meus sentimentos? [Será que] vou esconder muito tempo o que me faz sofrer e não vou saber procurar ajuda e socorro para minhas dores?(...) E se já pensamos que não vamos mesmo atingir esse objeto [ou seja: a mulher amada] porque então pedir ajuda? Isso é se desgastar em vão. (...) Eu não sei [que mal é esse]? Mas sim! Acho que sei: esse mal foi Amor quem me enviou. Como? Amor então sabe fazer mal? Ele não é doce e despreocupado? (...) O que é que eu vou fazer? Vou embora? Acho que seria um ato sensato, mas, não sei como fazer isso. (...) Como é que ele [Amor] me machucou, já que não estou vendo aparecer nenhuma ferida em mim? Responda-me, eu quero saber. Por onde foi que ele me atingiu? Pelo olho? Mas sendo assim não furou meu olho? Não, ele não me machucou o olho, é no coração que eu estou muito ferido. Então, explique-me porque a flecha [de Eros] passou pelo olho sem me ferir! Se a flecha passou pelo olho, por quê é o coração que está sofrendo assim, em meu peito, enquanto que o olho não está sentindo nada, logo ele que recebeu o primeiro ataque? (Troyes, 1982:27-30)*

Que diálogo interno curioso! Alexandre não só pede “socorro” ao leitor do livro, como também, demanda ajuda aquele que escreve sobre ele: é um personagem em busca do autor... Ao mesmo tempo, suas reflexões sobre as artimanhas do deus Eros chamam nossa atenção. Será que Alexandre, o tímido – mais uma ironia de Chrétien, pois este nome logo leva o leitor ao do destemido Alexandre, o Grande<sup>15</sup> – seria dotado de um certo senso de humor? Teria Chrétien, em seu *Projeto de Escritura*, lhe conferido este “presente”? É possível: através das reflexões de Alexandre, vê-se uma

---

<sup>15</sup> Devemos essa comparação a Haidu, 1978:446.

ligeira e sutil zombaria a Ovídio (já citado no início do livro) e ao rebuscado discurso do amor cortês... Mais uma vez, nota-se o fenômeno da auto-referenciação, pois, Alexandre zomba do que está pensando ou, pelo menos das palavras que lhe são imputadas para exprimir seus pensamentos em relação ao Amor.

Sabe-se que a espada, nos romances de cavalaria era uma continuação do corpo do cavaleiro, uma espécie de falo suplementar, algo que vinha conferir ao homem medieval um acréscimo de virilidade. No caso de Alexandre, a metáfora foi tecida em torno de uma flecha – evidentemente, pois Eros usa flechas – mas o objeto tem também uma conotação sexual. Note-se que o ataque quase “guerreiro” de Eros sobre Alexandre, nesse mesmo diálogo interno, vai aos poucos ganhando uma conotação mais sexual. A flecha será associada ao corpo de Soredamors, às suas tranças louras, ao seu pescoço, ao seu decote... Flecha e corpo de donzela: eis uma associação bastante erótica e reveladora dos desejos sexuais, carnis e não apenas platônicos de Alexandre. Para simplificar, aí teremos a transformação de um diálogo com pretensões filosóficas em diálogo erótico/sexual.

Esse discurso será retomado um pouco mais adiante e sempre obedecendo à transgressão ou “redução” paródica de discurso filosófico para discurso sensual e mesmo sexual. Observamos, na citação abaixo o efeito de um simples fio de cabelo de Soredamors sobre Alexandre:

*Quando está deitado em seu leito, ele [Alexandre] obtém delícias, prazer e consolo de um objeto [a priori] incapaz de fornecer isso tudo; durante toda a noite, ele beija a a camisola [na qual um fio de cabelo de Soredamors tinha sido tecido, no lugar de um fio de ouro] e quando olha para o fio de cabelo, acredita ser o dono do mundo. O amor transforma um sábio em um louco, já que que este aqui [Alexandre] está feliz só por causa de um cabelo; mas, ele vai trocar esta felicidade por uma outra. Assim, ele se abandona ao prazer e a alegria.*

Aqui não é mais Alexandre quem detem a palavra, mas o *sujeito-escritor & narrador* que vão assim zombar do tímido jovem, que busca prazer longe do corpo de Soredamors. Enfim, não nos esqueçamos: apesar de toda a sua bravura, prometida no contrato inicial do romance ele é um Alexandre tímido...

Desse modo, ao longo do livro, Chrétien ironiza o mundo que o rodeia, as leituras que o alimentam e seu próprio ofício de escritor... A paródia em Cligès é delicada, uma espécie de *paródia implícita*, que opera no âmbito de pequenas citações ou alusões a outras obras, paródia sobre a qual já nos referimos em outros artigos<sup>16</sup>. Ela não busca substituir um texto por outro, de maneira integral : ela procede por toques sutis. Assim, veremos, ao longo do livro, retiradas de seu contexto primeiro e re-vistas com um olhar mais crítico, a lenda do pássaro Fénix, trechos da *Arte de Amar* de Ovídio, retomadas e reviravoltas baseadas na história de *Tristão e Isolda*...

Finalmente, não poderíamos deixar de citar a cena da tortura que é inflingida à doce Fénice por alguns médicos que, percebendo que ela não está morta, querem fazê-la reviver “à força”. A cena, colocada quase que no final da narrativa, tem muito a ver com o mito do pássaro Fénix, é verdade: Fénice é mesmo queimada (não totalmente, mas...) antes de “acordar” de sua falsa morte. Porém, o tratamento perverso que três homens dão ao corpo inanimado de uma mulher – com o consentimento de seu marido! - parece anunciar alguns escritos que serão produzidos, muitos séculos depois, pelo Marquês de Sade... As torturas praticadas – com um evidente deleite – pelos três médicos de Salerne, sobre a infeliz Fénice, se sucedem em um crescendo. Devemos ver aí um certo humor negro, vindo da parte do *sujeito-escritor*? O que é certo é que o episódio da tortura de Fénice mostra, novamente, a transgressão/redução de um discurso médico em um discurso perverso: a nosso ver, aí se situa uma outra demonstração da “paródia implícita” que percorre o romance.

Não podemos também esquecer que tal situação nos envia à ironia de situação ou à ironia do “caçador caçado”: Fénice queria enganar seu marido para fugir com Cligès: é por isso que se finge de morta, após ter bebido um filtro ou poção mágica que a imobiliza. Pobre Fénice! Ela é vítima da extrema crueldade do *sujeito-escritor*, já que o filtro lhe faz sentir todas as dores da tortura a que é submetida... Retomando: em uma primeira instância, o imperador seria a vítima, o marido enganado pelo ardil da esposa e de seu amante, Cligès. Chrétien inverte a situação: é Fénice quem se torna vítima...de seus torturadores-médicos. Mas, estes, por sua vez, acabam também por assumir o papel de vítimas:

---

<sup>16</sup> Vide, por exemplo: *De Félix Leclerc a Chico Buarque: a nostalgia de um olhar discursivo*, 2003/2004.

*Pelas janelas elas [as damas de companhia de Fénice] os jogaram, bem no meio do pátio; todos os três tiveram o pescoço, as costelas, os braços e as pernas quebrados. Nunca damas de companhia tiveram uma atitude tão boa. Agora os médicos tiveram seu débito saldado: as damas lhes deram o que lhes era devido. (Troyes, 1982:167)*

Na verdade, o mundo maravilhoso da ficção se revela, subitamente, aqui e ali, aos olhos do leitor, como o verdadeiro mundo da Idade Média, com sua crueldade e rudeza, mundo masculino por excelência<sup>17</sup>, o que provoca, sem dúvida, como em todas as situações extremas, a revolta dos mais fracos: no episódio acima citado, são mulheres que tomam a iniciativa de salvar uma outra mulher...

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordamos aqui apenas uma pequena parte das múltiplas *apostas ou jogos linguageiros* que Chrétien de Troyes desvelou em *Cligès*. Talvez sua intenção maior, sua visada fosse a de introduzir no âmago da narrativa, no interior de um romance que foi considerado por tantos leitores como detentor de um discurso cortês, um outro discurso, que zomba deste, ou seja, o discurso irônico. Esse procedimento lhe permitiu então, o desdobramento da narrativa e a inclusão de outras vozes que as dos personagens propriamente ditos. São dados inesperados em um romance que não deveria conter, *a priori*, “arestas” ou pontos nevralgicos, tais como: a presença de um discurso erótico e malicioso; a de um discurso mais que erótico, pois, sexual; a de um discurso assumido por um observador irônico dos discursos de seu tempo e que deles zomba, através do olhar que coloca sob seus personagens. A trama da narrativa, vista como um todo, é “séria” mas seu tecelão, para nosso grande prazer, renunciou a tecê-la de um modo, digamos, linear, com pontos “corretos”, já que os entremeou com os fios perigosos, mas, deliciosos, da ironia.

---

<sup>17</sup> Para essas considerações, nos apoiamos em Duby, 1995.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. In: *DRLV* n° 26, 1982, p.91-151.

BAKHTIN, M. *Le Marxisme et la Philosophie du langage*. Paris: Minuit, 1977.

BOURDIEU, P. *La distinction*. Paris: Minuit, 1979.

CERTEAU, M. *Histoire et Psychanalyse*. Paris: Foliohistoire, 2002.

CHARAUDEAU, P. *Langages et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

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

CHARAUDEAU, P. Le contrat de communication dans la situation de classe. In: *Inter-actions. L'interaction, actualités de la recherche et enjeux didactiques*. Metz: Univ. De Metz, 121-137, 1993.

DUBY, G. *Dames du XIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1995.

Haidu, P. Au début du roman, l'ironie. In: *Poétiques* n° 36, 1978, p.443-466.

MACHADO, I. L. De Félix Leclerc a Chico Buarque: a nostalgia examinada por um olhar discursivo. CD ROM – VII *ABECAN*, 2004.

TROYES, C. *Cligès*. Traduit en français moderne par Alexandre Micha. Paris: Honoré Champion, 1982.

ZINK, M. *Introduction à la littérature française du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de Nancy, 1993.

ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DE DISCURSOS FICCIONAIS  
SOBRE TRABALHADORES:  
OS CASOS DE *GERMINAL* E *MORRO VELHO*

ANTÔNIO AUGUSTO MOREIRA DE FARIA  
UFMG

À Profa. Ivana Versiani Galéry

e

À memória do Prof. Luiz de Carvalho Bicalho.

*"(...) a análise da parte verbal encontra-se no âmbito imediato dos interesses e tarefas vitais do lingüista (...)"* (Jakobson, 1970:20)

INTRODUÇÃO

Dentro dos estudos lingüísticos, que contribuições a análise do discurso pode proporcionar à compreensão da linguagem ficcional? Como é que as relações entre o interdiscurso e o intradiscurso participam do processo ficcional?

Buscamos contribuir para responder às duas questões acima, guiando-nos pela visão de Jakobson em epígrafe. Isso significa considerar não apenas a linguagem como constitutiva da vida humana, mas, também, a linguagem ficcional como constitutiva da linguagem humana. De fato, desde as primeiras histórias infantis até os "causos" dos adultos, o ser humano não

vive sem ficção. A experiência ficcional – não necessariamente com ficção literária, como a que examinaremos adiante – faz parte da experiência humana.

Por outro lado, a dupla metáfora bakhtiniana *reflexo* e *refração* (Bakhtin/Voloshinov, 1979, capítulos 1 e 2) tornou-se clássica nos estudos que tratam das relações entre o signo lingüístico e a realidade expressa pelo signo. A nosso ver, o processo de reflexo e refração liga-se, entre outros aspectos no que diz respeito à análise do discurso, a um segundo processo de relações: aquele que se desenvolve entre o interdiscurso e o intradiscurso. Por isso, propomo-nos uma terceira questão teórica: como é que as relações entre o interdiscurso e o intradiscurso participam do processo que reflete aspectos da vida dos trabalhadores e os refrata ficcionalmente?

Na metodologia com a qual trabalhamos para responder às questões teóricas, as principais categorias analíticas são: para o intradiscurso, a de percurso semântico, que engloba os conceitos greimasianos de percurso temático e de percurso figurativo; e, para o interdiscurso, a categoria de oposição – que, embora conhecida há muito pelos estudos lingüísticos, não tem sido empregada sistematicamente em análise do discurso. Nossa metodologia consiste em, dado um conjunto de textos, identificar os percursos semânticos do intradiscurso, primeiramente; em seguida, identificar os traços distintivos subjacentes aos percursos semânticos intradiscurso; em terceiro lugar, a partir dos traços distintivos subjacentes aos percursos semânticos do intradiscurso, identificar as correspondentes oposições constitutivas do interdiscurso; e, finalmente, estabelecer as relações entre os percursos semânticos intradiscurso e as oposições interdiscursivas. Esses passos metodológicos ligam-se a uma outra questão teórica: como descrever sistematicamente as regularidades envolvidas na articulação entre o intradiscurso e o interdiscurso?

No presente trabalho, outro aspecto metodológico relevante é o *corpus*, formado por dois textos ficcionais literários em prosa que têm trabalhadores como personagens principais: os romances *Germinal*, do francês Émile Zola (1840-1904), livro publicado originalmente em 1885<sup>1</sup>, e *Morro Velho*, do

---

<sup>1</sup> Portanto, o presente artigo situa-se na rememoração dos 120 anos do livro *Germinal*.

brasileiro de Minas Gerais Avelino Fóscolo (1864-1944), publicado postumamente<sup>2</sup> em 1999.

## NOÇÕES TEÓRICAS

Com José Luiz Fiorin, conceituamos o discurso como “um conjunto de temas e figuras que materializa uma dada visão de mundo”, conjunto situado no “plano de conteúdo”, [que] “precisa unir-se a um plano de expressão para manifestar-se. Chamamos manifestação à união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um *texto*.”<sup>3</sup> No caso de *Germinal*, por exemplo, o discurso passa por dois diferentes planos de expressão, o que leva a dois diferentes textos: a expressão exclusivamente verbal, que desde 1885 proporciona como texto o livro de Zola, e a expressão cinematográfica, que desde 1993 proporciona como texto o filme *Germinal* dirigido por Claude Berri.

O discurso “... remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói. Nele, ressoam duas vozes, dois pontos de vista.”<sup>4</sup> É por isso que propomos a oposição como categoria para a análise das relações entre o intradiscurso e o interdiscurso; essa categoria analítica permite, a partir de um dado discurso, caracterizar o outro discurso, a outra “visão de mundo” em oposição à qual aquele discurso dado se constitui. Em *Germinal* e em *Morro Velho*, por exemplo, temos, entre outros aspectos, a defesa de um discurso proletário, em oposição ao discurso empresarial, ao discurso burguês.

Um aspecto referente à visão de mundo que o discurso defende é que ela pode ser descrita a partir dos percursos semânticos identificados no intradiscurso, nos textos que materializam o discurso. A noção de percurso semântico engloba as noções greimasianas de percurso temático e percurso

---

<sup>2</sup> Em edição organizada pelos professores Letícia Malard e José Américo Miranda, ambos da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. *Morro Velho* é um romance parcialmente autobiográfico: o próprio autor, segundo L. Malard (1999:22), chegou a trabalhar em uma mina da empresa popularmente conhecida como Morro Velho (cabe assinalar que as minas do conjunto também denominado Morro Velho – localizado nos municípios de Nova Lima, Raposos, Rio Acima e Sabará, em Minas Gerais – ao longo do tempo têm mudado de proprietário e de denominação empresarial).

<sup>3</sup> Fiorin (1988:32).

<sup>4</sup> Fiorin (1989:31).

<sup>5</sup> Fiorin & Platão (1996:29).

figurativo, por se tratarem ambos de revestimentos – mais abstratos ou mais concretos, respectivamente – de estruturas narrativas:

*... o percurso temático é a manifestação isotópica mas disseminada de um tema.<sup>6</sup> (...) se entende por percurso figurativo um encadeamento isotópico de figuras, relativamente a um tema dado.<sup>7</sup>*

*Tema é o elemento semântico que designa um elemento não-presente no mundo natural, mas que exerce o papel de categoria ordenadora dos fatos observáveis. São temas, por exemplo, amor, paixão, lealdade, alegria. Figura é o elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural: casa, mesa, mulher, rosa, etc. A distinção entre ambos é, pois, de maior ou menor grau de concretude.<sup>8</sup>*

Outro aspecto a ser considerado na descrição do intradiscurso são os traços distintivos subjacentes aos percursos semânticos<sup>9</sup>. O traço distintivo é o mais abstrato aspecto de sentido subjacente a um percurso semântico capaz de opô-lo a outro percurso semântico, de outro discurso. Em *Germinal* e *Morro Velho*, por exemplo, subjacente ao percurso semântico da natureza, do discurso realista naturalista, pode ser postulado o traço distintivo /determinação/, mais abstrato elemento a expressar a tese defendida ficcionalmente pelo discurso naturalista segundo a qual as ações humanas não são inteiramente livres, sendo determinadas por fatores como os biológicos e os históricos.

Quanto ao interdiscurso, pode ser visto, segundo Maingueneau (1984, cap. 1) em três instâncias: o universo discursivo, o campo discursivo, o espaço discursivo. O universo discursivo é o vastíssimo conjunto de todos os discursos que interagem em uma dada conjuntura, conjunto que abrange, no caso de *Germinal* e *Morro Velho*, a totalidade dos discursos que têm os trabalhadores como personagens.

O campo discursivo, como sugere a própria denominação, é um campo que o analista recorta, dentro do universo discursivo, para fins de estudo. No caso dos dois romances que examinaremos, eles situam-se na interface de

---

<sup>6</sup> Greimas & Courtés, s/d, p. 453.

<sup>7</sup> Greimas & Courtés, s/d, p. 188.

<sup>8</sup> Fiorin (1988:24).

<sup>9</sup> Um estudo mais detalhado acerca dos elementos subjacentes aos percursos semânticos intradiscursoivos de *Germinal* pode ser encontrado em Faria, 1999, p. 68-73, 81-89, 98-136, 146-147, 167-173.

dois campos discursivos: o sociopolítico, no plano do enunciado, e o literário, no plano da enunciação.

Dentro de cada campo discursivo estão os espaços discursivos nos quais os discursos estabelecem relações que em última análise são de aliança ou de oposição. *Germinal* e *Morro Velho*, por exemplo, situam-se em um espaço discursivo no qual discursos que defendem os trabalhadores encontram-se em oposição aos discursos que defendem os empresários.

O discurso, em resumo, abrange duas dimensões diferentes, mas interdependentes, o intradiscurso e o interdiscurso, com a primeira dimensão sendo organizada a partir de percursos semânticos e a segunda dimensão sendo constituída a partir de oposições que estabelece com outros discursos. É da interdependência entre essas duas dimensões que resulta “... *l'impossibilité de dissocier l'interaction des discours du fonctionnement intradiscurisif*” (Maingueneau, 1984:31).

#### ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DE *GERMINAL*

Nesta parte e nas seguintes, nosso objetivo é situar os trabalhadores como personagens relacionadas aos percursos semânticos intradiscurso e às oposições interdiscursivas; por isso, não faremos outras considerações sobre *Germinal*, como as desenvolvidas em estudos anteriores (Faria, 1999; 2000; 2001a; 2001b; 2002). A presença dos trabalhadores nesse romance de Zola diz respeito não só ao intradiscurso e ao interdiscurso, mas também, em ambas as dimensões, tanto ao plano do enunciado quanto ao da enunciação. É o que veremos a seguir.

#### PLANO DO ENUNCIADO, CAMPO DISCURSIVO SOCIOPOLÍTICO: DISCURSO PROLETÁRIO X DISCURSO EMPRESARIAL

*Germinal* narra uma grande greve de trabalhadores em minas de carvão francesas, na segunda metade do século XIX. No intradiscurso, no texto do romance, podemos identificar um discurso que defende o ponto de vista operário (razão pela qual o denominamos discurso proletário) e que contém dois percursos semânticos: o do trabalho e o da luta operária. A narrativa tematiza, no percurso semântico do trabalho, como sugere a própria designação, as relações de trabalho; e, no percurso semântico da luta operária, o conflito entre a classe trabalhadora e a empresarial, ou burguesa, isto é, a luta de classes entre trabalhadores e empresários. É por isso que, no plano do enunciado, o romance *Germinal* pode ser situado no discurso

proletário socialista, mais especificamente marxista - embora Zola, além de não ser marxista, enunciasse outros discursos, por vezes antagônicos ao marxista, em seus demais romances<sup>10</sup>. O que Zola faz em *Germinal* é, entre outros aspectos, transpor para a ficção o discurso marxista.

Subjacente ao percurso semântico do trabalho, identificamos o traço discursivo /produção/, a partir do qual pode ser estabelecida a oposição distintiva /produção/ x /apropriação/, correspondente ao antagonismo entre o discurso operário e o burguês (ou empresarial): enquanto o primeiro defende os trabalhadores operários que produzem as riquezas - no caso de *Germinal*, o minério de carvão - o segundo discurso defende os acionistas das empresas, que se apropriam do que é produzido pelos trabalhadores.

Abaixo temos um fragmento do percurso semântico do trabalho. No fragmento, destacado em itálico está um aspecto do universo discursivo francês na segunda metade do século XIX - o surgimento das primeiras gerações de operários das grandes empresas industriais (no caso, indústria extrativa de carvão) - que é bastante diferente do universo discursivo brasileiro de então; com efeito, naquele período em nosso país não havia gerações operárias nem conjunto de grandes indústrias: o Brasil contava com uma só grande empresa industrial - exatamente a mencionada Morro Velho, em que ao longo de quase todo aquele período histórico grande parte da mão-de-obra ainda era escrava. Dentro do fragmento intradiscursivo (1), encontramos, sublinhado, um segundo aspecto temático, recorrente na literatura que tematiza o labor operário: os acidentes de trabalho.

(1) (...) *o velho continuou, mais baixo, a remoer suas lembranças. Ah! certo, não era de ontem que ele e os seus cavavam no veio. A família trabalhava para a companhia das minas de Montsou desde a sua criação; e isso já vinha de muito longe, cento e seis anos. Seu avô, Guillaume Maheu, na época um garoto de quinze anos, fora o descobridor da hulha em Réquillart, a primeira mina da companhia (...) Depois, seu pai, Nicolas Maheu, conhecido como o Ruivo, com apenas quarenta anos de idade ficara na Voretux, que nesse tempo estava sendo aberta: um desabamento e ele ficara completamente achatado, com o sangue bebido e os ossos engolidos pelas rochas. Dois dos seus tios e seus três irmãos ali também haviam deixado a pele, mais tarde. Ele, Vincent Maheu, que conseguira sair mais ou*

---

<sup>10</sup> Basta ler, por exemplo, *A besta humana*, romance de Zola que também apresenta um trabalhador - ferroviário, no caso - como protagonista.

menos inteiro, apenas com as pernas em mau estado, passava por astucioso. (...) Seu filho, Toussaint Maheu, já se matava no mesmo ofício, assim como seus netos e toda a família (...) Cento e seis anos de trabalho para o mesmo patrão, as crianças após os velhos: que tal? Muitos burgueses não saberiam contar tão bem a sua história. (Zola, 1976:14; grifos nossos, como nas demais passagens grifadas)

A seguir temos dois fragmentos do percurso semântico da luta operária, com seu traço distintivo /mudança/. Esse traço intradiscursivo remete à oposição interdiscursiva /mudança/ x /conservação/, subjacente à oposição entre o discurso proletário e o empresarial: enquanto o discurso proletário defende a mudança das relações de trabalho capitalistas, o discurso empresarial defende a conservação dessas relações.

(2) *E agora* [Etienne Lantier, o mais destacado personagem individual do romance] *pensava que talvez a violência não ajudasse muito. Cabos cortados, trilhos arrancados, lanternas quebradas, que esforço inútil!* (...). *Pressentia vagamente que a legalidade, um dia, poderia ser mais terrível. Sua inteligência amadurecia, livrara-se da doença do rancor. Sim, a mulher de Maheu (...) tinha razão, seria o golpe de misericórdia na burguesia: arregimentarem-se (...), conhecerem-se, reunirem-se em sindicatos (...). Depois, no dia em que fossem multidão, no dia em que milhões de trabalhadores se apresentassem diante de alguns desocupados, tomar o poder, ser os donos. Ah! que despertar da verdade e da justiça!* (Zola, 1976:474)

Nesse fragmento intradiscursivo, além da luta de classes há (sublinhado) outro tema caro ao discurso proletário socialista, em sua vertente marxista: a tomada do poder pelos trabalhadores.

Já o fragmento a seguir apresenta não apenas o discurso proletário (no percurso semântico do trabalho e no da luta pela mudança), mas também o discurso empresarial (no percurso semântico da rentabilidade e no da luta pela conservação); os dois discursos se opõem quando é narrada uma tentativa de negociação entre uma comissão de operários mineiros em greve e o diretor da empresa mineradora.

(3) – *Pois muito bem... Ao que parece os senhores se revoltaram...!* (...) – *Sentem-se, estou disposto a conversar.* (...) – Senhor diretor, (...) não se trata de uma revolução de desordeiros, de más pessoas que procuram instaurar a anarquia. Queremos apenas justiça, estamos cansados de andar morrendo de fome e

parece-nos que chegou a hora de um entendimento para que ao menos tenhamos pão todos os dias. (...)

– Vamos, confessem a verdade, vocês estão obedecendo a motivos detestáveis. É uma peste que atualmente sopra sobre todo o operariado e que corrompe mesmo os melhores. (...) estão sendo arregimentados para essa malfadada Internacional<sup>11</sup>, para esse exército de malfetores, cujo sonho é a destruição da sociedade... (...) A companhia é uma mãe para os seus empregados (...). Só este ano ela gastou trezentos mil francos na construção de aldeias operárias (...), isso sem falar nas aposentadorias que dá, no carvão, nos medicamentos. (...)

– (...) Infelizmente, nosso desejo é que a companhia se ocupe menos de nós, e que, em vez de representar o papel de mãe, se mostre (...) justa, dando-nos aquilo que é nosso, isto é, nosso ganho, que ela reparte consigo própria. Então é honesto, a cada crise, deixar morrer de fome os trabalhadores para salvar os dividendos dos acionistas? (...)

– Ah, chegamos onde eu queria! (...) Como pode dizer semelhantes bobagens, você, que devia saber dos riscos enormes que correm os capitais na indústria, nas minas, por exemplo? (...) Quase metade das sociedades carboníferas da França estão quebrando... O que vem a ser uma estupidez acusar de crueldade as que continuam abertas. Quando seus operários sofrem, elas também sofrem. (...)  
(Zola, 1976:201-205)

Na passagem acima, *Germinal* mostra dois discursos em oposição: o discurso proletário (em itálico) e o empresarial (em caracteres gráficos normais). Está assinalada em itálico negrito a oposição entre o discurso operário, no trecho *aquilo que é nosso, isto é, nosso ganho* (no percurso semântico do trabalho, que tem /produção/ como elemento semântico distintivo subjacente: o ganho econômico salarial corresponde ao trabalho que os operários realizam, produzindo carvão) e o discurso empresarial, no trecho *os dividendos dos acionistas* (trecho que é tomado do discurso empresarial, em seu percurso semântico da rentabilidade, o qual traz subjacente o traço distintivo /apropriação/: os dividendos pagos pela empresa aos seus acionistas correspondem à apropriação do ganho decorrente de trabalho alheio, de trabalho realizado pelos operários que

---

<sup>11</sup> O personagem refere-se à Associação Internacional de Trabalhadores, também conhecida como I Internacional, fundada por sindicalistas e intelectuais a eles ligados, como K. Marx, em meados do século XIX.

produzem carvão, e não pelos próprios acionistas, que não trabalham na produção do carvão).

O personagem coletivo do primeiro trecho negritado, os operários, encontra-se associado ao percurso semântico da luta (é narrada uma passagem da luta grevista) e ao percurso semântico do trabalho, ou seja, ao conjunto de sentidos que se desenvolve no intradiscorso relacionados com o trabalho realizado pelos operários na empresa de mineração industrial do carvão. E o outro personagem, representante dos empresários acionistas, encontra-se associado ao percurso semântico da rentabilidade, da acumulação, isto é, ao conjunto de sentidos relacionados com as rendas, com os ganhos econômicos (os lucros) obtidos pelos acionistas da empresa de mineração carbonífera.

A oposição entre o percurso semântico do trabalho (no discurso proletário) e o da rentabilidade (no discurso empresarial), com seus respectivos elementos subjacentes /produção/ e /apropriação/, manifesta intradiscursivamente a oposição interdiscursiva capital x trabalho característica das sociedades industrializadas. E a oposição entre o percurso semântico da luta pela mudança (no discurso proletário) e o percurso semântico da luta pela conservação (no discurso empresarial) manifesta intradiscursivamente uma oposição interdiscursiva existente nas relações de produção capitalistas, mas não só nelas e sim em todas as sociedades humanas: a luta entre os que querem transformar e os que querem manter o *status quo*.

Cabe assinalar que, no segundo trecho em negrito na passagem (3), o discurso proletário incorpora um percurso semântico do discurso empresarial – o da rentabilidade – para combater esse discurso parcialmente incorporado. A incorporação parcial de um discurso por outro é um aspecto da heterogeneidade discursiva simulada<sup>12</sup> no romance.

#### PLANO DA ENUNCIÇÃO, CAMPO DISCURSIVO LITERÁRIO: DISCURSO REALISTA NATURALISTA

No discurso realista naturalista o percurso semântico da natureza abrange aspectos da natureza vegetal, da natureza mineral e da natureza humana. A

---

<sup>12</sup> Trabalho básico para o estudo da heterogeneidade discursiva continua sendo o de Authier-Revuz (1982); mas há uma especificidade ficcional – a simulação intradiscursiva, parcial, da heterogeneidade constitutiva do interdiscorso – que é estudada apenas por Fiorin (1997).

profundas e obscuras batiam contra as paredes. Ao abrir a [mina] Voreux, fora necessário construir dois revestimentos: o do nível superior nas areias soltas e argilas brancas, vizinhas do terreno cretáceo, fendidas de todos os lados, empapadas de água como uma esponja; depois, o do nível inferior, diretamente por cima das jazidas de carvão, numa areia amarela, fina como farinha, correndo com a fluidez de um líquido (...). (Zola, 1976:414-15)

Neste trecho, parte de um percurso semântico do discurso naturalista é simultaneamente parte de um percurso semântico do discurso proletário.

No discurso naturalista, em seu percurso semântico da natureza, a natureza humana é o aspecto mais relevante e complexo, sendo mostrada durante quase todo o romance ligada à natureza animal; e sendo ligada também à oposição capital x trabalho. Isso manifesta-se, por exemplo, na recorrente animalização dos personagens humanos, como a que se encontra sublinhada na passagem

(6) *Os elevadores subiam e desciam (...). O embarque [dos operários, para seus postos de trabalho] continuava em cima e embaixo, um atropelo confuso de gado.* (Zola, 1976:32-3)

A animalização humana tem a função argumentativa de ilustrar ficcionalmente a tese de que, sob o capital, o proletariado tem sua natureza humana degradada, rebaixada à animalidade. Outros trechos com o rebaixamento da natureza humana à animal podem ser encontrados no romance, como no fragmento abaixo:

(7) *O transporte [de carvão] recomeçou nos nove andares [da mina]; só se ouviam agora os chamados dos dois operários do plano inclinado e o bufar das gradadoras chegando ao plano, esbaforidas como jumentas carregadas demais. Havia um sopro de bestialidade por toda a mina, um desejo súbito de macho, quando um mineiro encontrava uma dessas moças de quatro [a posição em que elas empurravam os vagonetes carregados de carvão], o traseiro ao ar, as ancas arrebitando as calças de homem.* (Zola, 1976:42-43)

Os trechos sublinhados na passagem acima representam a natureza humana rebaixada à animalidade pelas condições de trabalho na mina, estabelecendo implicitamente uma argumentação que relaciona a animalidade à opressão do trabalho pelo capital.

natureza vegetal pode ser vista em diversos trechos, como os sublinhados na passagem

(4) *Chegara a primavera. Um dia, saindo do poço [da mina], Etienne recebera no rosto a aragem tépida de abril, um cheiro bom de terra nova, de verdura tenra e ar puro. E agora, a cada saída do poço, notava que a primavera era cada vez mais perfumada e tépida após as suas dez horas de trabalho no eterno inverno da mina (...). Em junho, os trigais já crescidos eram de um verde azulado que se destacava sobre o verde-escuro das plantações de beterraba; um mar imenso, ondulando à menor aragem, que ele via estender-se e crescer de um dia para outro e que o surpreendia às vezes, quando, ao sair da mina, o pressentia ainda mais úrgido de verdura do que pela manhã. Os choupos do canal empenachavam-se de folhas, ervas invadiam o aterro, flores cobriam os prados, uma vida completa germinava, brotava dessa terra sob a qual, lá no fundo, ele gemia de miséria e cansaço. (Zola, 1976:130)*

Este fragmento intradiscursivo<sup>13</sup> apresenta uma descrição da natureza vegetal que inclui uma oposição entre dois aspectos dela, em ligação com a principal oposição tematizada no discurso: o antagonismo entre capital e trabalho. Esse antagonismo encontra-se na relação que opõe “a primavera (...) cada vez mais perfumada e tépida” ao metafórico “eterno inverno da mina”.

No discurso naturalista, em seu percurso semântico da natureza, outro tema é a natureza mineral, que frequentemente se apresenta ligada ao tema das técnicas industriais carboníferas, esse já no discurso proletário, em seu percurso semântico do trabalho. Articulação semântica entre a natureza mineral e as técnicas industriais de construção da mina é o que ocorre na passagem abaixo (na qual os trechos em itálico assinalam as técnicas industriais; os trechos sublinhados, a natureza mineral):

(5) *Entre [as cidades de] Calais e Valenciennes, a abertura dos poços de minas encontrava dificuldades inauditas para atravessar os imensos lençóis de água subterrâneos, ao nível dos vales mais baixos. Só a construção do revestimento com pranchas unidas umas às outras, como as aduelas de um tonel, conseguia conter os mananciais e isolar os poços no meio de lagos cujas vagas*

<sup>13</sup> No qual, como em todas as demais passagens a serem exemplificadas nesta parte do artigo, ocorre a interface das vozes discursivas naturalista e proletária.

Um aspecto da natureza humana na perspectiva do discurso naturalista são as teorias genéticas relacionadas com a hereditariedade e as raças, teorias que estarão em muitas passagens de *Germinal*, como nos trechos sublinhados de

(8) – *Então és mecânico e te despediram da estrada de ferro... Por quê?*

– *Esbofetei o chefe...*

*Ela ficou estupefata, confusa nas suas idéias hereditárias de subordinação e de obediência passiva.*

– *A verdade é que tinha bebido - continuou ele - e quando bebo fico louco, sou capaz de me comer e comer os outros. É isso; basta beber dois goles para sentir a necessidade de destroçar um homem... Depois fico doente por dois dias...*

– *Não devias beber - disse ela muito séria.*

– *Não precisas ter medo, conheço-me muito bem.*

*Balançou a cabeça: tinha um ódio de morte da aguardente, o ódio de último filho de uma raça de bêbados, que sofria na carne o resultado de toda essa ascendência empapada em álcool e desequilibrada graças a ele, e isso a tal ponto que uma simples gota transformava-se num veneno agindo no seu corpo.* (Zola, 1976:44)

Aqui, o discurso naturalista faz eco a vozes científicas que apregoaram a hereditariedade e o evolucionismo, entre outros conhecimentos e teorias em biologia que pretenderam descrever a natureza humana.

Subjacente ao percurso semântico da natureza, encontra-se o traço distintivo /determinação/, oposto ao traço /indeterminação/ de outros discursos do campo literário, como o romântico. Em *Germinal*, o discurso tentativamente científico sobre a natureza constitui-se em dupla oposição: com os discursos leigos, que apreendem a vida natural sem conseguir, sistematizada e metodicamente, compreendê-la em suas determinações (entre os quais o discurso romântico, que em suas narrativas idealiza a vida natural e a despoja das características biológicas); e com o discurso naturalista ortodoxo, que vê o fator biológico como o principal – e não um entre os principais – a determinar o comportamento humano, como *A besta humana*, *A carne* e outras narrativas dentre as ortodoxas.

No que se refere à primeira oposição, ela contrapõe o realismo naturalista a todos os discursos literários que o precederam, particularmente ao romântico. Trata-se, portanto, de oposição entre diferentes discursos,

oposição que Henri Mitterand (1989:26) desdobra em suas várias manifestações:

*... autant que par ce qu'il revendique, le naturalisme se définit par ce qu'il refuse: l'idéalisme mystique, 'qui base les oeuvres sur le surnatural et l'irrationnel', qui admet des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes; l'idéalisme classique, qui étudie 'l'homme abstrait, l'homme métaphysique'; le romantisme, qui nie le réel en lui substituant l'imaginaire et 'grandit mensongèrement les personnages'; le dogmatisme théologique, qui affirme 'un absolu, païen ou catholique'; le dogmatisme rhétorique, qui juge au nom des règles, des convenances, de la tradition; et même le réalisme, s'il doit n'être qu'une copie impersonnelle de la réalité.*

Mas é diferente o segundo caso, a oposição entre *Germinal* e o discurso que exacerba a dimensão biológica: trata-se de oposição interna ao próprio discurso naturalista, opondo entre si parcelas desse discurso, inclusive parcelas escritas pelo próprio Zola, como *A Besta Humana* e *Germinal*. O primeiro romance (cronologicamente posterior ao segundo) é uma narrativa em que o principal personagem individual, Jacques Lantier, é inexoravelmente vencido por sua natureza humana violenta, chegando ao assassinato – característica biológica, hereditária, da família Rougon-Macquart. Em *Germinal*, essa característica hereditária atinge também o principal dos personagens individuais, Etienne Lantier (irmão de Jacques, no ciclo romanesco dos *Rougon-Macquart*), o qual, entretanto, a supera parcialmente em meio à participação no movimento operário. O discurso, nesse caso, sustenta implicitamente que o personagem coletivo, o proletariado, contribui para a superação das deformações biológicas dos personagens individuais; o discurso sustenta que a determinação histórica contribui para que seja superada a determinação biológica.

#### ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DE MORRO VELHO

*Morro Velho* narra ficcionalmente, ambientando-o na segunda metade do século XIX, o trabalho operário na extração de ouro em uma das minas exploradas pela Mineração Morro Velho<sup>14</sup>. Nesse romance há também um

<sup>14</sup> As minas da Morro Velho, localizadas na região central de Minas Gerais, nos municípios de Nova Lima, Raposos, Rio Acima e Sabará, foram exploradas desde o século XVIII. Recentemente, conforme, por exemplo, as reportagens jornalísticas de O. di Toledo (2003) e G. Werneck (2003), as atividades de mineração foram encerradas em Nova Lima e concentradas em Sabará.

discurso proletário, no qual podem ser identificados o percurso semântico do trabalho e o do inconformismo. Diferentemente de *Germinal*, em *Morro Velho* personagens trabalhadores não se colocam em luta contra o capital, embora manifestem seu descontentamento com ele, razão pela qual sustentamos que há um discurso inconformista, mas não socialista, como veremos a seguir.

*Morro Velho* comprova que linguagem literária e delimitação temporal não se confundem. Embora o romance seja de meados do século XX – 1940, segundo uma das duas versões datilografadas; – a narrativa situa-se, conforme veremos adiante, no discurso realista naturalista, que, como sabemos, teve seu apogeu nas últimas décadas do século XIX. Cabe lembrar que *Morro Velho* é livro póstumo<sup>15</sup>, havendo sido publicado no ano de 1999, em edição organizada por Letícia Malard<sup>16</sup> e José Américo Miranda.

#### PLANO DO ENUNCIADO, CAMPO DISCURSIVO SOCIOPOLÍTICO: DISCURSO PROLETÁRIO INCONFORMISTA

O romance *Morro Velho* é narrado em primeira pessoa do singular, por um narrador-personagem jovem, do sexo masculino, que se muda para a localidade de Nova Lima com o objetivo de trabalhar na mina que dá título ao romance. O narrador-personagem apresenta assim suas razões para o desejo de trabalhar na mina:

*(9) Lá em casa moviam-me guerra às minhas idéias abolicionistas e republicanas; queria que eu fosse um latinista e um rábula (...); proibiram-me a leitura de romances como perversores da mocidade... uma escravidão afinal. Preferi trabalhar, optei pela escravidão operária. (Fóscolo, 1999:37)*

Nova Lima, onde é ambientado o romance, é designada por seu nome anterior a 1891: Congonhas<sup>17</sup>. Como nessa localidade existe na vida real parte do conjunto de minas denominado Morro Velho, isso é um dos aspectos da verossimilhança no romance de Avelino Fóscolo.

Outro aspecto da verossimilhança é a mudança para Nova Lima, em busca de trabalho na mina, do narrador-personagem. *Morro Velho* foi de fato um

<sup>15</sup> Avelino Fóscolo faleceu em 1944.

<sup>16</sup> São de Malard (1999:15-29) os dados sobre Avelino Fóscolo mencionados neste parágrafo.

<sup>17</sup> Campos de Congonhas, Congonhas das Minas de Ouro e Congonhas de Sabará foram denominações de Nova Lima anteriores a 1891. Não confundir com a também histórica Congonhas do Campo, igualmente localizada em Minas Gerais.

grande atrativo para quem procurava trabalho: chegou a ser dos maiores empregadores do Brasil, havendo lá, em fins do século XIX e início do século XX, mais de 5.000 trabalhadores, segundo estudos históricos sobre o assunto, como os de Yonne S. Grossi (1981) e Douglas C. Libby (1988).

Cabe assinalar que a ficção brasileira registra outro romance no qual um personagem muda-se para Nova Lima em busca de trabalho na mina: é *Sul*, de Guilhermino César, publicado em 1939 mas concluído dois anos antes, em 1937, anos não por coincidência contíguos ao da publicação de *Vidas Secas* por Graciliano Ramos: 1938. Se no romance de Graciliano os protagonistas são migrantes que atravessam os sertões nordestinos em trajeto rumo ao sul, na narrativa de Guilhermino o personagem principal, Luciano, também é um migrante nordestino, como outros personagens já chegados ao sul que dá título ao romance; o sul, todavia, não é São Paulo, como em tantos casos na ficção brasileira, mas Nova Lima, onde Luciano trabalha na Morro Velho.

Voltando a *Morro Velho* romance, no plano do enunciado o discurso hegemônico é um discurso proletário inconformista, contendo o percurso semântico do trabalho e o do inconformismo – aspecto em que *Morro Velho* difere bastante de *Germinal*, pois no romance de Avelino Fóscolo os personagens trabalhadores não chegam a desenvolver lutas operárias; limitam-se a manifestar desaprovação à ordem capitalista. Podemos ver o percurso semântico do inconformismo em passagens como a seguinte, na qual um personagem, em conversa com outros, afirma que no Brasil da época há uma

(10) *Raça [de trabalhadores] que sustenta milhões de parasitas do Império...* (Fóscolo, 1999:63)

Subjacente ao percurso semântico do inconformismo, pode ser postulado o traço discursivo /inaceitação/, que opõe o discurso proletário ao discurso empresarial. Pode ser também postulada a oposição distintiva /inaceitação/ x /aceitação/, contrapondo os discursos que defendem aos que questionam as relações de produção capitalistas.

Inaceitação da ordem capitalista é algo que pode ser também visto em passagens como a seguinte, quando o mesmo personagem ficcional responsável pela afirmação acima diz ironicamente que

(11) *O povo, a gente pobre que trabalha e sofre, precisa de pão e circo para agüentar sobre as costas o peso dos ricos que nada fazem.* (Fóscolo, 1999:140)

Há outros personagens que enunciam o discurso inconformista, como a personagem feminina indígena guarani que, dirigindo-se a uma brasileira e a uma inglesa, assim se manifesta:

(12) – *Fresca civilização a vossa, meninas: civilização de sífilis, (...) de mercados de corpos nos prostíbulo, de assassinatos em guerras por ambição de conquista. Civilização que mata índios como se fossem animais ferozes, escraviza africanos, envenena os seus adeptos com mil drogas nocivas para fazer dinheiro.*

– *Será? Porém nos dá um conforto que vocês desconhecem nas selvas – objetou Kate.*

– *Conforto apenas para o milionésimo dela: os mais espertos, os menos escrupulosos que se apossam de bens superabundantes, à custa do trabalho dos párias que os sustenta.* (Fóscolo, 1999:137)

Em *Morro Velho* há também, como em *Germinal*, o percurso semântico do trabalho, com seu traço discursivo subjacente /produção/, que leva à oposição distintiva /produção/ x /apropriação/, a qual contrapõe o discurso proletário ao empresarial. No percurso semântico do trabalho são tematizados aspectos como as condições de trabalho e os acidentes:

(13) *Trabalhadores saíam [da mina] em pequenos grupos: uns pela caçamba, outros pela escada. Escravos e chins, trabalhadores livres com as vestes umedecidas, negros pelo pó e pelo barro do fundo das galerias, o rosto e os membros escurecidos, também eram quase indistintos uns dos outros.*

– *Há algo de anormal – disse o Mestre apontando para um carro fechado, uma espécie de ambulância. (...)*

– *Que terá sucedido? Insisti eu.*

– *Algun dos acidentes diários: queda de blocos, desmoronamentos, algum madeiramento do salão que terá ruído, alguns mortos e feridos. Em tudo isto o mais revoltante é que os sacrificados são os escravos vindos de Catas Altas...* (Fóscolo, 1999:49-50)

(14) *O terreno acidentado [no interior da mina] não permitindo o prosseguimento dos trilhos a certos lugares, as madeiras eram atiradas ao solo e roladas com alavancas pelos escravos. Para levantá-las, serviam-se de guindastes pesados (...). Para auxiliar os guindastes na direção almejada, serviam-se de tesouras de madeira*

(...). *Os ingleses à distância determinavam tudo (...). Num esforço, o pé do velho [um escravo] que tocava a manivela falseou e a roldana escapuliu-lhe da mão, a tesoura esfacelou-se ao choque do tronco gigantesco: dois negros menos ágeis foram esmagados, e o outro, tentando prender a manivela, fora arremessado longe, caindo morto.* (Fóscolo, 1999:87)

Nas duas passagens acima, vemos também um aspecto específico do universo discursivo brasileiro relacionado a parte do século XIX: a convivência do trabalho escravo (“escravos vindos de Catas Altas”, p. ex.) com o trabalho assalariado (p. ex. “chins”, operários provenientes da China). Isso é outro aspecto da verossimilhança no romance de Avelino Fóscolo, a distingui-lo de *Germinal*, pois no universo discursivo francês correspondente ao século XIX não há o trabalho escravo, mas apenas o trabalho assalariado.

Em continuação direta à última passagem do romance acima citada, há o trecho em que, na seqüência do acidente ficcionalmente relatado, o próprio narrador-personagem é envolvido em outro acidente de trabalho:

(15) *O calor [dentro da mina] era insuportável... calor aumentado ainda mais com a evaporação calcinante do solo. O ar era pesado e estonteante. As pancadas do malho [sobre as rochas auríferas] me zumbiam nos ouvidos. Eu parara de virar [a broca, instrumento de trabalho do narrador-personagem], olhando no fundo da galeria os destroços do desastre [da passagem (14)], as luzinhas vagas de outros broqueiros tremeluzindo lá embaixo. (...)*

– *Vira essa broca, molengo!* [“bronca” do operário mais velho com o qual trabalhava, em dupla, o narrador-personagem]

– *Vai lamber sola!* – gritei. .

– *Eu te mando a broca na cabeça, biltre!*

*Ele levantou o malho, tive medo, apesar de o julgar incapaz de uma violência... Abandonei a broca, segurei uma das cordas da balança e deslizei o corpo no espaço.*

*O companheiro perdeu o equilíbrio e tombou sobre os blocos de rocha esparsos no solo.*

*Senti um terror e um temor jamais sentidos, escureceu-me a vista, e apenas o instinto de conservação me conservou seguro à corrente.*

(...)

*O Capitão Grande [chefe dos operários] presenciando toda a cena nos admoestou:*

– *Em serviço não se brinca. Houve simplesmente fratura do fêmur [no operário companheiro do narrador-personagem]: podia ser pior. (...) Depois que o Capitão fizera observar 'em serviço não se brinca', fiquei sabendo que os broqueiros costumavam ameaçar por brincadeira, aos ajudantes, de lhes malhar a cabeça.* (Fóscolo, 1999:88-89)

Na continuação do romance, no trecho que narra a visita do narrador-personagem a seu companheiro operário hospitalizado por causa do acidente de trabalho, manifesta-se aspecto, já mencionado, dos mais freqüentes no universo discursivo brasileiro dos séculos XIX e XX: a migração à procura de trabalho. O operário acidentado diz ao narrador-personagem por que buscou trabalho na mina:

*(16) Retirantes, cruciados pela fome, chicoteados pelo sol através do deserto feito pela devastação dos grandes latifúndios, nos arrastamos dias e dias em busca de um pouco de conforto, nós como os outros nordestinos perseguidos pela seca. (...) Os mais fracos, crianças e velhos cadavéricos, tombavam pela estrada e, ainda em agonia talvez, eram atirados com um pequeno lençol de terra aos valados (...). Na mina vemos a morte a cada passo, mas temos alimento, bom ou mau, e a garganta não se contorce no martírio da sede (...).* (Fóscolo, 1999:90)

#### PLANO DA ENUNCIÇÃO, CAMPO DISCURSIVO LITERÁRIO: DISCURSO REALISTA NATURALISTA

No discurso naturalista de *Morro Velho*, em seu percurso semântico da natureza são quase inexistentes as referências à natureza vegetal. A natureza mineral, também tematizada com freqüência menor do que em *Germinal*, surge, como veremos, durante a narrativa de um acidente de trabalho na mina, um desabamento que, com seus antecedentes e suas conseqüências, ocupa várias páginas do romance; a natureza mineral está, como no caso de *Germinal*, em interface com o percurso semântico do trabalho, este no discurso proletário. E a natureza humana aparece com freqüência relacionada à natureza animal, mas isso se dá com características diferentes do que ocorre no romance de Zola: em *Morro Velho* a natureza humana é freqüentemente comparada à animal, mas sem o rebaixamento do ser humano à animalidade pelas condições de trabalho na mina, como em *Germinal*.

Os romances sustentam, implicitamente nos dois casos, teses diferentes: a de Zola é que a animalidade nos seres humanos teria dupla determinação, parcialmente biológica (a hereditariedade genética) e parcialmente histórica (a exploração dos trabalhadores pelo capitalismo); a tese de Fóscolo é que a animalidade seria própria dos seres humanos, havendo, então, apenas a determinação biológica. Em ambos os casos, o traço discursivo subjacente é /determinação/, que leva à oposição /determinação/ x /indeterminação/, a qual contrapõe o realismo naturalista aos discursos literários que não tematizam qualquer determinação das ações humanas, particularmente ao discurso romântico, que se caracteriza por idealizá-las.

A seguir temos uma ocorrência da natureza mineral:

(17) *O Capitão Grande* [chefe dos operários] *chamara a atenção dos engenheiros sobre uma fenda que se abria lentamente numa grande rocha formadora do teto do primeiro salão* [da mina]; *outras fendas menores se abriam a grande distância, fazendo supor estarem todas em um grande bloco.* (Fóscolo, 1999:153)

Abaixo temos outro exemplo de tematização da natureza mineral, quando o narrador conversa com outro personagem sobre o desabamento ocorrido na mina:

(18) – *E você, que faz aí?*

– *Penso na fragilidade das cousas humanas. Vês? Uma pedra vivia tranqüila, recostada à companheira que o destino lhe dera na sua eternidade de matéria inerte. Veio o homem com a audácia ambiciosa perturbar-lhe o repouso, removendo-lhe o leito (...). Ela sentiu-se incomodada na sua base, protestou, reagiu e, com um pequeno movimento de alguns metros para readquirir o descanso perdido, ela causa uma perturbação [o desabamento] formidável (...). Com a sua queda esmagadora põe o Morro Velho em estado de coma.* (Fóscolo, 1999:193-4)

Temos em seguida dois exemplos da relação estabelecida entre a natureza humana e a animal; neles, um mesmo personagem afirma que

(19) *Nós* [seres humanos] *nos destruímos por meio das guerras, das conquistas, dos assassinatos, criamos a escravidão, tudo isto em desacordo com a razão. Matamos pelo simples prazer de matar, enquanto os outros animais só o fazem em obediência à conservação da espécie.* (...) *Lobo não come lobo.* (Fóscolo, 1999:46-7)

e

(20) *Todos os animais (...), mesmo os mais rudimentares, procuram manter e desenvolver os meios com que a natureza os dotou para a conservação das espécies, sem jamais prejudicarem os de sua classe (...). Não procuram, como o homem, o mais irracional dos animais, o máximo de gozo com o máximo de sacrifício dos de sua espécie, porque pensam naturalmente que esse egoísmo desmedido produz o ódio e a inveja perturbadores do bem-estar pacífico dos de sua classe. Satisfazem a fome com os recursos encontrados, mas não se guerreiam para a conquista de alimentos, nem criam catástrofes por ambição de fortuna como o homem.* (Fóscolo, 1999:191)

Cabe assinalar que Morro Velho manifesta com relação ao naturalismo uma característica específica, doutrinária; a narrativa apresenta personagens enunciando um discurso que defende explicitamente a importância das Ciências Naturais (que Fóscolo grafa com iniciais maiúsculas):

(21) – *Minha preocupação única é estudar comigo, com um professor, com qualquer um, línguas e Ciências Naturais; as primeiras, para melhor adquirir o cabedal de conhecimentos de países estrangeiros; e as últimas, por serem a base de todo o progresso e do bem-estar humano.* (Fóscolo, 1999:135)

(22) *Pela manhã [o narrador-personagem] ia ao Mestre Diniz receber lições de Ciências Naturais.*  
– *São as mais necessárias na vida – explicava ele. – O indivíduo que as conhecesse bem e agisse de acordo com elas seria o dirigente ideal para os povos. Desgraçadamente os chefes de governo são os que menos as conhecem.* (Fóscolo, 1999:159)

Os dois fragmentos acima são de diálogos entre o narrador e outros personagens.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

No plano do enunciado, identificamos em ambos os romances percursos semânticos intradiscursivos relacionados a uma oposição interdiscursiva: capital x trabalho. Mas, como vimos, as relações entre o intradiscurso e o interdiscurso não são idênticas em *Germinal* e em *Morro Velho*.

Ao plano da enunciação literário, com o discurso naturalista que as duas narrativas compartilham, combina-se, no plano do enunciado, um discurso proletário socialista, no caso de *Germinal*, e, no caso de *Morro Velho*, um discurso proletário anticapitalista que não chega a se manifestar como

socialista, mas apenas como inconformista; assim, identificamos dois discursos proletários: o socialista e o inconformista.

Se até este ponto enfatizamos as relações entre dois aspectos lingüísticos – os percursos semânticos intradiscursivos e as oposições interdiscursivas – cabe agora assinalar as conseqüências que isso acarreta para outro aspecto: as relações entre o processo de reflexo da realidade e o de refração dela pelo discurso ficcional.

O que vimos até aqui são algumas das características intra e interdiscursivas com as quais os dois romances refletem e refratam um aspecto tão conhecido quanto relevante da vida contemporânea: o surgimento dos trabalhadores como protagonistas. Ambos os livros refletem e refratam, com as características que estudamos, a vida dos trabalhadores em minas subterrâneas – a vida do “prolétariat des profondeurs”, nas palavras de Diana Cooper-Richet (2002:38).

O plano do enunciado pode tanto refletir quanto refratar. Já o plano da enunciação diz respeito mais à refração; por exemplo, as relações de produção capitalistas na Europa Ocidental do século XIX são refletidas e refratadas tanto por *Germinal* quanto pelo *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, mas os dois textos refratam de maneiras muito diferentes a realidade que refletem. Analogamente, as relações de produção na empresa Morro Velho são refletidas e refratadas tanto pelo discurso ficcional de Avelino Fóscolo quanto pelo discurso histórico de Yonne S. Grossi (1981) e Douglas C. Libby (1988); mas, uma vez mais, o discurso histórico e o literário refratam de maneiras muito diferentes a realidade que refletem. E, principalmente, *Germinal* e *Morro Velho* refratam diferentemente um do outro o que refletem: a vida dos trabalhadores na mineração subterrânea.

Finalizando este artigo, podemos afirmar que, no processo de reflexo e refração, articulam-se os percursos semânticos intradiscursivos e as oposições interdiscursivas, tanto no plano do enunciado quanto no da enunciação. Esses aspectos lingüísticos estão entre os que permitem a *Germinal* e a *Morro Velho* transpor, do mundo do trabalho para o mundo da cultura, o “proletariado das profundidades”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTHIER-REVUZ, J. (1982) Heterogeneité montrée et heterogeneité constitutive. In: *DRLAV 26*. Paris: Centre de Recherches de l'Université Paris III.
- BAKHTIN, M.V. N. VOLOSHINOV (1979) *Marxismo e filosofia da linguagem* (ed. or. 1929), trad. Y. F. Vieira e M. Lahud. São Paulo: Hucitec.
- CESAR, G. (1939) *Sul*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- COOPER-RICHET, D. (2002) *Le peuple de la nuit: mines et mineurs en France (XIXe. -XXe. siècles)*. Paris: Perrin.
- FARIA, A. A. M. de (1999) *Sobre Germinal: interdiscurso, intradiscurso e leitura*. São Paulo: USP (tese de doutorado em Lingüística).
- FARIA, A. A. M. de (2000) Metáfora, metonímia e contrato discursivo em *Germinal*, de Zola. In: H. MARI (org.) *Categorias e práticas em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG.
- FARIA, A. A. M. de (2001a) Interdiscurso, intradiscurso e leitura: o caso de *Germinal*. In: H. MARI, I.L. MACHADO & R. de MELLO (org.) *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG.
- FARIA, A. A. M. de (2001b) Interdiscurso e intradiscurso: da teoria à metodologia. In: E. A. M. MENDES, P.M. OLIVEIRA & V. BENN-IBLER (org.) *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- FARIA, A. A. M. de (2002) Sobre a gênese de *Germinal* (Zola): aspectos interdiscursivos e intradiscursivos. In: I.L. MACHADO, H. MARI & R. de MELLO (org.) *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG.
- FIORIN, J. L. (1988) *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática.
- FIORIN, J. L. (1989) *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto & Edusp.
- FIORIN, J. L. (1997) O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: B. BRAIT (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp.
- FIORIN, J. L. & F. S. PLATÃO (1996) *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática.

- FÓSCOLO, A. (1999) *Morro Velho* (livro póstumo; edição, apresentação e notas: L. Malard e J. A. Miranda). Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- GREIMAS, A. J. & J. COURTÉS (s/d) *Dicionário de semiótica* (ed. or. 1979), trad. A. D. Lima *et alii*. São Paulo: Cultrix.
- GROSSI, Y. S. (1981) *Mina de Morro Velho: a extração do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- JAKÓBSON, R. (1970) A lingüística em suas relações com outras ciências (trad. J. Guinsburg). In: *Lingüística, poética, cinema. Roman Jakobson no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- LIBBY, D. C. (1988) *Transformação e trabalho numa economia escravista: Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Brasiliense.
- MAINGUENEAU, D. (1984) *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- MALARD, L. (1999) Romance-documento. In: FÓSCOLO, A. (1999) *Morro Velho* (livro póstumo; edição, apresentação e notas: L. Malard e J. A. Miranda). Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MITTERAND, H. (1989) *Zola et le naturalisme*, 2. ed. (ed. or. 1986). Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- TOLEDO, O. di (01/11/2003) 278 anos de história. In: jornal *Diário da Tarde*, caderno "Cidades", p.1. Belo Horizonte.
- WERNECK, G. (01/11/2003) Tristeza e expectativa marcam último dia de atividade da mina. In: jornal *Estado de Minas*, p. 19.
- ZOLA, E. (1976) *Germinal* (ed. or. 1885), trad. F. Bittencourt. São Paulo: Círculo do Livro.
- ZOLA, E. (1994) *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*; vol. III: *Pout-bouille; Au bonheur des dames; La joie de vivre; Germinal*. Paris: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").

A METALINGUAGEM DA PONTUAÇÃO EM *UMA HISTÓRIA  
DISTRÁIDA*, DE CIDA CHAVES

ANA MARIA NÁPOLES VILLELA  
CEFET-MG

O objetivo deste trabalho é analisar os aspectos metalingüísticos da pontuação empregada por Cida Chaves em *Uma História Distraída* a partir das reflexões do personagem/narrador João. Estou considerando metalinguagem as observações feitas por ele, utilizando-se do léxico, da sintaxe e da semântica, para transmitir informações objetivas sobre o emprego dos sinais de pontuação e também para explicitar sua percepção sobre os efeitos de sentido das várias possibilidades de uso desse recurso da língua escrita.

Este estudo é uma versão escrita do trabalho apresentado na sessão de comunicações intitulada *Um modo distraído de ver o mundo*, no Colóquio *Literatura e Infância*, realizado na FALE/UFMG, nos dias 24, 25 e 26 de novembro de 2004<sup>1</sup>. O referencial teórico que embasou as análises apresentadas naquela ocasião foi o Modelo de Análise Modular do Discurso, proposto por pesquisadores de Genebra. Por essa razão devo

---

<sup>1</sup> Sessão de comunicações coordenada pela profa. Dra. Janice Helena Chaves Marinho, em que foram apresentados estudos de diferentes aspectos desse texto literário, como atividade do grupo de pesquisa Análise do Discurso Escrito, certificado pela UFMG, inscrição 0159.

retomar informações contidas em outros estudos que compuseram aquela sessão, principalmente no de Ferreira (2004), que tratou da negociação discursiva do processo de produção do livro e também da macroestrutura do capítulo IV<sup>2</sup>. De acordo com a análise proposta, essa obra é uma narrativa que possui a configuração textual de uma troca formada de uma sucessão de ações (capítulos) que pode ser interpretada como as etapas de uma cadeia de acontecimentos realizados.

Para Roulet (2001), o módulo hierárquico define os constituintes de base: troca (T), intervenção (I) e ato (A) da estrutura do texto e as regras que permitem gerar as estruturas hierárquicas. A troca (T) é formada por intervenções (duas para as trocas confirmativas, três para as reparadoras e cinco ou mais intervenções no caso de reações negativas); a intervenção (I) é formada por, pelo menos, uma intervenção ou um ato, que pode ser precedido ou seguido de um ato, uma intervenção ou uma troca; o ato (A) é a unidade textual mínima, definida como a menor unidade delimitada de uma parte a outra por uma passagem pela memória discursiva, isto é, um conjunto de saberes conscientes partilhados pelos interlocutores.<sup>3</sup>

Sendo assim, a estrutura hierárquica textual é considerada o resultado de um processo de negociação subjacente a toda interação. Roulet (2001) defende a hipótese de que toda atividade linguageira constitui um processo de negociação entre os interactantes, que se estabelece em pelo menos três fases: uma proposição (PR), que desencadeia uma reação (RE), que, por sua vez, desencadeia uma ratificação (RA), conforme o esquema do processo de negociação abaixo:

PROPOSIÇÃO (PR)	REAÇÃO (RE)	RATIFICAÇÃO (RA)
--------------------	----------------	---------------------

Em suma, em toda interação há um processo de negociação que resulta em uma estrutura hierárquica textual.

---

<sup>2</sup> De acordo com Marinho (2005, neste volume), a opção pela análise desse capítulo deve-se ao fato de ele apresentar uma configuração textual bastante semelhante à do livro, na medida em que é formado de uma sucessão de ações que podem ser interpretadas como as etapas de uma cadeia de acontecimentos. Esse capítulo está dividido em atos, na íntegra, em anexo.

<sup>3</sup> Essa passagem pela memória discursiva é assinalada, em particular, pela possibilidade de se usar indiferentemente, como anáfora, um pronome ou uma expressão definida para marcar a co-referência. Também a presença de um dos sinais de pontuação que indicam fechamento (ponto-final, de exclamação, de interrogação, reticências) marca fronteira de ato. Para maior aprofundamento, ver Villela 2003.

Séguindo esse raciocínio, observa-se no livro *Uma história Distraída*, a seguinte representação do processo de negociação:

PROPOSIÇÃO  
Epígrafe

REAÇÃO  
Produção do livro

RATIFICAÇÃO  
Leitura

De acordo com esse esquema de negociação, tem-se como proposição (PR) a parte inicial motivadora da história: a epígrafe:

*“Quem conta um conto, aumenta um ponto.” E de ponto em ponto vai desfiando a novela. Ponto e laçada e arremata ponto. Emenda a linha. Conserta o ponto e uma história sai.*

A produção do livro como um todo corresponde à fase de reação (RE) e realiza-se sob a forma de uma interação, através da qual se procura alcançar a completude monológica. A leitura da obra por parte de cada leitor corresponde à fase de ratificação (RA).

Vou começar a minha análise puxando fios dos atos 102 e 155 apresentados, em anexo, no final deste trabalho,

*(102) Você já está aumentando ponto no conto. O português é uma língua difícil mesmo, mas vale a pena aprendê-la para podermos ler histórias tão lindas (155) e até escrever contos com mais um ponto, se a gente quiser...*

para amarrá-los com a epígrafe do livro, já citada acima, e que, de acordo com Ferreira (2004), funciona como a proposição que desencadeia todo o processo de composição da obra aqui analisada.

Vou ligar essas duas passagens com o início do primeiro parágrafo da produção do livro, na página 5, que é uma retomada da epígrafe, mas agora sob a forma de interrogação. Assim a história já começa estabelecendo um diálogo entre João e Lila. Esse ponto de interrogação dá início à fase de reação que se desenvolve à medida que ocorre o processo de negociação. Através do João, da Lila, da mãe, a autora cria um processo de interlocução que leva à criação da história repleta de micro histórias. Na página 48, o João fala:

*Essa história toda enviesada me faz compreender muita coisa.*

Na página 36 temos:

*De outra vez que minha mãe foi me ajudar a fazer uma pesquisa, ela remendou tanto o conto que a história ficou toda entrançada.*

E mais adiante, nessa mesma página:

*Começou contando como a Inglaterra explorou o Brasil e o mundo todo. E todo o mundo tem de aprender inglês. Daí foi desenrolando o novelo, até chegar lá no tempo do absolutismo.*

Ao estabelecer a analogia entre a idéia de tecer e produzir uma história, a autora apresenta o conceito de texto, utilizando-se do jogo de palavras entre *desfiando a novela* e *desenrolando o novelo* para *Ponto e laçada e arremata o ponto*. De acordo com Infante (1998:90), a palavra texto, origina-se do latim *textum* e significa tecido, entrelaçamento.

*Há, portanto, uma razão etimológica para nunca esquecermos que texto resulta da ação de entrelaçar unidades a fim de formar um todo inter-relacionado.*

É a rede de relações estabelecida pela textura ou tessitura que garante a coesão e a unidade do texto.

Assim sendo a configuração formal do final/início de período/ arremata a idéia/ é a presença do ponto, seguido de um espaço em branco e de uma palavra iniciada por letra maiúscula. Se a idéia seguinte tem a ver com o tópico que está sendo desenvolvido *Emenda linha*. Trata-se de um mesmo parágrafo, uma das unidades do texto. Não emendar a linha significa começar um novo parágrafo, ou chegar ao final do texto.

Dependendo do grau de dependência das partes, elas passam a constituir uma nova unidade, o parágrafo, que não *Emenda a linha* mas *Conserta o ponto*. Seguindo Junkes (2002:108), pode-se dizer, então, que,

*... os parágrafos formam-se pelo encadeamento de enunciados, cujos constituintes mantêm entre si coesão em diferentes graus. O grau de coesão existente entre os constituintes estabelece a possibilidade de separá-los ou não.*

E, dessa forma, a história vai sendo construída.

A seguir, procuro mostrar o valor e a função de cada sinal de pontuação, relacionando-o ao modo como ele foi empregado pela autora e é percebido pelo personagem/narrador João. No primeiro capítulo, nas páginas 5 e 6 temos as seguintes passagens que remetem ao uso dos sinais de pontuação:

*“Quem conta um conto, aumenta um ponto.” E de ponto em ponto vai desfiando a novela. Ponto e laçada e arremata ponto. Emenda linha. Conserta o ponto e sai a história?*

É assim: a gente pensa que conta igualzinho àquilo que viu ou ouviu. Mas existem muitas maneiras de ver e a gente sempre acaba contando do modo que viu.

Esse modo de ver depende muito do jeito que a gente sentiu; daí sai ponto no lugar de vírgula ou ponto afirmativo ao invés de ponto interrogativo.

- Sai ponto de exclamação, às vezes, onde não devia - interrompeu a Lila.

O outro pode interpretar como sendo uma exclamação, aprovante ou desaprovante, e a história vai ficando diferente. [...]

Enfim, eu ia começar a contar um conto e já aumentei os tais pontos. Ainda bem que não cheguei ao ponto final.

- Ora, João, você nunca sabe usar as regras de pontuação.

Também, nem sei se existe mesmo ponto final. Sei que a professora dá tantos pontos, tantos nomes para as coisas que não precisam de nomes; eu acabo é aprendendo os nomes e nunca sei o ponto das coisas. E eu gosto de saber das coisas, sem me importar com o nome delas.

Nessas passagens, o João fala de vírgula, ponto e vírgula (ponto e laçada), ponto, ponto afirmativo, interrogativo, exclamativo e ponto final. Começamos pelo ponto. O menino distingue, então, três tipos e, conseqüentemente, três valores para esse sinal:

- 1) o ponto simples ou afirmativo, que separa períodos escritos na mesma linha.
- 2) o ponto parágrafo, que separa períodos em linhas diferentes.
- 3) o ponto final, que fecha o enunciado.

Essas opções estão vinculadas às possibilidades de obter diferentes graus de coesão com o material lingüístico em processamento. É nessa perspectiva que parece viável interpretar que o menino aceita o ponto simples ou afirmativo e o ponto parágrafo, que conectam mais intimamente as idéias, mas não se conforma com o ponto final. Na página 35 ele diz:

*Vou aumentando pontos no conto e descubro um tanto de coisas e nomes...*

E na página 41 continua:

2 Não é justo me chamarem de desatencioso, só porque uso mais pontos de interrogação do que ponto final. Nem sei direito onde pôr o ponto final. Tenho culpa se as coisas não acabaram?

A Lila me disse:

- João, a gente sempre usa ponto afirmativo, ou ponto final, quando acaba a frase ou o período.

- Lila, com o ponto no final da frase, eu concordo, mas no final do período, não concordo, porque sempre que estudo vem um monte de perguntas que mostram que o período não acabou.

- Como você é teimoso. É o período que está escrito.

A autora joga, nessa passagem, com a polissemia da palavra período. De acordo com Houaiss (2003:508), esse substantivo pode significar 1. estação 2. frase, sentença. 3. intervalo. 4. semestre. 5. tempo, ciclo.

Assim João vê o ponto final do período como o espaço da escola que limita as informações, que não sai do programa pré-estabelecido, que fecha a questão, que encerra um pensamento, um raciocínio. E é contra essa situação que se insurge o tempo todo.

Com a observação final da Lila a autora desfaz a ambigüidade. A autora joga com o universo da escola e o do adulto fazendo uma oposição ao processo de liberdade de criação da criança. O ponto do período é o que está pronto, acabado. É a regra que tolhe a liberdade. O menino deseja dar asas a sua imaginação, transformar o texto real em uma nova realidade, de acordo com a sua perspectiva.

Por outro lado, vírgula (diminutivo de *virga*, vara, significa varazinha),<sup>4</sup> é o sinal da agregação, indica acréscimo de idéias novas, abre espaço para a imaginação. Para Junkes (2002:108),

*... há quem diga que a vírgula funciona em oposição ao ponto. Ela significa "aqui continua" enquanto o ponto estabelece "aqui se pára".*

O ponto de interrogação é o sinal do inconformismo, do questionamento. Segundo Nascentes (1967:35), trata-se de uma abreviatura da palavra latina *Quaestio* (pergunta). A parte de cima é a primeira letra e o ponto inferior, a

---

<sup>4</sup> Para aprofundamento sobre a pontuação na representação escrita da língua, ver Villela 1998.

última letra. É o sinal das conjecturas, por isso é o preferido de João. É a marca do menino que gosta de saber de tudo e entender bem os fatos que estão acontecendo a sua volta. Para Pradelino Rosa (*apud* Junkes, 1998:132-133), há duas situações de pergunta: a natural e a artificial.

A pergunta natural surge em uma situação em que o interlocutor não sabe ou duvida. Trata-se de uma posição inferior de quem indaga porque ignora. Por sua vez, a pergunta artificial é formulada não porque não se sabe, mas porque se sabe:

*Geralmente é o que acontece na situação de sala de aula. O professor pergunta o que já sabe, por isso só aceita determinada resposta. Essa situação artificial nasce de uma posição superior na hierarquia dirigida a uma posição inferior.*

Se houver uma inversão dos papéis, a "autoridade" do professor pode ficar ameaçada. Isso explica a irritação da professora com os questionamentos de João e o descontentamento deste com as observações dela sobre o seu comportamento.

Ainda segundo Pradelino Rosa, há também situações em que um enunciado encerrado pelo ponto de interrogação não pede uma resposta, mas significa: não há resposta possível (e eu acrescento, ou necessária), no momento, a essa questão. É o que ocorre nesta passagem da página 43.

*-João, tem muita coisa. Você não passa no vestibular. Você não entende? Por que pergunta tanto?*

*Desta vez foi ele que usou o ponto de interrogação, sem necessidade, porque eu entendi.*

Vejamos mais algumas passagens do livro em que o João apresenta as suas considerações sobre o ponto de interrogação:

*- Lila, pescador é pensador e não um distraído. Eu sei usar o anzol e você precisa aprender. (p. 8)*

No capítulo final temos:

*Ponto de interrogação parece um anzol. Pescador fica pensando, pescando e pesando. Tirar um peixe. Eu gosto de pescar e perguntar.*

*- Vou ser pescador de homens – disse para a Lila.*

*Ela ficou toda chorosa.*

*- Mas isso é ser padre.*

- Não Lila, professor também é pescador de homens.
- Como?
- Ele ensina as crianças a usarem o anzol ao contrário. Vira ponto de interrogação. [...]
- Já estou fisgada mesmo. Ontem minha mãe disse que anda cheia das minhas perguntas. Prefere que eu pense apenas nos meus vestidos. Peguei a sua mania de perguntar.
- Que é isso, Lila! Não chore! Menina também pensa.
- João, minha mãe disse que mania é doença.
- Ora, entre a mania de perguntar e a mania de achar que a gente é melhor do que os outros, você não vê que perguntar é mais sadio?
- E o que é sadio?
- É o que não é doente.
- É?! Pescou? (p. 51)

A autora fecha seu livro com uma pergunta emocional, pois combina o ponto de interrogação com o ponto de exclamação. E o mais interessante é que a pergunta é feita pela menina, que foi contaminada pelo João, por quem está apaixonada. Assim eu acrescento aos dois valores tratados acima um valor de encerramento de uma questão com a qual se está de acordo. Com esse diálogo, a autora mostra a importância da interlocução para o crescimento intelectual da criança. O valor modal do ponto de interrogação capta a atenção e marca a presença do autor que se dirige sempre ao outro, ainda que seja apenas para concordar com ele.

Em se tratando de uma abordagem metalingüística da pontuação, vale lembrar o que diz Mário Quintana sobre esse sinal:

*? Que artista teria inventado o nosso ponto de interrogação? Ele já tem a forma de uma orelha que escuta.*

Referindo-se ao valor do ponto de exclamação, o João diz na página 13:

*Então a gente coloca suspiro nos pontos, se emociona em versos e pode sentir uma guerra como a televisão mostra.*

Diferentemente do ponto de interrogação que se destina ao outro, o ponto de exclamação sinaliza as reações pessoais imediatas do locutor. Ele abre espaço para emoção, permitindo maior expressividade ao que se deseja exprimir. Ainda de acordo com Nascentes (1967:35), o ponto de exclamação é a palavra latina *io*, do grego *io*, grito de alegria das bacantes.

Para Junkes (1998:131),

... sua presença traduz a necessidade de comunicar, por parte de quem escreve, seu sentimento, sua personalidade a seu leitor.

Para falar das reticências, tomemos esta passagem da página 28:

*Afrodite, a Deusa do amor, gostava de castigar. Esquisito, não? Não sei qual motivo dessa esquisitice, porque minha irmã foi contando as lendas e usando tantas reticências... ficava meio misteriosa... reticências e mais... é pleonasmo, ou não?*

As reticências significam silêncio, pois *reticere*, em latim, que dizer calar. Essa notação é um artifício de estilo que consiste em interromper o enunciado subitamente. Elas são muito usadas na linguagem literária pelo seu grande poder de sugestão, de expressão do inacabado. Expressam, de certa forma, o não-dito, mas um não-dito explícito, expressivo. Nessa passagem, elas indicam que o pensamento foi tomando um caminho imprevisível, inesperado, em razão de o fio da história estar sendo puxado. É interessante observar que a autora, ludicamente, associa a função comunicativa à representação gráfica desse sinal.

O ponto de interrogação, de exclamação e as reticências têm sido tratados, por muitos autores, como sinais subjetivos. Como o João reivindica o espaço da subjetividade, utiliza-se deles para criticar a forma como a escola tem ensinado e avaliado, que leva à unificação do discurso do aprendiz e, com isso, o sujeito autor é neutralizado, ou até mesmo anulado.

Por outro lado, os parênteses e as aspas sinalizam a intercalação de uma outra voz<sup>5</sup>.

*Poesia, minha mãe respeita. Não aumenta pontos, não põe parênteses, nem aspas. Ela diz que uma poesia bem feita não tem nem uma palavra a mais ou a menos. (p. 33)*

A mãe não interfere nesses dois sinais enunciativos, pois eles demarcam a presença do poeta, cuja escolha merece todo o seu respeito. Os parênteses e as aspas, os colchetes, os dois-pontos, o travessão são usados para introduzir comentários, citações, intervenções do autor do texto. Ela também *não aumenta pontos*, ou seja, não acrescenta novas unidades informacionais.

---

<sup>5</sup> A análise da organização enunciativa e polifônica foi apresentada por Rufino & Brunetti (2005:309-320)

Outro aspecto que merece destaque neste estudo é a forma lúdica utilizada pela autora para tratar dos vários sentidos da palavra ponto. Originalmente ponto significa “ato de picar” ou “picadela”. Em latim, punctum relaciona-se com o verbo pungere: picar, espicaçar, furar com uma ponta aguçada. Partindo de Houassiss (2003:521) identificamos os seguintes sentidos:

*Conserta o ponto e sai a história?* (p.5)

O narrador dirige-se ao leitor e, nesse contexto, a palavra ponto significa revê/refaz alguma passagem para dar continuidade ao texto.

*- Ora, João, você nunca sabe usar as regras de pontuação.*

*Também, nem sei se existe mesmo ponto final. Sei que a professora dá tantos pontos, tantos nomes para as coisas que não precisam de nomes; eu acabo é aprendendo os nomes e nunca sei o ponto das coisas.* (p. 6)

*ponto final*

sinal de pontuação utilizado para fechamento das frases assertivas

*Tantos pontos:*

tantos assuntos, tanta matéria;

*e nunca sei o ponto das coisas:*

aquilo que realmente interessa, o cerne das questões;

*Você está aumentando ponto no conto.*(p. 21)

acrescentando pormenores;

*O português é uma língua difícil mesmo, mas vale a pena aprendê-la para podermos ler histórias tão lindas e até escrever contos com mais um ponto, se a gente quiser.*

escrever com mais detalhes;

*Vou aumentando o ponto no conto e descubro um tanto de coisas e nomes...*(p. 35)

vou acrescentando novos assuntos;

*E conta mesmo. Aumenta não sei quantos pontos, principalmente os de interrogação, mas conta. Vai contando os casos e, sem sentir, vamos aprendendo os nomes.*

novas informações, novos questionamentos.

Em *Uma História Distraída*, o narrador diz que existem várias maneiras de ver a vida e que isso depende de como cada um a sente,

*... daí sai ponto no lugar de vírgula ou ponto afirmativo ao invés de ponto interrogativo (p. 5).*

Essa afirmativa é comprovada em várias passagens do livro. A título de ilustração, transcrevo algumas nas quais, de acordo com as normas de pontuação estabelecidas pela gramática tradicional, deveria ter sido usada a vírgula no lugar do ponto final:

*Fala que aquilo na sua cabeça não é um elmo. Que ele é um simples barbeiro que vai fazer a barba de alguém das redondezas.(p. 9)*

*- Por isso, quando uma pessoa é muito sonhadora, cheia de ideal, diz-se que ela é um D. Quixote. Ou quixotesca, uma pessoa que faz as coisas que os outros mal entendem.(p. 11)*

*- Lilé, mas aqui é uma chatice. Ou é mentira? (p. 23)*

*E o besouro foi subindo. E a Lila deu um grito. E foi uma confusão na sala.(p. 24)*

*Há casos que nos fazem compreender outros. Igual quebra-cabeça. (p. 46)*

Usando o ponto no lugar da vírgula, a autora dá um tempo maior para o leitor processar a informação contida em cada um dos atos, destacando-os e dando-lhes maior autonomia. Isso significa buscar nos sinais de pontuação as funções de segmentar a cadeia textual, de ordenar as idéias, de organizar o texto e de guiar leituras, entre outras.

Considerando a pontuação como um fato da língua que produz diferentes efeitos de sentido, procurei estudar esse recurso lingüístico empregado pela autora e as suas considerações sobre esse sistema da modalidade escrita da língua como estratégias utilizadas por quem escreve para estabelecer uma maior interação com o seu leitor. "Dizem que não se dá ponto sem nó" (p. 35). Cida Chaves, lúdica e didaticamente, colocou em prática esse ditado à medida que "foi desenrolando o novelo" (p. 36) para tecer a sua história.

É oportuno considerar nesta análise o que disse Fiorin (2004:116):

*Ensinar a perceber os mecanismos produtores de sentido do texto é tarefa principal da escola.*

Esse autor acredita que a forma mais eficaz de ensinar língua materna é aquela que torna o falante consciente dos diferentes mecanismos lingüísticos e dos efeitos de sentido que eles produzem.

*Dá a necessidade de uma teoria do discurso que embase o ensino da leitura e da redação. O professor de língua materna deve, antes de tudo, encantar seus alunos para o mistério e a epifania da palavra.*

É necessário que se ensine a estruturação da língua, para que o aluno possa subvertê-la, pois a literatura e as outras artes têm um papel subversivo: mostrar que a realidade pode ser outra, demonstrar que não se pode naturalizar a história.

Este trabalho, assim como os demais apresentados naquela sessão de comunicações intitulada *Um modo distraído de ver o mundo*, pretendeu mostrar as contribuições da Análise do Discurso para o estudo dos mecanismos da geração de sentido de um texto e dos mecanismos intra e interdiscursivos de constituição do sentido do texto.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Esse mesmo livro foi objeto de análise de Lima (2005:321-332), numa outra abordagem teórica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAVES, C. *Uma História Distraída*. 2ª ed. Belo Horizonte: Dimensão. 1995.
- FERREIRA, B. F. A negociação discursiva em *Uma História Distraída*. Colóquio Literatura & Infância. FALE/UFMG. 2004.
- FIORIN, J. L. Lingüística e pedagogia da leitura. In: Revista *Scripta*. Belo Horizonte, v. 7. n.14. p. 107-117, 1º sem. 2004.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva. 2003
- INFANTE, U. *Do texto ao texto*. 5ª ed. São Paulo: Editora Scipione Ltda. 1998.
- JUNKES, T K. *Pontuação: uma abordagem para a prática*. Florianópolis: Editora da UFSC. 2002.
- LIMA, H. M. R. O manto de Penélope: uma leitura de *Uma história Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.321-332.
- MARINHO, J. H. C. A organização informacional em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.295-308.
- NASCENTES, A. Origem das Notações Léxicas e Sintáticas. In: *Estudos filológicos* (Homenagem a Serafim da Silva Neto). Organizador: Leodegário Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Edições Tempo. Brasileiro Ltda. 1967.
- ROULET E., FILLIETTAZ, L. & GROBET. A. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang. 2001.
- RUFINO, J. A. & BRUNETTI R.V. A organização enunciativa/polifônica em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.309-320.
- VILLELA, A. M. N. *Pontuação e Interação*. 1998. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. PUC/MG, Belo Horizonte.

VILLELA, A. M. N. *O caráter interacional da segmentação periódica de uma troca epistolar entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2003. Tese de doutorado em Estudos Lingüísticos. FALE/UFMG, Belo Horizonte.

## Anexo

[Esse capítulo gira em torno, principalmente, das histórias de Inês de Castro e Luís de Camões. A divisão de atos foi feita a partir de cada digressão ocorrida no meio de uma determinada história contada pela personagem principal do livro, o João. Por exemplo, do ato 36 ao 57 é narrada a história de Inês de Castro. Porém, no ato 58 há uma interrupção na história que dura até o ato 73. Em seguida, há um retorno ao início da história que vai até o ato 85. Já no ato 86, há outra digressão, e assim vai até o final do capítulo.]

(1) Quando quebramos o espelho de cristal, (2) minha mãe disse: (3) - "Agora é tarde, (4) Inês é morta." (5) - Mãe, quem é esta Inês? (6) - perguntei. (7) - Oh, "Aquela que mesmo depois de morta foi rainha." (8) Todos lá em casa quiseram saber quem foi essa rainha, (9) essa Inês. (10) A mãe estava com muita preguiça, (11) mas sentiu-se obrigada a contar. (12) A Inês de castro e o príncipe D. Pedro, de Portugal, estavam apaixonados. (13) Mas a Inês não era princesa, (14) era plebéia. (15) - O que é plebéia? (16) - O feminino de plebeu, (17) gente como a gente. (18) Naquele tempo, (19) pensava-se que princesa era diferente. (20) Diziam que tinha o sangue azul. (21) E o sangue era vermelho mesmo, (22) como o de todo mundo. (23) Mas, como dizem os pensadores de hoje, (24) cada um vê as coisas da sua perspectiva. (25) Então, os nobres faziam umas mágicas nas perspectivas deles (26) e viam azul o sangue que era vermelho, (27) comum. (28) Minha mãe diz que ainda hoje tem gente que vê assim enviesado, (29) e não enxerga que todo o mundo é igual, (30) nasce igual... (31) - Alguns passam um tempo na proveta, João. (32) - ... vai no banheiro igual (33) e, quando morre, (34) apodrece igual. (35) - Nossa! Continua a história. (36) - O D. Pedro não podia casar-se com a Inês. (37) Sabe, Lila, parece que hoje tem muita coisa diferente, (38) mas o amor continua igual. (39) - Mesmo, João? (40) - É. (41) Daí que a Inês teve quatro filhos com o D. Pedro. (42) Eles eram felizes (43) e haviam se casado em segredo. (44) - Parece novela! (45) - Aconteceu uma guerra, (46) de Portugal contra não sei quem, (47) e D. Pedro teve de ir para a guerra. (48) - Um príncipe na guerra? (49) - É. (50) Lutando. (51) Naquele tempo, (52) reis e príncipes eram valentes. (53) Homens de verdade. (54) Eles compravam a briga, (55) mas iam na frente, (56) comandando as batalhas. (57) Não era como hoje, não. (58) - O príncipe da Inglaterra foi à Guerra das Malvinas. (59) - Só para enfeitar, (60) demagogia. (61) Hoje, (62) qualquer alguém sobe no "trono", (63) compra a briga (64) e fica mandando os outros resolverem as batalhas. (65) Pode-se apertar botões, (66) ou ficar ao lado de um telefone vermelho, (67) como o da Casa Branca. (68) - Por que vermelho? (69) - Ah, isto eu não sei contar, Lila. (70) Quem sabe, tem a ver com os bombeiros? (71) - Na casa da minha tia tem um, (72) só para combinar com a decoração. (73) - Vai ver, sua tia também gosta de briga. (74) - Continua. (75) - Pois é, o D. Pedro, Lila, foi para a guerra, (76) porque, sendo príncipe, (77) devia proteger seu povo. (78) Enquanto isso, (79) os cortesãos, ou nobres da corte, os assessores, (80) que não gostavam do amor de D. Pedro e Inês, (81) ficaram enchendo a cabeça do rei D.

Afonso, pai de D. Pedro, (82) para que mandasse matar a Inês. (83) Assim, quando o príncipe voltasse, (84) ela já estaria morta (85) e nada poder-se-ia fazer. (86) - João, a colocação do se aí, entre dois tracinhos, chama-se mesóclise. (87) - Você é metida, hem Lila. (88) Sabe o que é mesóclise, (89) mas não sabe o resto da história. (90) Nessa hora, (91) minha mãe pegou um livro, (92) que se chama *Os Lusíadas*, (93) e leu para a nós como a Inês pediu ao rei para que não a matasse, (94) porque seus filhinhos iam ficar desamparados. (95) Fiquei arrepiado com tanta ruindade, tristeza e tanta palavra bonita e rica que o Camões sabia falar. (96) Ficamos sabendo que o Camões escreveu *Os Lusíadas* há quinhentos anos (97) e contou da viagem de Vasco da Gama, do Cabo das Tormentas, (98) que ele chamava de Gigante Adamastor- (99) e tanta coisa, (100) tudo escrito em rima e bonito. (101) O mais bonito da língua portuguesa. (102) - Você já está aumentando ponto no conto. (103) - O caso é que o rei D. Afonso tem pena, (104) mas os nobres fazem tanta pressão (105) que ele manda matar a Inês. (106) - Que malvadeza! (107) Não tinha jeito do rei ficar livre da pressão? (108) - Lila, isto é complicado. (109) Igual a gente ouve dizer, hoje em dia, das pressões. (110) Presta mais atenção nas notícias. (111) Estudar não é só ler livros, não. (112) Presta atenção em tudo, Lila. (113) - Continua. (114) - O príncipe volta da guerra, (115) vitorioso. (116) É aclamado, (117) aplaudido. (118) Desfila pelas ruas de Lisboa. (119) Quando terminam as cerimônias, (120) corre à procura de sua querida Inês. (121) - Ah, ela estava morta! (122) - Pois é, Lila, e ele chorou (123) e jurou vingança. (124) - Vê se a gente procura mosquitos enquanto ouve essa história. (125) Quando o rei D. Afonso morre, (126) D. Pedro é o novo rei de Portugal. (127) Sabe o que fez? (128) - O quê? (129) - Dou um doce, (130) se você adivinhar... (131) Ele mandou desenterrar a sua Inês (132) e sentar o esqueleto no trono da rainha ao seu lado. (133) E todos os nobres da corte tiveram de fazer reverência para "aquele que mesmo depois de morta foi rainha", (134) como disse o Camões. (135) Em seguida mandou matar todos os que haviam pressionado o velho rei. (136) - Bem feito! (137) Sempre matam as mulheres, (138) à toa. (139) - Nessas alturas quisemos olhar o mapa para saber onde fica Portugal, onde o Cabo das Tormentas. (140) Seguimos o roteiro de Vasco da Gama. (141) Soubemos que o Camões tinha um olho só, (142) soubemos da sua vida (143) e ouvimos as suas poesias. (144) "Alma minha gentil, que te partiste..." (145) Durante uma semana minha mãe foi falando, (146) mostrando (147) e lendo. (148) Ficamos sabendo que esta "alma minha" forma uma cacofonia, (149) que é preciso ter cuidado ao escrever, (150) e também nos consolamos (151) porque até o Camões cochilou no português. (152) O português é uma língua difícil mesmo, (153) mas vale a pena aprendê-la (154) para podermos ler histórias tão lindas (155) e até escrever contos com mais um ponto, (156) se a gente quiser.

CHAVES, Cida. *Uma História Distraída*. Belo Horizonte: Dimensão, 1995. p.17-22.

A ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL EM  
*UMA HISTÓRIA DISTRAÍDA*, DE CIDA CHAVES

JANICE HELENA CHAVES MARINHO  
UFMG

O estudo da organização informacional, à luz do Modelo de Análise Modular do discurso, visa tratar da continuidade tópica (ou temática) bem como da progressão das informações que são ativadas no texto, focalizando-se os encadeamentos entre os constituintes textuais e as informações previamente introduzidas na memória discursiva dos interlocutores pelo cotexto ou pelo contexto.

No desenvolvimento da negociação subjacente a toda interação, a continuidade tópica, que diz respeito ao “fio do texto”, à sua unidade e manutenção temática, se mostra um fator importante para a construção do sentido do texto. Assim, a continuidade tópica – explícita ou implícita - se faz muitas vezes necessária, tanto do ponto de vista da produção quanto do ponto de vista do processamento dos textos.

O estudo da construção interativa dos tópicos e da estrutura na qual eles se inscrevem permite a descrição do desenvolvimento dinâmico da negociação.

Sendo assim, neste trabalho, proponho analisar a organização informacional na obra *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. Trata-se de um livro escrito para um público infantil que busca levar o leitor a conhecer e a interpretar histórias de forma distraída, ou seja, pensando e perguntando. Ao longo dos onze capítulos do livro, João e Lila travam um diálogo repleto de histórias, casos, desvios e reflexões.

Focalizando as estratégias de continuidade que orientam o leitor na construção do seu sentido, pretendo evidenciar como esse livro se mostra capaz de, “de ponto em ponto”, ir contando histórias, resgatando outros textos, buscando não só a transmissão de conhecimentos mas também o despertar da criança para fatos históricos, lendários, sociais e políticos.

Concentro minha atenção na organização informacional do capítulo IV (em anexo), em que é narrada a história de Inês de Castro. Esse capítulo apresenta uma configuração textual bastante semelhante à do livro, na medida em que é formado de uma sucessão de ações que podem ser interpretadas como as etapas de uma cadeia de acontecimentos, como evidencio entre colchetes na figura 1, em que exponho a macroestrutura hierárquica do capítulo.

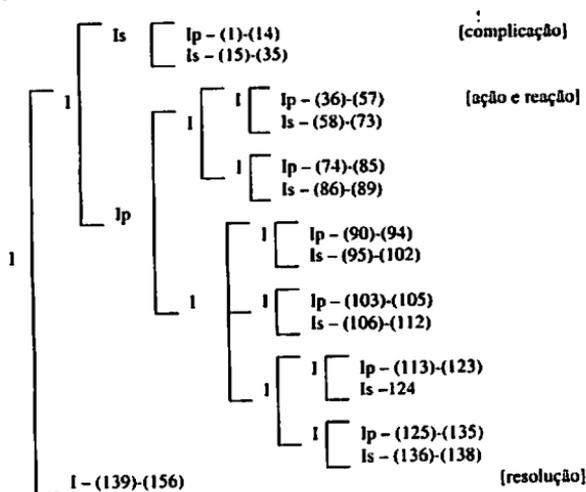


Figura 1: macroestrutura hierárquica do cap. IV

Esse capítulo é composto por 156 atos<sup>1</sup> que pertencem a 2 intervenções<sup>2</sup>, sendo a primeira formada pelos atos (1) a (135) e a segunda por (136) a (156). Essa primeira grande intervenção é constituída de outras 2 intervenções: uma Is- (1)-(35) que apresenta a fase de complicação da seqüência narrativa dessa história, a colocação da dificuldade de se contar um conto "igualzinho àquilo que viu ou ouviu", e prepara o interlocutor para a fase de reação, que será desenvolvida na Ip-(36)-(135), que consiste no desenvolvimento da narrativa, ou seja, na contação das histórias e dos casos por João. A segunda intervenção, por sua vez, equivale à fase da resolução da seqüência narrativa, o fecho do capítulo em que se retomam idéias ali tratadas.

A análise exposta nessa figura se faz importante para o estudo da organização informacional do capítulo IV, de que trato a seguir, após uma pequena exposição acerca dos procedimentos de análise dessa forma de organização do discurso.

#### A ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL DO DISCURSO

No Modelo de Análise Modular do discurso, defende-se a idéia de que cada ato da estrutura hierárquica ativa uma informação, que ocupa temporariamente o centro da atenção dos interlocutores, um objeto de discurso ou um propósito<sup>3</sup>. Defende-se ainda que a ativação dessa informação se dá através de pelo menos um ponto de ancoragem na memória discursiva, sob a forma de uma informação semi-ativa – já presente na memória dos interlocutores – que pode ou não ser verbalizada. Esse ponto de ancoragem pode ser extraído do contexto ou da situação de enunciação (contexto), ou ainda das inferências de ambos.

Um objeto de discurso pode ter diversos pontos de ancoragem situados em diferentes níveis da memória discursiva. Ainda, todo objeto de discurso tem ao menos um ponto de ancoragem imediato, constituído pela informação mais diretamente acessível na qual ele se encadeia, que é chamado de

---

<sup>1</sup> O ato é definido como a menor unidade textual. Para se chegar à macroestrutura hierárquica do capítulo, importante etapa de análise, uma vez que a abordagem da forma de organização informacional se fundamenta em informações provenientes da dimensão hierárquica (para a unidade do ato), foi necessário segmentar o capítulo em atos e numerá-los.

<sup>2</sup> A intervenção é definida como a maior unidade monológica.

<sup>3</sup> A informação chamada de "objeto de discurso" ou de "propósito" na organização informacional é intrinsecamente ligada à unidade textual mínima ou ato.

tópico<sup>4</sup>. Podem também existir pontos de ancoragem situados em níveis mais profundos da memória discursiva. Esses pontos de ancoragem normalmente são constituídos de informações acessíveis, mas que não atuam diretamente no encadeamento dos objetos de discurso, como faz o tópico. Por exemplo:

(131) **Ele** [D.Pedro] mandou desenterrar *a sua Inês*<sup>5</sup>

A informação imediatamente ativada por esse ato é o tópico **D.Pedro**, evocado em atos precedentes e verbalizado, nesse ato 131, pelo pronome **ele**. É também ativada a informação relativa a *Inês*, mas, como ela não atua diretamente na continuidade tópica, ela é considerada uma informação de nível mais profundo.

Os pontos de ancoragem são geralmente marcados no texto por uma anáfora, por uma expressão definida, por repetição de palavras, por expressões sinonímias, etc. São esses termos ou expressões que constituem, então, os traços de ponto de ancoragem.

A análise da organização informacional de cada ato de um texto visa à identificação de seu ponto de ancoragem imediato, estando ele explícito ou implícito. O tópico, que nunca é definido antecipadamente, pode ser originado (i) no objeto de discurso ativado pelo ato precedente, o que ocorre com certa frequência; (ii) na situação de interação; (iii) no conteúdo dos discursos (o dito) ou no discurso mesmo (o dizer), por meio de marcadores preliminares metadiscursivos, como as expressões “a propósito de”, “quanto a”, ou por meio de atos ilocucionários do tipo: “Queria te perguntar”, “Voltando ao que eu dizia ontem”; e finalmente (iv) na memória discursiva, como expõe Grobet (2000).

A partir da identificação do tópico de cada ato e da descrição da ativação sucessiva dos objetos de discurso, que se ancoram em informações situadas na memória discursiva, parte-se para a análise dos modos de encadeamento das informações na progressão textual. O tratamento dos modos ou tipos de progressão informacional permite a avaliação da continuidade ou a descontinuidade tópica e também a proposição de uma explicação para as

---

<sup>4</sup> Sobre a complexidade da noção de tópico, ver Grobet (2000:16-33).

<sup>5</sup> Convencionou-se que, na estrutura informacional, os termos em **negrito** representam os traços tópicos. As informações entre colchetes dizem respeito aos tópicos marcados por um traço tópico. Informações entre parênteses dizem respeito aos pontos de ancoragem implícitos. As informações em *itálico* representam os traços de ponto de ancoragem situados em níveis mais profundos da memória discursiva.

escolhas e os encadeamentos dos objetos de discursos (consideração da organização tópica do texto)<sup>6</sup>.

Os modos de encadeamento considerados pelo modelo aqui adotado são a progressão ou o encadeamento linear, que ocorre quando o tópico é resultante de uma informação que acaba de ser ativada, e a progressão ou o encadeamento com tópico constante, que ocorre quando os atos sucessivos se encadeiam num mesmo tópico. A progressão linear pode implicar um tópico explícito ou implícito (sem a presença do traço tópico). A progressão com tópico constante, geralmente, mas não necessariamente, implica um tópico explícito, verbalizado por um pronome ou por uma retomada lexical.

O Modelo de Análise Modular considera ainda um terceiro tipo de progressão, que é o encadeamento à distância. Este é descrito como uma variante da progressão linear, que ocorre quando o tópico retoma um objeto de discurso introduzido em atos anteriores, e não no imediatamente precedente. O efeito da retomada tópica associada a esse tipo de encadeamento, bem como a explicação da sua escolha para a estruturação do discurso, são consideradas no estudo da organização tópica do discurso<sup>7</sup>.

#### A ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL DO CAPÍTULO IV

Analisando o capítulo sob a perspectiva da organização informacional, chega-se a uma extensa estrutura informacional que evidencia significativa presença de tópicos marcados pelo uso de expressões anafóricas, como as expressões nominais definidas e os nomes próprios, as recategorizações ou ainda as anáforas pronominais, como exemplifico na figura 2.

---

<sup>6</sup> Para um aprofundamento da questão, ver Roulet, Fillietaz e Grobet (2001: cap.9).

<sup>7</sup> O estudo da organização tópica desenvolve a análise da organização informacional, completando-a com a análise dinâmica da maneira como os interlocutores geram a escolha e o encadeamento dos objetos de discurso no desenvolvimento da interação. Esse estudo não será desenvolvido neste trabalho.

Transcrição da organização informacional	Progressão informacional
(12) A Inês de castro e o príncipe D. Pedro, de Portugal, estavam apaixonados.	Encadeamento à distância
(13) Mas a Inês não era princesa.	Tópico constante (TC)
(14) (a Inês) era plebéia.	TC
(15) (a Inês era plebéia) - O que é plebéia?	Progressão linear (PL)
(16) (plebéia) - O feminino de plebeu,	PL
(17) (plebéia) gente como a gente.	TC
(18) Naquele tempo [no tempo da história],	Encad. à distância
(19) (naquele tempo) pensava-se que princesa, era diferente.	TC
(20) (pensava-se que princesa era diferente) Diziam que tinha o sangue azul.	PL
(21) E o sangue era vermelho mesmo,	PL
(22) (o sangue) como o de todo mundo.	TC
(...)	(...)
(103) – O caso é que o rei D. Afonso tem pena,	Encad. à distância
(104) mas os nobres fazem tanta pressão	Encad. à distância
(105) que ele [o rei D. Afonso] manda matar a Inês.	Encad. à distância
(...)	(...)
(124) - Vê se a gente procura mosquitos enquanto ouviu essa história.	Encad. à distância
(125) (quanto a essa história) Quando o rei D. Afonso morre,	TC
(126) D. Pedro é o novo rei de Portugal.	Encad. à distância
(127) (quanto a D.Pedro) Sabe o que fez?	TC
(128) (quanto a D.Pedro) - O quê?	TC
(129) (quanto a D.Pedro) - Dou um doce,	TC
(130) (quanto a D.Pedro) se você adivinhar...	TC
(131) Ele [D.Pedro] mandou desenterrar a sua Inês	TC
(132) e sentar o esqueleto [a Inês] no trono da rainha ao seu lado.	Encad. à distância
(133) E todos os nobres da corte tiveram de fazer reverência para "aquela que mesmo depois de morta foi rainha" [a Inês].	TC
(134) (aquela que mesmo depois de morta foi rainha) como disse o Camões.	TC

Figura 2: Análise da organização informacional

O uso das expressões anafóricas constitui uma estratégia de progressão referencial, na medida em que possibilita a construção de cadeias referenciais no texto. As seqüências mais marcadas, ou seja, onde há a

presença de traços tópicos, pertencem às passagens do capítulo em que está sendo principalmente narrada a história de Inês de Castro e D. Pedro. Essas estratégias de progressão referencial costumam ser freqüentes em textos do gênero conto ou fábula<sup>8</sup>, o que pode justificar a maior presença dos traços tópicos nessas passagens.

A Inês de Castro, por exemplo, principal personagem da história contada por João, é retomada ao longo da narrativa como *aquela que mesmo depois de morta foi rainha, essa rainha, essa Inês, A Inês de Castro, a Inês*, pelo anafórico *ela* e ainda pela expressão *o esqueleto*.

Já as seqüências menos marcadas pertencem principalmente às passagens do texto em que, rompendo-se a continuidade tópica, introduzem-se novos tópicos relativos a elementos da história, mas que se relacionam ao que ocorre em nossa sociedade atual.

Transcrição da organização informacional	Progressão informacional
(58) (hoje) – O príncipe da Inglaterra foi à Guerra das Malvinas.	Encadeamento à distância
(59) (o príncipe da Inglaterra foi à Guerra das Malvinas) – Só para enfeitar.	PL
(60) (o príncipe da Inglaterra foi à Guerra das Malvinas) demagogia.	TC
(61) Hoje,	Encad. à distância
(62) (hoje) qualquer alguém sobe no “trono”.	TC
(63) (qualquer alguém) compra a briga	PL
(64) (qualquer alguém) e fica mandando os outros resolverem as batalhas.	TC
(65) (hoje) Pode-se apertar botões,	Encad. à distância
(66) (hoje) ou ficar ao lado de um telefone vermelho.	TC
(67) (um telefone vermelho) como o da Casa Branca.	PL
(68) (um telefone vermelho) – Por que vermelho?	TC
(69) – Ah, isto [por que vermelho] eu não sei contar, Lila.	TC
(70) Quem sabe, (por que vermelho) tem a ver com os bombeiros?	TC
(71) – Na casa da minha tia tem um [telefone vermelho],	TC
(72) (tem telefone vermelho) só para combinar com a decoração.	TC
(73) – Vai ver, (tem telefone vermelho) sua tia também gosta de briga.	TC

Figura 3: Análise da organização informacional

<sup>8</sup> cf. Marcuschi (2003).

Em passagens como a exemplificada na figura 3, ocorrem desvios ou digressões que têm como função permitir a introdução de discursos que trazem outros pontos de vista, outras perspectivas, que podem ser da mãe de João, do próprio João, da Lila, dos pensadores de hoje, etc. Tais digressões se dão por meio de comentários do narrador ou de discussões mantidas entre as personagens João e Lila. Tanto os comentários tecidos pelas personagens quanto as discussões que elas mantêm em algumas passagens do capítulo podem ser interpretadas como espaços que são criados para a inserção de vozes no discurso. Essas vozes<sup>9</sup> atuam não só na transmissão de conhecimentos, de informações a que os leitores infantis poderiam não ter acesso (como sobre o Camões), com o resgate de outros textos, mas também no despertar desses leitores para uma reflexão crítica e um posicionamento crítico em relação a determinadas crenças comuns entre os membros de nossa sociedade.

Na primeira dessas digressões, motivada pela explicação sobre o que seja plebéia, abre-se espaço para o questionamento sobre a desigualdade entre os homens, crença comum entre os membros de nossa sociedade. Os homens de sangue azul na verdade têm o sangue vermelho como qualquer ser humano e por isso não deveriam considerar-se diferentes. A forma como essa questão é trazida ao texto retrata o discurso das crianças, como elas conseguem ver o ser humano: “... *todo o mundo é igual, nasce igual [...] vai no banheiro igual e, quando morre, apodrece igual.*”

Já na segunda passagem digressiva (exemplificada na figura 3), tem-se uma discussão que, a meu ver, ultrapassa a perspectiva do leitor infantil, não só com relação ao que é discutido, a “covardia” dos que estão no comando e não se aproximam do perigo, mas também em relação à linguagem usada. São utilizados termos menos próprios ao vocabulário infantil, como *demagogia*, por exemplo, e construções menos usuais na língua falada espontaneamente, como a construção com o pronome *se* em “*pode-se apertar botões*”. Mas o que se apresenta nos atos (70) a (73) reflete um diálogo mais próximo da realidade infantil e que retrata uma conversa entre crianças.

Em (86)-(89), expostos na figura 4, tem-se uma intervenção em que Lila explica para João que ele usou uma mesóclise.

---

<sup>9</sup> A identificação, bem como a função dessas vozes no discurso, são tratadas na análise da organização enunciativa/polifônica por Rufino e Brunetti (neste volume).

Transcrição da organização informacional	Progressão informacional
(83) Assim, quando o príncipe voltasse,	Encadeamento à distância
(84) <i>ela</i> [a Inês] já estaria morta	Encad. à distância
(85) (a Inês estaria morta) e nada poder-se-ia fazer.	PL
(86) (quanto a nada poder-se-ia fazer) – João, a colocação do se aí, entre dois tracinhos, chama-se mesóclise.	PL
(87) (quanto à mesóclise) - Você é metida, hem Lila.	PL
(88) (quanto à mesóclise) Sabe o que é mesóclise,	TC
(89) (sabe o que é mesóclise) mas não sabe o resto da história.	TC

Figura 4: Análise da organização informacional

Essa passagem, além de bem humorada, visto que João responde para Lila que ela sabe o que é mesóclise, mas não conhece o resto da história, possibilita que a criança leitora aprenda uma questão relacionada à gramática do português ao mesmo tempo em que se diverte com a história contada pelo narrador. A inserção de um diálogo como esse no livro evidencia uma preocupação da obra em ser também didática. Afinal, pode-se despertar o interesse da criança para uma história universal e ainda para alguma questão relacionada ao estudo da língua portuguesa.

Em outra passagem digressiva, apresentada na figura 5, há uma mudança do tópico *história* para o tópico *o Camões*, que em *Os Lusíadas* “escreveu tanta coisa, tudo escrito em rima e bonito. O mais bonito da língua portuguesa.” Nessa passagem, oferece-se ao leitor infantil a informação de que a história de Inês de Castro foi narrada por Camões, que “escreveu *Os Lusíadas* há quinhentos anos”, e de que esse livro narra também a história das navegações. Esse desvio é motivado pela mesma preocupação didático-pedagógica presente em *Uma História Distraída*. Ao mesmo tempo em que instrui as crianças leitoras sobre o autor Camões, busca despertar nelas o interesse pela leitura de seu livro em que tantas aventuras são narradas.

Transcrição da organização informacional	Progressão informacional
(95) (quanto à história) Fiquei arrepiado com tanta ruindade, tristeza e tanta palavra bonita e rica que o Camões sabia falar.	Encadeamento à distância
(96) Ficamos sabendo que o Camões escreveu <i>Os Lusíadas</i> há quinhentos anos,	TC
(97) (o Camões escreveu <i>Os Lusíadas</i> ) e contou da viagem de Vasco da Gama, do Cabo das Tormentas,	Encad. à distância
(98) <i>que</i> [Vasco da Gama] ele chamava de Gigante Adâmostor,	PL

(99) (o Camões escreveu Os Lusíadas) e tanta coisa.	Encad. à distância
(100) (o Camões escreveu Os Lusíadas) tudo escrito em rima e bonito.	TC
(101) (o Camões escreveu Os Lusíadas) O mais bonito da língua portuguesa.	TC
(102) (quanto a seus comentários) – Você já está aumentando ponto no conto.	Encad. à distância

Figura 5: Análise da organização informacional

A história volta à cena com a informação de que o rei D. Afonso manda matar a Inês, e é seguida de novo parêntese no qual os personagens discutem sobre as pressões sofridas pelos dirigentes do país. Novamente nessa passagem tem-se o discurso do adulto representado na fala de João – não só quanto à percepção dessas pressões como também quanto ao conselho, dado à Lila, de que estudar é mais do que ler livros, é prestar atenção a tudo.

Finalmente, logo antes de se iniciar a etapa da resolução da sequência narrativa, é introduzida ainda uma passagem na qual Lila expressa sua reação à atitude de D. Pedro de punir os nobres, e lança o seguinte comentário: “sempre matam as mulheres à toa”. Esse comentário, que certamente não se situa no universo infantil, traz para o diálogo entre as crianças outro ponto que pertence ao universo do adulto, mas que deve ser pensado por todos, que é o assassinato de mulheres – de certa forma comum até hoje.

Este estudo da organização informacional do capítulo IV representa uma etapa preliminar de análise. Mas ele possibilita a explicitação dos principais tipos de encadeamentos tópicos, por meio da qual se expõem os elos de continuidade entre as informações que são ativadas no texto. Ele ainda possibilita a análise das estratégias utilizadas para a progressão das informações no texto. Tanto as estratégias de manutenção tópica quanto as estratégias de inserção de passagens digressivas, tal como as utilizadas no texto, contribuem para a interpretação e a construção de seu sentido. Esta abordagem da organização informacional, então, permite a descrição do desenvolvimento da negociação discursiva instaurada nesse capítulo.

A partir desta análise, pode-se buscar a articulação da estrutura informacional com outras formas de organização do discurso. Dessa forma, obtêm-se elementos para o estudo da organização tópica, que se ocupará da dinamicidade do fluxo informacional no texto, ou seja, da maneira como se gerenciam as escolhas e os encadeamentos dos tópicos no desenvolvimento

da interação, assim como das marcas lingüísticas que caracterizam essa forma de organização.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAVES, C. *Uma História Distraída*. Belo Horizonte: Dimensão, 1995.

GIVÓN, T. Topic continuity in discourse: an introduction. In: GIVÓN, Talmý.(ed.). *Topic continuity in discourse: quantitative cross-language studies*. Amsterdam/Philadephia: John Benjamins Publishing Company, 1983.

GROBET, A. L'organisation informationnelle du discours dialogique: la thématization comme phénomène d'ancrage. In: GUIMIE, C. (éd.) *La thématization dans les langues*. Berne: Lang, 1999. p. 405-420.

GROBET, A. *L'identification des topiques dans les dialogues*. Genève. Thèse de Doctorat. Université de Genève, 2000.

JUBRAN, C. C. A. S. Para uma descrição textual-interativa das funções de parentetização. In: KATO, M (org.) *Gramática do Português Falado V: Convergências*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1996.

JUBRAN, C. C. A. S. Funções textuais interativas dos parênteses. In: NEVES, Maria Helena de Moura. (org.) *Gramática do Português Falado VII: novos estudos*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.

MARCUSCHI, A. Atividades de Referenciação no Processo de Produção Textual e o Ensino de Língua. *Anais do 1º encontro nacional do GELCO*, 2003.

MARINHO, J. H. C. *O funcionamento discursivo do item "onde": uma abordagem modular*. Belo Horizonte. Tese de Doutorado. FALE/UFMG, 2002.

ROULET E., FILLIETTAZ, L. & GROBET, A. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang, 2001.

RUFINO, J. A. & BRUNETTI, R. V. A organização enunciativa/polifônica em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFMG. 2005. p.309-320;

## Anexo

*Quando quebramos o espelho de cristal, minha mãe disse:- "Agora é tarde, Inês é morta."*

*- Mãe, quem é esta Inês? – perguntei.*

*- Oh, "Aquele que mesmo depois de morta foi rainha."*

*Todos lá em casa quiseram saber quem foi essa rainha, essa Inês.*

*A mãe estava com muita preguiça, mas sentiu-se obrigada a contar.*

*A Inês de castro e o príncipe D. Pedro, de Portugal, estavam apaixonados. Mas a Inês não era princesa, era plebéia.*

*- O que é plebéia?*

*- O feminino de plebeu, gente como a gente.*

*Naquele tempo, pensava-se que princesa era diferente. Diziam que tinha o sangue azul. E o sangue era vermelho mesmo, como o de todo mundo. Mas, como dizem os pensadores de hoje, cada um vê as coisas da sua perspectiva. Então, os nobres faziam umas mágicas nas perspectivas deles e viam azul o sangue que era vermelho, comum.*

*Minha mãe diz que ainda hoje tem gente que vê assim enviesado, e não enxerga que todo o mundo é igual, nasce igual...*

*- Alguns passam um tempo na proveta, João.*

*- ... vai no banheiro igual e, quando morre, apodrece igual.*

*- Nossa! Continua a história.*

*- O D. Pedro não podia casar-se com a Inês. Sabe, Lila, parece que hoje tem muita coisa diferente, mas o amor continua igual.*

*- Mesmo, João?*

*- É. Daí que a Inês teve quatro filhos com o D. Pedro. Eles eram felizes e haviam se casado em segredo.*

*- Parece novela!*

*-Aconteceu uma guerra, de Portugal contra não sei quem, e D. Pedro teve de ir para a guerra.*

*- Um príncipe na guerra?*

*- É. Lutando. Naquele tempo, reis e príncipes eram valentes. Homens de verdade. Eles compravam a briga, mas iam na frente, comandando as batalhas. Não era como hoje, não.*

*- O príncipe da Inglaterra foi à Guerra das Malvinas.*

*- Só para enfeitar, demagogia. Hoje, qualquer alguém sobe no "trono", compra a briga e fica mandando os outros resolverem as batalhas. Pode-se apertar botões, ou ficar ao lado de um telefone vermelho, como o da Casa Branca.*

*- Por que vermelho?*

*- Ah, isto eu não sei contar, Lila. Quem sabe, tem a ver com os bombeiros?*

*- Na casa da minha tia tem um, só para combinar com a decoração.*

*- Vai ver, sua tia também gosta de briga.*

*- Continua.*

- Pois é, o D. Pedro, Lila, foi para a guerra, porque, sendo príncipe, devia proteger seu povo. Enquanto isso, os cortesãos, ou nobres da corte, os assessores, que não gostavam do amor de D. Pedro e Inês, ficaram enchendo a cabeça do rei D. Afonso, pai de D. Pedro, para que mandasse matar a Inês. Assim, quando o príncipe voltasse, ela já estaria morta e nada poder-se-ia fazer.

- João, a colocação do se aí, entre dois tracinhos, chama-se mesóclise.

- Você é metida, hem Lila. Sabe o que é mesóclise, mas não sabe o resto da história.

Nessa hora, minha mãe pegou um livro, que se chama *Os Lusíadas*, e leu para a nós como a Inês pediu ao rei para que não a matasse, porque seus filhinhos iam ficar desamparados.

Fiquei arrepiado com tanta ruindade, tristeza e tanta palavra bonita e rica que o Camões sabia falar.

Ficamos sabendo que o Camões escreveu *Os Lusíadas* há quinhentos anos e contou da viagem de Vasco da Gama, do Cabo das Tormentas, que ele chamava de Gigante Adamastor - e tanta coisa, tudo escrito em rima e bonito. O mais bonito da língua portuguesa.

- Você já está aumentando ponto no conto.

- O caso é que o rei D. Afonso tem pena, mas os nobres fazem tanta pressão que ele manda matar a Inês.

- Que malvadeza! Não tinha jeito do rei ficar livre da pressão?

- Lila, isto é complicado. Igual a gente ouve dizer, hoje em dia, das pressões.

Presta mais atenção nas notícias. Estudar não é só ler livros, não. Presta atenção em tudo, Lila.

- Continua.

- O príncipe volta da guerra, vitorioso. É aclamado, aplaudido. Desfila pelas ruas de Lisboa. Quando terminam as cerimônias, corre à procura de sua querida Inês.

- Ah, ela estava morta!

- Pois é, Lila, e ele chorou e jurou vingança.

- Vê se a gente procura mosquitos enquanto ouve essa história. Quando o rei D. Afonso morre, D. Pedro é o novo rei de Portugal. Sabe o que fez?

- O quê?

- Dou um doce, se você adivinhar...Ele mandou desenterrar a sua Inês e sentar o esqueleto no trono da rainha ao seu lado. E todos os nobres da corte tiveram de fazer reverência para "aquela que mesmo depois de morta foi rainha", como disse o Camões. Em seguida mandou matar todos os que haviam pressionado o velho rei.

- Bem feito! Sempre matam as mulheres, à toa.

- Nessas alturas quisemos olhar o mapa para saber onde fica Portugal, onde o Cabo das Tormentas. Seguimos o roteiro de Vasco da Gama. Soubemos que o Camões tinha um olho só, soubemos da sua vida e ouvimos as suas poesias.

*"Alma minha gentil, que te partiste..."*

*Durante uma semana minha mãe foi falando, mostrando e lendo. Ficamos sabendo que esta "alma minha" forma uma cacofonia, que é preciso ter cuidado ao escrever, e também nos consolamos porque até o Camões cochilou no português.*

*O português é uma língua difícil mesmo, mas vale a pena aprendê-la para podermos ler histórias tão lindas e até escrever contos com mais um ponto, se a gente quiser.*

CHAVES, Cida. *Uma História Distraída*.  
Belo Horizonte: Dimensão, 1995. p. 17-22.

A ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA/POLIFÔNICA EM *UMA  
HISTÓRIA DISTRAÍDA*, DE CIDA CHAVES

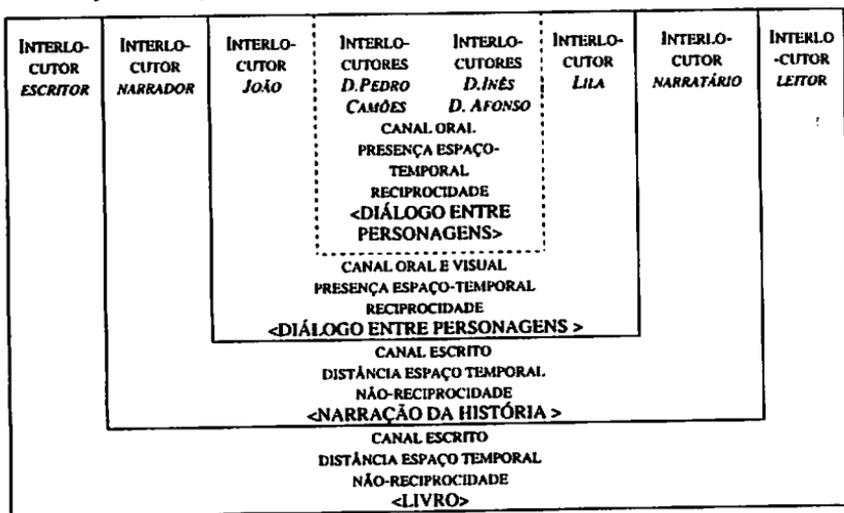
JANAÍNA DE ASSIS RUFINO &  
REGINA VAGO BRUNETTI  
MESTRANDAS - UFMG

A forma de organização enunciativa baseia-se na hipótese de que o discurso pode ser dividido, de modo recursivo, em segmentos que fazem ouvir diferentes vozes, em diferentes níveis de encaixamento. Isso significa distinguir os diferentes discursos que compõem um texto, ou seja, discriminar o discurso produzido (aquilo se diz) daqueles que são reproduzidos ou representados (aquilo que se diz que alguém disse), no interior de uma intervenção. Essa forma de organização constitui a primeira etapa para a descrição da forma de organização polifônica, a qual visa à identificação das funções que esses discursos representados e produzidos desempenham no interior de uma dada intervenção.

Pretende-se, neste trabalho, apresentar uma análise da ocorrência de tais discursos, de maneira que se possam explicitar informações que permitam conclusões acerca do posicionamento e opiniões do enunciador em relação aos seus destinatários e ao(s) objeto(s) em foco, em *Uma história distraída*, de Cida Chaves, bem como identificar as funções que tais discursos desempenham numa obra de Literatura Infanto-juvenil.

## A FORMA DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA DO DISCURSO

O componente enunciativo diz respeito à inscrição do locutor em seu discurso, com suas opiniões e atitudes, seu posicionamento em relação a esse discurso. Diz respeito à subjetividade do locutor. Descrever essa forma de organização implica necessariamente indicar os diferentes discursos que compõem uma enunciação, ou seja, distinguir o discurso que é produzido daqueles que são representados no interior de uma intervenção. Isso significa distinguir os diferentes níveis de interação dentro de um discurso – informação de origem do módulo interacional, como se vê no quadro 1.



Quadro 1 – Quadro interacional de *Uma história distraída*.

Verificamos que o quadro nos apresenta oito posições de interação:

- 1) Escritor e leitor
- 2) Narrador e narratário
- 3) João e Lila
- 4) Personagens e personagens (D. Pedro, D. Afonso, Inês, Camões...)

O quadro interacional obtido é considerado um quadro complexo, pois apresenta, além de oito posições de interação, quatro níveis de encaixamento. No nível mais externo temos a figura do escritor (Cida Chaves) e do leitor numa relação de não reciprocidade com distância tempo/espacial e um canal escrito.

No segundo nível, temos a interação entre narrador, instituído pelo escritor, e seu narratário, que se apresenta como um sujeito que interage na narração. A materialidade desse nível se constrói com um canal escrito, distância temporal e espacial e relação de não reciprocidade.

O terceiro nível é marcado pela relação interativa dos personagens João e Lila. Aqui temos canal oral, pois a interação se faz face a face. Há presença espaço/temporal e reciprocidade.

Observando a interação mais interna, marcada pela linha pontilhada, percebemos que o canal é oral, temos presença temporal e espacial e novamente reciprocidade.

A forma enunciativa se preocupa com os discursos produzidos e representados. Ambos os discursos estão presentes na superfície do texto em diferentes planos de encaixamento.

Tem-se então:

1- *Discurso produzido* – corresponde àquilo que o locutor diz (discurso produzido pelo locutor, que ocupa o nível mais exterior de uma interação).

2- *Discurso representado* – corresponde àquilo que o locutor diz que alguém disse, o discurso que ele reproduz ou representa em sua enunciação, que ocupa o nível mais interno de uma interação. Ele pode apresentar-se sob as seguintes formas:

*Formulado* – sob a forma de uma representação direta, eventualmente introduzida por um verbo de fala, dois pontos, travessão e/ou aspas:

*minha mãe disse:*

*M[-“Agora é tarde, Inês é morta”]*

*J [- Mãe, quem é esta Inês?] - perguntei.*

sob a forma de representação indireta, caracterizada por uma modificação dos dêiticos e/ou eventualmente introduzida por um verbo de fala e um complementador

*Minha mãe diz que M[ainda hoje tem gente que vê assim enviesado, e não enxerga que todo mundo é igual...]*

sob a forma de representação indireta livre, em que as fronteiras entre os dois discursos são diluídas:

*A mãe estava com muita preguiça, mas sentiu-se obrigada a contar. N[M [A Inês de Castro e o príncipe D. Pedro, de Portugal, estavam apaixonados. Mas a Inês não era princesa, era plebéia.]]*

**Designado** – o discurso pode ser designado por um verbo ou por um sintagma nominal, geralmente uma nominalização: verbo – suplicar, achar, pressupor...; sintagma nominal – súplica, chamada... entre outros:

*... e contou C [ ] da viagem de Vasco da Gama, do Cabo das Tormentas, que ele chamava C [ ] de Gigante Adamastor...*

**Implícitado** – a implícitação, em geral, é marcada por conectores que têm a função de estabelecer um encadeamento implícito com o discurso de um interlocutor, portanto não ocorre em intervenções monológicas. É própria do diálogo. Introduzida por conectivos interativos tais como “bem”, “mas”, ora, no início de réplica.

Roulet propõe, ainda, a distinção entre discurso representado efetivo ou potencial. O primeiro caso diz respeito à representação de discursos cujas palavras foram afetivamente produzidas pelo locutor. E o segundo diz respeito à representação imaginada ou antecipada de um discurso que poderia ser produzido.

Entre os discursos representados faz-se necessário, também, estabelecer a distinção entre discursos representados diafônico, polifônico e autofônico. Para estabelecer tal distinção é necessário recorrer ao quadro interacional. No discurso representado polifônico, o narrador representa a voz dos personagens (o Ele - 3ª pessoa). No discurso diafônico, o narrador representa a voz do seu interlocutor imediato (o Tu - 2ª pessoa) e no discurso autofônico, o narrador representa sua própria voz num tempo passado ou futuro (o Eu - 1ª pessoa).

#### A FORMA DE ORGANIZAÇÃO POLIFÔNICA DO DISCURSO

O discurso de um locutor pode apresentar vozes que correspondem a outros discursos ou outros pontos de vista diferentes do seu. O componente polifônico da abordagem modular do discurso refere-se à inscrição da subjetividade de outro locutor em um discurso, assim como a atitude adotada pelo locutor, em seu próprio discurso, face às outras vozes que nele se fazem ouvir. Diz respeito a uma outra subjetividade, diferente da subjetividade do locutor. Uma estrutura enunciativa é polifônica quando o

locutor repete ou retoma um discurso ou um ponto de vista outro, independente de sua intervenção, posicionando-se em relação a ele.

O modelo de Análise Modular (Roulet, 2001) parte da noção de polifonia apresentada acima, para uma noção mais ampla. Para o modelo, polifonia é também o resultado da acoplagem das análises concernentes às formas e às funções dos discursos produzidos e representados.

Assim a análise enunciativa/polifônica de *Uma história distraída*, proposta por nós, tentará dar conta de distinguir os diferentes tipos e formas de discursos presentes na obra em questão bem como as diferentes funções concernentes a eles.

#### AS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA E POLIFÔNICA EM *UMA HISTÓRIA DISTRAÍDA*

Para procedermos à análise enunciativa e polifônica da obra *Uma história distraída* escolhemos o cap. IV, transcrito abaixo. Convém esclarecer que os discursos representados na abordagem modular tem as seguintes formas de representação: discurso representado formulado – marcado por colchetes preenchidos [...]; discurso representado designado – marcado depois da expressão que o designa por colchetes vazios [ ]; discurso representado implícito – representado por colchetes vazios na frente do conector [ ]

Foram usadas as seguintes convenções de transcrição: uso de colchetes à direita da ocorrência, sempre precedidos da origem da voz: N = Narrador, J = João, L = Lila, M = Mãe, P = Pensadores, C = Camões, DA = D. Afonso, DP = D. Pedro, A = Voz Alheia, I = Inês.

*N [Quando quebramos o espelho de cristal, minha mãe disse:*

*M [“Agora é tarde, Inês é morta.”]*

*J [- Mãe, quem é esta Inês?] – perguntei.*

*M [- Oh, C [“Aquele que mesmo depois de morta foi rainha.”]]*

*Todos lá em casa quiseram saber quem foi essa rainha, essa Inês.*

*A mãe estava com muita preguiça, mas sentiu-se obrigada a contar.*

*N’ [M [A Inês de Castro e o príncipe D. Pedro, de Portugal, estavam apaixonados. Mas a Inês não era princesa, era plebéia.]]*

*J [- O que é plebéia?]*

*M [- O feminino de plebeu, gente como a gente.]*

*N’ [M [Naquele tempo, pensava-se A [ ] que princesa era diferente.*

*Diziam A[que tinha o sangue azul]. E o sangue era vermelho mesmo, como o de todo mundo. Mas, como dizem os pensadores de hoje, P*

[cada um vê as coisas da sua perspectiva.] Então, os nobres faziam umas mágicas nas perspectivas deles e viam azul o sangue que era vermelho, comum.]]

Minha mãe diz que M [ainda hoje tem gente que vê assim enviesado, e não enxerga que todo o mundo é igual, nasce igual...]

L [- Alguns passam um tempo na proveta, João.]

J [-... vai no banheiro igual e, quando morre, apodrece igual.]

L [- Nossa! Continua a história.]

J[M[- O D. Pedro não podia casar-se com a Inês. Sabe, Lila, parece que hoje tem muita coisa diferente, mas o amor continua igual.]]

L [- Mesmo, João?]

J [M [- É. Daí que a Inês teve quatro filhos com o D. Pedro. Eles eram felizes e haviam se casado em segredo.]]

L [- Parece novela!]

J [M [- Aconteceu uma guerra, de Portugal contra não sei quem, e D. Pedro teve de ir para a guerra]]

L [- Um príncipe na guerra?]

J [M[- É. Lutando. Naquele tempo, reis e príncipes eram valentes. Homens de verdade. Eles compravam a briga, mas iam na frente, comandando as batalhas. Não era como hoje, não.]]

L [- O príncipe da Inglaterra foi à Guerra das Malvinas.]

J [- Só para enfeitar, demagogia. Hoje, qualquer alguém sobe no "trono", compra a briga e fica mandando os outros resolverem as batalhas. Pode-se apertar botões, ou ficar ao lado de um telefone vermelho, como o da Casa Branca.]

L [- Por que vermelho?]

J [- Ah, isto eu não sei contar, Lila. Quem sabe, tem a ver com os bombeiros?]

L [- Na casa da minha tia tem um, só para combinar com a decoração.]

J [- Vai ver, sua tia também gosta de briga.]

L [- Continua.]

J [M - Pois é, o D. Pedro, Lila, foi para a guerra, porque, sendo príncipe, devia proteger seu povo. Enquanto isso, os cortesãos, ou nobres da corte, os assessores, que não gostavam do amor de D. Pedro e Inês, ficaram C [ ] enchendo a cabeça do rei D. Afonso, pai de D. Pedro, para que mandasse D A [ ] matar a Inês. Assim, quando o príncipe voltasse, ela já estaria morta e nada poder-se-ia fazer.]]

L [- João, a colocação J [ ] do se aí, entre dois tracinhos, chama-se mesóclise.]

J [- Você é metida, hem Lila. Sabe o que é mesóclise, mas não sabe o resto da história.]

Nessa hora, minha mãe pegou um livro, que se chama *Os Lusíadas*, e leu para a nós M [ ] como a Inês pediu ao rei para que I [não a matasse, porque seus filhinhos iam ficar desamparados.]

Fiquei arrepiado com tanta ruindade, tristeza e C [ ] tanta palavra bonita e rica que o Camões sabia falar.

Ficamos sabendo que M [ ] o Camões escreveu *Os Lusíadas* há quinhentos anos e contou C [ ] da viagem de Vasco da Gama, do Cabo das Tormentas, que ele chamava C [ ] de Gigante Adamastor e tanta coisa, tudo escrito em rima e bonito. O mais bonito da língua portuguesa.

L [- Você já está aumentando ponto no conto.]

J [M [- O caso é que o rei D. Afonso tem pena, mas os nobres fazem tanta pressão que ele manda matar a Inês.]

L [- Que malvadeza! Não tinha jeito do rei ficar livre da pressão?]

J [- Lila, isto é complicado. Igual a gente ouve dizer, hoje em dia, das pressões. Presta mais atenção nas notícias. Estudar não é só ler livros, não. Presta atenção em tudo, Lila.]

L [- Continua.]

J [M [- O príncipe volta da guerra, vitorioso. É aclamado, aplaudido. Desfila pelas ruas de Lisboa. Quando terminam as cerimônias, corre à procura de sua querida Inês.]]

L [- Ah, ela estava morta!]

J [M [- Pois é, Lila, e ele chorou e jurou D P [ ] vingança.]]

J [- Vê se a gente procura mosquitos enquanto ouve essa história.] J [M [Quando o rei D. Afonso morre, D. Pedro é o novo rei de Portugal.] Sabe o que fez?]

L [- O quê?]

J [- Dou um doce, se você adivinhar... Ele mandou D P [ ] desenterrar a sua Inês e sentar o esqueleto no trono da rainha ao seu lado. E todos os nobres da corte tiveram de fazer reverência para C [ "aquela que mesmo depois de morta foi rainha"], como disse o Camões. Em seguida mandou D P [ ] matar todos os que haviam pressionado o velho rei.]

L [- Bem feito! Sempre matam as mulheres, à toa.]

Nessas alturas quisemos olhar o mapa para saber onde fica Portugal, onde o Cabo das Tormentas. Seguimos o roteiro de Vasco da Gama. Soubemos que M [ ] o Camões tinha um olho só, soubemos da sua vida e ouvimos as suas poesias.

C [ "Alma minha gentil, que te partiste..." ]

Durante uma semana minha mãe foi falando, mostrando e lendo. Ficamos sabendo que M [ ] esta "alma minha" forma uma cacofonia, que é preciso ter cuidado ao escrever, e também nos consolamos porque até o Camões cochilou no português.

*O português é uma língua difícil mesmo, mas vale a pena aprendê-la para podermos ler histórias tão lindas e até escrever contos com mais um ponto, se a gente quiser.]*

Para se proceder à análise enunciativa/polifônica é preciso considerar dados da dimensão interacional. Levando-se em conta tais dados, verifica-se que no quadro interacional que corresponde à fig. 1, é possível perceber como as posições de interação se colocam e quais as suas finalidades. É fato que toda interação estabelecida pressupõe um ou mais objetivos por parte dos interlocutores (o vendedor tem o objetivo de vender seu produto, o repórter tem o objetivo de informar e etc.). Admite-se que o autor, no caso a escritora Cida Chaves, teria em *Uma História Distraída*, como objetivo preponderante, fazer uma crítica a certos comportamentos sociais e a certa postura tradicional da Educação. Para alcançar seu objetivo, a escritora precisa atingir seu público alvo, que no caso, trata-se de um público infanto-juvenil. Para tanto o autor necessita criar uma estratégica rede enunciativa com a finalidade de atingir seu interlocutor. No caso de *Uma História distraída* a estrutura do quadro interacional é a representação de uma interação complexa e propícia à manifestação de polifonia.

O nível mais externo é formado por um discurso produzido, trata-se do discurso entre autor e leitor. Entendemos que essa relação de interação “encaixadora” estabelecida entre o autor e o leitor se concretiza somente com a “leitura” do texto.

A partir do segundo nível de interação, pode-se dizer que temos um discurso todo representado formulado N [*Quando quebramos o espelho de cristal... e até escrever contos com mais um ponto, se a gente quiser.*] por ter sido uma seleção para publicação – obra de Literatura Infantil. Notamos que o narrador escolhido é uma criança (João), que conta, ou melhor, reconta as histórias ouvidas de sua mãe. Sabemos que é muito mais fácil uma criança comunicar-se com outra, que ouvir a um adulto, pois uma conversa entre crianças possui características lingüísticas e discursivas muito próprias. Esse talvez seja o maior recurso de persuasão utilizado pela escritora ao escolher como narrador uma criança. Aqui temos a interação entre narrador-narratário. Dentro desse discurso representado encontram-se outras formas de representação do discurso.

*N [Quando quebramos o espelho de cristal, minha mãe disse: M [- “Agora é tarde, Inês é morta.”].*

*J [- Mãe, quem é esta Inês?] - perguntei.*

*M [- Oh, C[ “Aquela que mesmo depois de morta foi rainha.” ]]*

*Todos lá em casa quiseram saber quem foi essa rainha, essa Inês.  
A mãe estava com muita preguiça, mas sentiu-se obrigada a contar.  
N [M [A Inês de Castro e o príncipe D. Pedro, de Portugal, estavam apaixonados. Mas a Inês não era princesa, era plebéia.]]  
J [- O que é plebéia?]  
M [- O feminino de plebeu, gente como a gente.]*

Nesse primeiro trecho do capítulo, temos a voz do narrador introduzindo discursos formulados representados diretamente e polifonicamente. A forma lingüística disse apresenta a voz da Mãe que ora se confunde com a voz de Camões (livro Os Lusíadas), a qual vem marcada por aspas. A forma lingüística perguntei introduz a voz do personagem João. Trata-se de uma voz infantil, marcada pelo uso recorrente de frases interrogativas, por uma certa ludicidade e aparente ingenuidade, que, na verdade, dá voz à mãe do personagem. Voz marcadamente moralizante, crítica e educadora. É a voz da mãe a responsável pelas críticas sociais e educacionais encontradas por todo o texto.

Encaixado a esse discurso do narrador, há a ocorrência de muitas outras vozes que se distribuem ao longo da história, umas encaixadas às outras. A forma lingüística contar introduz um discurso formulado de forma indireta livre, não podemos distinguir, aí, a voz do narrador da voz da mãe. Há uma mescla das duas vozes em único discurso.

No decorrer de toda a história, há essa mescla do discurso da Mãe (sempre por meio do discurso indireto livre), ora com o discurso do narrador, ora com o discurso do personagem João.

*J [M [Naquele tempo, pensava-se A [ ] que princesa era diferente. Diziam A [que tinha o sangue azul]. E o sangue era vermelho mesmo, como o de todo mundo. Mas, como dizem os pensadores de hoje, P [cada um vê as coisas da sua perspectiva.] Então, os nobres faziam umas mágicas nas perspectivas deles e viam azul o sangue que era vermelho, comum.]]*

No parágrafo acima, encontramos três formas de discurso representado. Um, formulado indireto livre e polifônico, voz da personagem João mesclada à voz da mãe. Encaixado a ele um outro, designado e polifônico, introduzido pela forma lingüística pensava, representação de uma voz alheia do passado. Há, ainda um terceiro discurso, representado indiretamente e polifonicamente, trazendo a voz de pensadores.

O recurso mais evidenciado no texto é essa mescla das vozes de João e sua Mãe. João dá voz à mãe ou a mãe apodera-se da voz de João para criticar padrões e condutas sociais que a mesma acredita errôneas e ultrapassadas, de forma a atingir um público que é infantil. A voz de João vela, de certa forma, a opinião da Mãe. A Mãe de João mesmo não sendo narradora tem um papel fundamental na condução do texto e em nosso entendimento a mãe é nada mais que a representação da própria autora.

*J [M [- Pois é, o D. Pedro, Lila, foi para a guerra, porque, sendo príncipe, devia proteger seu povo. Enquanto isso, os cortesãos, ou nobres da corte, os assessores, que não gostavam do amor de D. Pedro e Inês, ficaram C[ ] enchendo a cabeça do rei D. Afonso, pai de D. Pedro, para que mandasse DA[ ] matar a Inês. Assim, quando o príncipe voltasse, ela já estaria morta e nada poder-se-ia fazer.]]*

No exemplo acima, temos um discurso representado diretamente. Trata-se da voz de João, introduzida por travessão. Todavia, há também a presença da voz da mãe. São vozes mescladas num único discurso representado indireto livre. Encaixado nesse discurso representado temos a presença de discursos designados pelas formas lingüísticas enchendo e mandasse. Trata-se da voz de Camões na obra Os Lusíadas mostrando a maldade nos corações humanos.

Mesmo quando há presença do discurso direto, em que normalmente notaríamos a voz de João, notamos a presença da voz de sua mãe, pois a crítica é o objetivo primeiro da interação autor/leitor.

*L [- João, a colocação J [ ] do se aí, entre dois tracinhos, chama-se mesóclise.]*

*J [- Você é metida, hem Lila. Sabe o que é mesóclise, mas não sabe o resto da história.]*

*Nessa hora, minha mãe pegou um livro, que se chama Os Lusíadas, e leu para a nós M [ ] como a Inês pediu ao rei para que I [não a matasse, porque seus filhinhos iam ficar desamparados.]]*

Nesse exemplo, temos a presença do discurso representado formulado diretamente e polifonicamente: são as vozes dos personagens Lila e João que vêm introduzidas pelo narrador por meio de travessões. Encaixado nesse discurso, temos um discurso representado designado diafonicamente, a forma lingüística colocação retoma a voz do interlocutor imediato da personagem Lila, que é a personagem João. Essas vozes são percebidas no terceiro nível em que temos muito clara a utilização da voz infantil com sua musicalidade típica, um número excessivo de frases interrogativas e um

vocabulário próprio como recurso persuasivo. Esse nível marca, de forma mais contundente, uma crítica à forma de Educação tradicional. João é o aluno educado em padrões, que na perspectiva do narrador, é mais lúdico e eficaz (não tradicional). E Lila é a aluna educada nos padrões tradicionais, em que o conhecimento enciclopédico é mais importante.

Nesse nível de interação, temos também a presença de um outro discurso designado, porém, polifonicamente; trata-se da voz da mãe que vem marcada pela forma lingüística leu. É evidente que a Mãe também se mostra nesse nível, mas aqui de uma forma bem mais velada que em outros níveis.

Encaixado a esse discurso, em um outro nível de interação, temos um discurso representado formulado indiretamente e polifonicamente: a voz de Inês de Castro suplicando ao rei D. Afonso para deixá-la viver. Esse é o nível mais interno representado na interação, parece-nos que a sua função seja predominantemente a de educar, uma voz educadora, pois dá vida a personagens históricos que passam, então, a fazer parte do conhecimento dos leitores.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta os diferentes níveis de interação em *Uma história distraída*, podemos dizer que no segundo e terceiro níveis de interação, há uma predominância de discursos representados formulados. A função das vozes aqui representadas é a de criticar padrões sociais, políticos, educacionais e etc. (Sendo que) no terceiro nível predomina o discurso representado formulado diretamente e polifônico, cuja dupla função é manter a crítica e também seduzir o seu público alvo com o uso de uma linguagem que simula a infantil. Há apenas uma única ocorrência de discurso representado diafônico. Todos os discursos analisados são efetivos.

No quarto nível de interação, nível mais interno no quadro interacional, há a predominância de discursos representados designados. Todos polifônicos e efetivos. Aqui também notamos uma dupla função: seduzir o público infantil com a apresentação de temáticas próprias do universo infantil como reis e príncipes bem como ensinar levando ao conhecimento dos leitores personagens históricos de uma forma bem lúdica. O texto é uma mostra de como é possível pensar a educação sob uma perspectiva que não a tradicional. Finalmente, é importante ressaltar que a voz da Mãe de João, em nosso ponto de vista, é a que pretende se manter, de qualquer forma, ativa no discurso.

Vale dizer que em todo o capítulo, não houve nenhuma ocorrência de autofonia ou de discursos potenciais.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. de M. G. Novak e L. Néri. São Paulo: Ed. Nacional/Edusp, 1966.
- CHAVES, C. *Uma história distraída*. Belo Horizonte: Dimensão. 1995.
- LIMA, H. M. R. O manto de Penélope: uma leitura de *Uma história Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.321-332.
- MARINHO, J. H. C. Uma abordagem modular e interacionista da organização do discurso. *Revista ANPOL* 16. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. p. 75-100.
- MARINHO, J. H. C. A organização informacional em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.295-308.
- MARINHO, J. H. C. O funcionamento Discursivo do Item “onde”: uma abordagem modular. Tese de Doutorado. Belo Horizonte. Tese de Doutorado - FALE/UFMG. 2002.
- ROULET, E. *La description de l'organisation du discours: du dialogue au texte*. Paris: Didier. 1999.
- ROULET, E. Um modelo e um instrumento de análise sobre a organização do discurso. In: MARI, H. et all. (org.). *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1999.p. 63-91.
- ROULET, E. Une approche modulaire de la complexité de l'organisation du discours. In: Nølke, H. & Adam, M. *Approches Modulaires: de la langue au discours*. Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 1999, p.187-257.
- ROULET, FILLIETTAZ, & GROBET, A. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang. 2001.
- RUFINO, J. A. & BRUNETTI, R. V. A organização enunciativa/polifônica em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFMG. 2005. p.309-320.

O MANTO DE PENÉLOPE: UMA LEITURA DE  
*UMA HISTÓRIA DISTRAÍDA*, DE CIDA CHAVES

HELICIRA LIMA  
DOUTORANDA - UFMG

*Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler "distraidamente".*

Clarice Lispector

ENTRANDO NA HISTÓRIA

Distraído, distraidamente, o enunciador da obra *Uma história distraída*, de Cida Chaves, tece o fio de sua história, suscitando no leitor a curiosidade e a sensação de estar envolvido em uma conversa à moda mineira, com suas histórias, suas ironias, seus causos aparentemente desinteressados. E é caminhando desse modo, de maneira distraída, por lugares diferentes, que pretendemos proceder a uma leitura dessa novela, com ênfase nos dois primeiros capítulos. Em nosso estudo, destacaremos o uso da polifonia como uma estratégia de organização discursiva. Pretendemos verificar como a autora, a partir de um enunciador, responsável por dar voz a outros

enunciadores, procede à organização do texto fazendo prevalecer, argumentativamente, uma orientação com o intuito de direcionar o olhar do leitor para uma determinada conclusão. A *tal perspectiva de cada um* e a *distração*, tão destacadas em toda obra, funcionarão como fios condutores da análise, na medida em que serão consideradas como o ponto de enlace desse texto literário.

#### UMA LEITURA, UMA PERSPECTIVA

Em um primeiro momento, o modalizador “*distraída*”, que aparece logo no título da obra, pode ser lido, em seu sentido mais conhecido popularmente, como uma qualidade, no mínimo, negativa. Todavia, percebemos que, ao longo da história, o enunciador aponta-nos caminhos diferentes para sua interpretação, convidando-nos, ao contrário do que se espera, a ficar de antenas ligadas. Da visão estereotipada acerca da distração somos levados aos poucos por uma outra via e, curiosos, recorremos ao dicionário para verificar o sentido desse item lexical:

*Distração* [do lat. *distractione*] *sf.* 1- *desatenção, descuido, irreflexão, inadvertência.* 2- *alheamento, abstração.* 3- *divertimento, recreação, entretenimento.* 4- *palavras, modos, ato ou omissão proveniente de distração.* 5- *pop. desvio de dinheiro ou de coisas.* (Ferreira, 1986)

Evidentemente, descobrimos que o adjetivo originário desse substantivo não possui um sentido menos negativo: absorto, alheio, desatento. Entretanto, ao procurar um pouco mais, notamos que o verbo “*distrair*” deriva do latim e possui, originalmente, o sentido de tração para diversas direções: *dis*: mover para diversos lados; dividir em várias partes + tração; de *trahere*: puxar, arrastar, atrair (Gaffioti, 1934). A partir de tais informações, começamos a pensar que, em sua aparente falta de atenção, o personagem João intenta direcionar nosso olhar para uma outra direção, através da (re)construção de histórias e da maneira como aprende coisas não ensinadas pela escola. A idéia de movimento, de tração para diversos lados leva-nos, ainda, a refletir sobre a própria estruturação desse texto literário, que foi costurado pelos fios da intertextualidade e da polifonia. Notamos que, como destaca o próprio enunciador, a história desenrola-se como o fio de Penélope, uma vez que cada ponto emenda outro e assim costura histórias:

*“Quem conta um conto, aumenta um ponto.” E de ponto em ponto vai desfiando a novela. Ponto e laçada e arremata ponto. Emenda a linha. Conserta o ponto e sai uma história?* (Chaves, 1995:05)

Nesse fragmento destacado da obra, a referência ao provérbio (*Quem conta um conto, aumenta um ponto*) muito conhecido e utilizado pelos contadores de causos mineiros, além de marcar o caráter polifônico do texto, deixa pistas a respeito do modo como o sujeito-enunciador-narrador conduzirá a enunciação. O trecho é encerrado não por um ponto final, mas por uma interrogação. Ele não pergunta, mas questiona! *Uma* história? Apenas uma? E, dessa forma, recria histórias dentro de histórias, permitindo que sua voz se misture às vozes de outros enunciadore, especialmente a do menino João. O uso das aspas no texto proverbial não parece servir apenas para demarcá-lo, mas, sobretudo, para destacá-lo. Isto porque o ponto central da narrativa é justamente o que está alinhavado e é, de certa forma, acrescentado à história contada: o processo de aprendizagem, a escola e sua estrutura, os mecanismos e processos de leitura, etc. A referência ao provérbio é reforçada pelo seguinte enunciado que deixará ainda mais evidente a defesa de seu ponto de vista:

*É assim: a gente pensa que conta igualzinho àquilo que viu ou ouviu. Mas existem muitas maneiras de ver e a gente acaba contando do modo que viu.* (Chaves, 1995:05)

O uso da marca pronominal referente a primeira pessoa do plural “a gente” parece funcionar como uma estratégia de proteção de face, uma vez que o enunciador não afirma categoricamente sua visão, mas convoca o leitor, incluindo-o em sua enunciação: “a gente pensa”. Além do mais, através desse recurso, pode despertá-lo para a discussão proposta e, por outro lado, não arranha também a face do outro, pois tanto ele (sujeito-enunciador-narrador), quanto o outro (leitor) contam histórias de acordo com uma determinada perspectiva. É interessante destacar, ainda, que o uso de “a gente” no lugar de “nós” constitui uma marca de um uso mais coloquial da Língua Portuguesa e pode ser lido, nesse contexto, como uma estratégia de aproximação do enunciador com seu destinatário. Através de uma linguagem menos formal, o enunciador pode parecer mais agradável e envolvente e, talvez, até menos adulto.

O conector “mas”, por sua vez, salienta a oposição entre dois enunciados, sendo que o segundo deles está subentendido e só é explicitado através de uma espécie de justificativa. Teríamos, assim: E1: “a gente pensa que conta igualzinho àquilo que viu ou ouviu” e E2: “a gente não conta igualzinho àquilo que viu ou ouviu” (subentendido). E2 seria um enunciado responsável por negar a afirmação inicial, o que consistiria em um caso de

negação polêmica<sup>1</sup>, uma vez que ela representaria o verdadeiro ato de refutação do enunciado positivo correspondente. Além disso, podemos ver nessa negação o ponto de partida para a explicação: [porque] “*existem muitas maneiras de ver*”, reforçada por uma outra justificativa apresentada logo a seguir, com o auxílio do conector “e” funcionando como “por isso mesmo”: “*e a gente acaba contando do modo que viu*”. Dessa forma, estrategicamente, o enunciador pontua o texto de forma a amarrar seus argumentos e direcionar o olhar do seu destinatário para uma determinada conclusão. Vejamos, agora, o seguinte enunciado:

*O outro pode interpretar como sendo uma exclamação aprovante ou desaprovante, e a história vai ficando diferente.* (Chaves, 1995:05)  
[grifo nosso]

Com o auxílio do pronome “outro”, o enunciador parece desejar salientar o caráter essencialmente dialógico da leitura, fazendo com que o leitor já comece a enxergá-la como troca e como um processo sem fim. Nesse sentido, a organização dos três primeiros parágrafos do primeiro capítulo pode ser vista como uma chave de leitura da obra, pois se pauta pelo jogo de palavras, que vão se unindo e se repetindo de forma a criar algo mesmo infinito, como um *mise en abîme*:

*“Quem conta um conto, aumenta um ponto”. E de ponto em ponto vai desfiando a novela. Ponto e laçada e arremata ponto. Emenda a linha. Conserta o ponto e sai uma história?*

*É assim: a gente pensa que conta igualzinho àquilo que viu ou ouviu. Mas existem muitas maneiras de ver e a gente sempre acaba contando do modo que viu.*

*Esse modo de ver depende muito do jeito que a gente sentiu; daí sai ponto no lugar de vírgula ou ponto afirmativo ao invés de ponto interrogativo.* (Chaves, 1995:05)

O recurso à repetição de itens lexicais como “ponto”, “conto”, “ver”, além de amarrar a idéia que perpassa os três parágrafos (*cada um enxerga o mundo de acordo com sua perspectiva*), amarra o leitor ao texto fazendo-o entrar no jogo proposto. O advérbio “daí”, funcionando com um conector explicativo (algo como “é por isso que”), faz a conexão entre o argumento (*Esse modo de ver depende muito do jeito que a gente sentiu*) e sua justificativa (*sai ponto no lugar de vírgula ou ponto afirmativo ao invés de ponto afirmativo*). Parece interessante destacar, também, que este constitui

---

<sup>1</sup> Cf. Ducrot, 1987.

mais um elemento através do qual podemos observar o caráter propositalmente coloquial do texto. Seguindo essa trilha, além dos recursos lingüísticos, o enunciador valer-se-á de outros meios para captar a atenção de seu destinatário. Uma das estratégias de captação (Charaudeau, 1994) utilizadas por ele refere-se à alusão a elementos próprios ao universo infantil. Exemplo disso é o momento em que, didaticamente, recorre à brincadeira do *Telefone sem fio* para melhor explicar o que deseja dizer com a *tal perspectiva*. A leitura, então, é apresentada, através deste recurso polifônico, como espaço de produção de sentidos e não apenas como algo que pressupõe uma recepção passiva. Ao refletir sobre essa questão, recordamo-nos do *Livro de Areia*, de Jorge Luis Borges, o qual foi guardado pelo narrador-colecionador, não por acaso, atrás de exemplares das *Mil e uma noites*:

*Disse-me que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim.*

*Pedi-me que procurasse a primeira folha.*

*Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro.*

*- Agora procure o final.*

*Também fracassei; mal consegui balbuciar com uma voz que não era minha:*

*- Isto não pode ser.*

*Sempre em voz baixa, o vendedor de bíblias me disse:*

*- Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.*

*Depois, como se pensasse em voz alta:*

*- Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo. (Borges, 2000)*

Então, assim como nas imagens sugeridas em *O Livro de Areia*, as histórias de João não terminam e dentro delas são inseridas outras a fim de aguçar cada vez mais a curiosidade da colega Lila, a qual pode vista como signo de seu destinatário maior, o leitor da obra. De acordo com os pressupostos da Teoria Semiolingüística, teríamos, nesse sentido, um *contrato* responsável por fazer a interação entre a obra e o leitor e um *sub-contrato* regente da

interação entre os personagens João e Lila, em especial.<sup>2</sup> É importante destacar que esse *sub-contrato* está a serviço do *contrato* maior, encarregado da organização da *mise en scène* linguageira e, por isso mesmo, responsável por atingir o destinatário, nesse caso, o leitor-ideal. Embora haja um *contrato* dentro de outro, podemos pensar na existência de apenas um *projeto de fala* incumbido de determinar a movimentação discursiva dos enunciadores.<sup>3</sup> Para justificar tal afirmação recorreremos novamente à noção de *mise en abîme*, pois há um movimento discursivo não em linha reta, mas elíptico, que engendra a idéia de uma coisa dentro da outra em um processo constante e, em certo sentido, infinito. Tal como no *Livro de Areia* borgeano, acreditamos ser possível pensar que, apesar de haver várias histórias dentro de histórias, todas estão a serviço de uma só intenção: problematizar uma certa idéia de produção de conhecimento e uma certa idéia de leitura. O *projeto de fala* determinante do uso estratégico do discurso visaria, assim, à construção de uma postura mais crítica e, por isso mesmo, mais ativa. Sendo assim, a partir da "perspectiva" de enunciadores distintos o texto parece ter sido construído de forma a obedecer a uma voz maior, que nos parece ser a de um educador - atento às concepções modernas de leitura.

#### O PONTO DAS COISAS

Além da *distração* e da *tal perspectiva* há um outro importante elemento na construção dessa obra literária: o *ponto*. Como bem nos ensina João, corremos novamente ao dicionário em busca de seus sentidos e encontramos

*Ponto* [do lat. punctu]. 1- picada produzida com a agulha que se enfia no tecido, couro, plástico, etc, para passar o fio da costura, bordado, etc. 2- porção de linha compreendida entre dois furos. 3-p.ext. cada uma das laçadas de linha ou de lã feitas no tricô ou no crochê, malha. 4- designação comum aos diversos tipos de nós ou laçadas feitos com agulha ou sem ela em renda, macramé, etc. 5- cerzidura em meia ou em tecido. 6- pequeno sinal semelhante ao que a ponta de um lápis imprime no papel. 7- sinal de pontuação [q.v.] com que se encerra um período; ponto final [...] 15- grau de consistência que se dá ao açúcar em calda [...] (Ferreira, 1986)

<sup>2</sup> O *contrato*, de acordo com a Teoria Semiollingüística é responsável por reger qualquer tipo de interação. Ele pressupõe um espaço de limitações e estratégias e, por isso mesmo, determinará o andamento da *mise en scène* linguageira.

<sup>3</sup> *Grosso modo*, de acordo com a Teoria Semiollingüística, o *projeto de fala* diz respeito ao propósito comunicativo do sujeito.

A partir dos sentidos expressos no verbete, distraidamente, começamos a ver "mosquitos voando" e a pensar no *ponto* como o terceiro elemento responsável pela costura desse texto literário. Além disso, esse item lexical parece funcionar como uma espécie de palavra-coringa, a qual é utilizada em diversos contextos com sentidos diferentes, mas sempre direcionando a leitura para uma direção:

*Esse modo de ver depende muito do jeito que a gente sentiu; daí sai ponto no lugar de vírgula ou ponto afirmativo ao invés de ponto interrogativo. (Chaves, 1995:05)*

*Enfim, eu ia começar a contar um conto e já aumentei os tais pontos. Ainda bem que não cheguei ao ponto final. (Chaves, 1995:06)*

*Sei que na escola a professora dá tantos pontos, tantos nomes para as coisas que não precisam de nomes; eu acabo é aprendendo os nomes e nunca sei o ponto das coisas. (Chaves, 1995:06)*

No primeiro fragmento, embora a palavra seja utilizada em seu sentido corriqueiro como sinal de pontuação, o enunciador vale-se de sua utilização a fim de chamar a atenção do leitor para o fato de que os conhecimentos prévios são responsáveis por determinar o rumo da leitura e, conseqüentemente, a maneira de reproduzir histórias. Com o segundo parágrafo ele retoma, através do recurso ao pronome "tais", o texto proverbial citado na primeira linha da obra a fim de lhe conferir destaque, confirmando mais uma vez seu conteúdo: ele já começou a aumentar os *pontos*. Além disso, lança uma provocação nas entrelinhas ao afirmar estar satisfeito por não chegar ao ponto final. Já no terceiro fragmento o enunciador explicita sua crítica a um modelo de ensino, através da referência ao modo como sua professora ministra as aulas. É por tudo isso que João, ironicamente, prefere ver mosquitos voando em espiral:

*Acho mais gostoso ver os mosquitos voando, assentando e voando, dentro da sala de aula, porque os nomes que a professora fica repetindo são chatos demais.*

*Os mosquitos, não. Eles fazem piruetas, sobem em espiral (está vendo? Um nome que aprendi brincando com a minha pipa), pousam nos lugares mais próprios e impróprios. Não estão nem aí. (Chaves, 1995:08)*

Dessa vez, a crítica à escola e a seus métodos de ensino é mais explícita. O comportamento, de certa forma, inconveniente, irresponsável e descomprometido dos mosquitos é utilizado como metáfora de algo

desejado por João, embora combatido. A liberdade do vôo desses insetos é apresentada em oposição a um modelo repressor de escola e a um tipo de atitude passiva em relação a tal modelo.

## O CONTADOR DE HISTÓRIAS

João, o pequeno contador de causos, seduz Lila com as histórias nunca terminadas. Ele as interrompe, sem concluí-las, aguçando cada vez mais a curiosidade da colega. Parece-nos interessante pensar que a personagem Lila pode ser vista, nesse sentido, como uma representante do leitor. Pois é para ela que as histórias são endereçadas, assim como as provocações acerca de um suposto comportamento ideal relativo a um certo modelo de escola e de produção de saber. As duas crianças, então, enunciador e destinatário, encenam, de certa forma, os jogos entre autoria e recepção, como se fossem signos dos leitores para os quais o texto é dirigido - o público infantil. João seria o menino solto, esperto e desobediente em um certo sentido, enquanto Lila seria um modelo ideal de menina, com características bem diferentes das do colega.

Ao ser interpelado por ela, em determinado momento da narrativa, para que continue a contar a história de Dom Quixote, em um tom provocativo e até irônico, João responde:

*- Lila, leia você o resto da história. Aposto que vai gostar, vai rir e pensar até.* (Chaves, 1995:12)

Em sua resposta é possível perceber uma alfinetada à postura docilizada da colega em relação à escola e mesmo à vida. Como já afirmamos, Lila é apresentada como uma menina adaptada aos padrões, mas pouco criativa e questionadora. Não por acaso também parece ser possível pensar que cada um dos sujeitos enunciadorees do texto - João, mãe, professora, personagens das histórias - seriam porta-vozes de lugares estabilizados no corpo social. A professora representa a voz de uma certa tradição, que tem o *mestre* como alguém especial, diferenciado, mas, por outro lado, estagnado, radical e, de certa forma, opressor e pouco susceptível a mudanças. Ela seria signo, então, de um modelo de escola que o sujeito comunicante deseja levar o leitor a criticar e até a combater. Esse sujeito intenciona, através de diversas estratégias, inclusive com a apresentação de uma imagem pouco positiva dessa professora, levar-nos a desejar uma escola diferente, na qual a criatividade e a liberdade sejam respeitadas. Isto pode ser lido através de várias marcas deixadas por ele, mesmo no que não é explicitamente dito. Exemplo disso é a recorrência, não fortuita, ao romance *Dom Quixote*, cujo

protagonista enxerga o mundo de uma maneira muito particular. Durante a reprodução da história narrada pela mãe, João destaca até o adjetivo originário do personagem espanhol - *quixotesco* -, além de explicar seu sentido para Lila.

*Isto tem a ver com a tal perspectiva de cada um. Para o D. Quixote, o elmo de Mambrino tinha um significado; para o barbeiro não.*

*É mais ou menos o que me acontece quando fico sonhando com uma escola que ensine a gente de um jeito mais gostoso. (Chaves, 1995:12)*

Outro aspecto interessante é o fato de a voz do menino confundir-se com a voz do narrador no momento da reprodução da história. A recorrência desta suposta confusão leva-nos a pensar na intencionalidade dessa espécie de mistura. Em certos momentos não há como saber quem fala, pois a fala de João começa a ser sinalizada pelo uso de travessão, mas logo a seguir vem um comentário sem o uso dessa marca, quase como se se quisesse mesmo nos fazer duvidar ou não conseguir determinar com precisão qual é o sujeito-enunciador, porta-palavra do momento. Nesse sentido, se pensamos no *sub-contrato*, determinante da interação entre os protagonistas da obra, veremos que, embora João enuncie (sujeito-enunciador) a fim de seduzir e encantar Lila, levando-a a agir de acordo com seus interesses (sujeito-comunicante), ele está a serviço de uma voz maior, tal como já afirmamos, que seria, na falta de um termo apropriado, um sujeito-comunicante-mor da obra. Este, por sua vez, estaria intencionado a tomar os meninos como referência para incitar no destinatário da obra (público infantil) o desejo de mudança, ou melhor, nas palavras dos personagens: a mania de perguntar.

Embora não desejemos esgotar toda a obra parece-nos importante justificar tal afirmação com alguns trechos referentes à questão feminina, os quais surgem, como por aca(u)so, em vários momentos do texto. Neles, é possível notar que, embora certas posições não sejam discutidas explicitamente, elas rondam-nos o tempo todo:

Momento em que Lila comenta a morte de Inês de Castro:

*- Bem feito! Sempre matam as mulheres, à toa. (Chaves, 1995:22)*

Momento em que Lila comenta a observação feita pela sua mãe sobre a mudança em sua postura:

- Já estou fisgada mesmo. Ontem minha mãe me disse que anda cheia das minhas perguntas. Prefere que eu pense apenas nos meus vestidos. Peguei sua mania de perguntar. (Chaves, 1995:50)

#### “DISTRÁIDOS VENCEREMOS”<sup>4</sup>

Como Penélope tecendo seu manto tal como uma teia a envolver seus pretendentes, o enunciador da obra de Cida Chaves prende o leitor a sua enunciação, envolvendo-o. Como tem consciência de que deve obedecer a determinadas regras a fim de levar a interação a bom termo, procura estabelecer uma relação especial com seu destinatário. Ele precisa levar em conta o fato de que, embora seja importante discutir temas relevantes e construtivos com as crianças, deve fazê-lo de uma forma lúdica. Assim, o *contrato* responsável por essa interação tem, como destacamos, elementos relativos à brincadeira, ao jogo, o que justifica o uso de uma linguagem menos formal e as referências mais próximas do universo infantil. Além disso, esse sujeito entende que tem diante de si uma margem de manobras referentes às estratégias. Dessa forma, constrói uma história com o auxílio de vários recursos, entre os quais a polifonia ocupa um lugar privilegiado. É a partir das outras vozes convocadas pelos outros enunciadores emergentes ao longo da narrativa - João, Lila, D. Quixote, mãe, professora, Abraão, Deus, etc. - que ele costura a história aos outros três grandes eixos: a *distração*, a *perspectiva* e o *ponto*.

Nesses termos, a partir das piruetas dos enunciadores, histórias são contadas de forma a inquietar o leitor, levando-o a questionar um certo modelo de escola e de produção de conhecimento. Através do recurso a figuras emblemáticas como, por exemplo, Dom Quixote e Inês de Castro, a autora fala, de forma aparentemente desinteressada ou mesmo distraída, a respeito de questões sérias. Assim, estrategicamente, a fim de agir em conformidade com o imaginário e com o vocabulário de seu público-alvo, a obra vale-se da voz desses enunciadores para dizer o que deseja. Embora na superfície João, Lila, a mãe, a professora e os personagens das histórias narradas possuam diferentes intenções comunicativas todos visam a uma mesma orientação discursiva. Juntos, estrategicamente, “dão o recado” de forma delicada e lúdica, quem sabe, distraída, a fim de mostrarem-se adequados às restrições impostas por esse tipo de interação.

---

<sup>4</sup> Leminski, 1987.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, J. L. O livro de areia. In: *Obras completas*, vol. III. São Paulo: Globo, 2000. p. 79-83.
- CHAVES, C. *Uma História Distraída*. Belo Horizonte: Dimensão, 1995.
- CHARAUDEAU, P. Le contrat de communication médiatique. In: *Le français dans le monde*, número spécial. "Médias, faits et effets". Paris: Hachette, 1994. p. 8-19.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré. Latin/français*. Paris: Hachette, 1934.
- KURY, M. G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LEMISNKI, P. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LIMA, H. M. R. O manto de Penélope: uma leitura de *Uma história Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.321-332.
- LISPECTOR, C. A pesca milagrosa. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARINHO, J. H. C. A organização informacional em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p.295-308.
- RUFINO, J. A. & BRUNETTI, R. V. A organização enunciativa/polifônica em *Uma História Distraída*, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFMG. 2005. p.309-320.

## A DIMENSÃO DISCURSIVA DA DÊIXIS

JERÔNIMO COURA-SOBRINHO  
CEFET/MG

*“... a enunciação faz dos homens seres iguais a Deus,  
pois com ela criam mundos diversos.”*  
(Fiorin, 1996:43)

O objeto da Lingüística se ampliou a partir da segunda metade do século XX, deixando de ser apenas a língua, passando a incluir o discurso, o texto e a enunciação. A partir de Benveniste, diversos autores contribuíram para formalizar as categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço, que compõem o fenômeno da enunciação.

### TEORIA DA ENUNCIÇÃO OU LINGÜÍSTICA ENUNCIATIVA?

Ao procurar definir o objeto da lingüística, Saussure assume uma posição dicotômica entre língua (*langue*) e fala (*parole*), enquanto elementos constitutivos da linguagem. Na verdade, ele propõe duas lingüísticas: a da língua e a da fala, sendo a segunda subordinada à primeira. Para ele:

*O estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por objeto a parte individual da linguagem,*

vale dizer, a fala, inclusive a fonação e é psicofísica. (Saussure, 1974:27)

A tese de Benveniste, portanto, é a de que a língua se opõe à fala uma vez que a língua é um fenômeno social enquanto a fala é um fenômeno individual, acidental. Bakhtin (1999), ao situar suas pesquisas em termos teóricos, afasta-se da “... *camisa de força que colocava como objeto da lingüística apenas a língua, tendo-a como algo abstrato e ideal a constituir um sistema sincrônico e homogêneo...*” (Brandão, 1998:9). Bakhtin atribui lugar privilegiado ao ato de enunciação individual (*parole*), quando afirma que:

*A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.* (Bakhtin, 1999:123)

Para Bakhtin o diálogo é uma das formas de interação verbal. Esta inclui também o *ato de fala impresso*, já que o produtor de um texto escrito se dirige a alguém que vai de alguma forma reagir respondendo, refutando, confirmando, etc. Além da ampliação do conceito de interação verbal, incluindo a escrita, Bakhtin atribui um lugar privilegiado à situação de produção dos enunciados, antecipando *avant la lettre* questões colocadas posteriormente pela Pragmática. Para ele, o sentido de um dado enunciado deve levar em conta uma parte não-verbal correspondente ao contexto da enunciação. No caso da língua escrita, o contexto enunciativo dos participantes da interação pode não ser apreendido pelo leitor.

Apesar de, nos escritos de Bakhtin, a questão da enunciação já ter sido evocada, é a partir das pesquisas de Benveniste, e em especial com seu artigo *O Aparelho Formal da Enunciação*<sup>1</sup> que o objeto da lingüística se amplia para além da língua, e são admitidos outros objetos, tais como: o discurso, o texto e a enunciação (Cardoso, 1997). Cervoni (1989:21), ao justificar a reunião em um livrinho<sup>2</sup> os estudos relativos à enunciação, afirma que “... *a diversidade das lingüísticas da enunciação se explica pela multiplicidade dos pontos de vista possíveis sobre a incorporação dos diferentes temas enunciativos à lingüística.*”

---

<sup>1</sup> Artigo publicado pela primeira vez na revista *Langages* 17, Paris, Didier-Larousse, (Março 1970:12-18) e no livro *Problèmes de Linguistique Générale*, 2. Gallimard (1974:79-88).

<sup>2</sup> Assim chamado pelo próprio autor.

Para Benveniste (1974), a enunciação é um fenômeno “... *tão banal que parece se confundir com a própria língua, tão necessário que escapa à vista*”. Para ele, a enunciação é a conversão individual da língua em discurso e este fenômeno pode ser considerado sob três aspectos: o primeiro refere-se à realização vocal da língua, de interesse da fonética, e procede sempre de atos individuais; o segundo aspecto é o relativo à formação de sentidos através de palavras e é o que o autor chama de semantização da língua. Benveniste propõe dois domínios de sentido: o semiótico e o semântico, sendo que o último não estava previsto no *Cours* de Saussure. O terceiro aspecto diz respeito ao quadro formal no qual se atualizam as operações individuais do sujeito falante.

O primeiro parâmetro necessário à enunciação é a introdução, através da apropriação do aparelho formal da língua, do locutor neste grande fenômeno. Assim, ele se anuncia através de índices específicos e por meio de procedimentos acessórios, e estabelece, através do discurso, uma relação com o mundo. Cada instância do discurso instaura um centro de referência interna, colocando cada locutor em relação constante com sua própria enunciação. A referência é, pois, parte integrante da enunciação.

Como índices específicos, através dos quais o locutor se posiciona no centro de referência da enunciação, encontram-se: os índices de *pessoa* (pronomes de 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> pessoas e os possessivos), os de *ostensão* que implicam um gesto designando o objeto (os demonstrativos e os advérbios) e as *formas temporais* ancoradas no momento da enunciação. Maingueneau (1998) denomina estes índices de *termos embreantes* (em francês, *embrayeurs*<sup>3</sup>), *elementos dêiticos*, ou, simplesmente, *dêiticos*. Para Maingueneau (1998) os *dêiticos espaciais* correspondem aos índices de ostensão referentes ao lugar em que se encontram os co-enunciadores.

Os procedimentos acessórios de que dispõe o enunciador para influenciar de alguma forma o alocutário são constituídos por grandes funções sintáticas tais como a *interrogação* (forma de enunciação que suscita uma réplica), a *intimação* (ordem e pedido suscitados através de categorias como o imperativo) e a *asserção* (forma de enunciação que visa comunicar uma certeza), que juntamente com as modalidades (que indicam a atitude do

---

<sup>3</sup> Perret (1994) esclarece que o termo *embrayeur* é uma tradução (de N. Ruwet) da palavra *shifter* empregada pela primeira vez por O. Jespersen (1922) em *Language, its Nature, Development and Origin* e retomada por Jakobson (1963).

enunciador em relação ao enunciado) compõem o quadro enunciativo delineado por Benveniste.

Cervoni (1989), em seu livrinho, ao discorrer sobre o componente enunciativo da linguagem, aponta os "... aspectos da lingüística enunciativa que, apesar de não serem novos, constituem suas fontes: o estudo da dêixis, o das modalidades e o dos atos de linguagem" (1989:21). A chamada lingüística enunciativa, por abarcar aspectos tão diversificados, amplia o campo da lingüística promovendo uma abertura para outras disciplinas como a sociologia e a psicologia, a exemplo do que faz a semiolingüística de Charaudeau (Cervoni, 1989). Os procedimentos acessórios da enunciação mereceram estudo detalhado na obra *Grammaire du sens et de l'expression*, sob o título *As categorias da língua*, publicada por Charaudeau em 1992. No Brasil, o livro de Fiorin, *As Astúcias da Enunciação*, estuda os índices específicos da enunciação, isto é, as categorias tempo, espaço e pessoa na língua portuguesa, levando em conta estudos posteriores à pesquisa de Benveniste, tais como os de Kerbrat-Orecchioni (1999) e de Anscombre e Ducrot (1976).

#### TIPOS DE ENUNCIÇÃO

Perret, em seu livro *L'énonciation en grammaire du texte*, afirma que nem toda enunciação é uma interlocução e cita o monólogo e o diário pessoal como enunciações sem interlocução. Daí a idéia de subdividir a enunciação em três tipos: (i) a enunciação *direta*, na qual o locutor e o alocutário trocam de papéis, conhecem a totalidade da situação da enunciação e interagem no mesmo instante, isto é, o tempo de produção e o tempo de recepção são coincidentes; (ii) a enunciação *diferida* (*différée*), cujo tempo e lugar de enunciação não são os mesmos para o locutor e para o alocutário, tal como acontece com o texto escrito; e (iii) a enunciação *relatada* (*rapportée*), na qual um locutor reproduz conversas que ouviu ou textos que leu.

#### EMBREAGEM E DEBREAGEM

Mainueneau (1998) distingue duas maneiras de enunciar, ou dois planos de enunciação que ele denomina de planos embreado (*embrayé*) e não-embreado (*non embrayé*) ou debreado. Para ele, a maior parte dos enunciados que produzimos encontra-se no plano embreado, isto é, estão em relação com a situação de enunciação e apresentam traços (ou procedimentos acessórios) da presença do enunciador. Os enunciados não-

embreados constroem universos autônomos que apesar de às vezes apresentarem um locutor e um alocutário são produzidos em referência a um lugar e um tempo diferentes da situação de enunciação. É o que acontece com as generalizações, como, por exemplo, nos provérbios em que não há traço dos co-enunciadores, nem a presença de elementos dêiticos. Neste caso, o presente não indica o momento em que o locutor se manifesta, nem se opõe ao passado ou ao futuro.

Na verdade, essa distinção da enunciação em dois planos é baseada nos estudos de Benveniste (1966) sobre tempos verbais em francês. Para o estudioso, há na língua francesa dois sistemas verbais distintos e complementares que se manifestam em dois planos de enunciação diferentes: *história* (ou narrativa histórica) e *discurso*. A enunciação histórica, reservada à escrita, apresenta os fatos em relação a um certo momento do tempo, sem relação com o locutor, enquanto as enunciações discursivas, que se manifesta tanto na forma oral quanto na escrita, apresenta os fatos em relação ao aqui e agora do locutor. A propósito da teoria de Benveniste sobre os tempos verbais, Cervoni (1989:40) afirma que:

*... certos tempos pertencem aos dois subsistemas: o imperfeito e o mais-que-perfeito. A terceira pessoa também é comum aos dois tipos; mas, diz-nos Benveniste, ela não tem o mesmo valor na história e no discurso. Na história, como o narrador não intervém, a terceira pessoa não se opõe a nenhuma outra: trata-se de uma ausência de pessoa; no discurso, ela é uma não-pessoa que se opõe a eu/tu.*

Benveniste afirma que é próprio da língua o uso dos dois sistemas temporais, bem como a transferência instantânea de um para o outro.

Fiorin (1996:43) faz, como Maingueneau (1998), a distinção entre planos enunciativos embreados e debreados e os denomina "*mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos*". Na embreagem há uma identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, tempo do enunciado e tempo da enunciação, espaço do enunciado e espaço da enunciação. Para Fiorin, há dois tipos de debreagem: a enunciativa e a enunciva (= do enunciado). A debreagem enunciativa é aquela em que se instalam no enunciado os actantes *eu/tu*, seu espaço (*aqui*) e seu tempo (*agora*), enquanto a debreagem enunciva é aquela em que se instalam no enunciado o actante *ele*, seu espaço (*algures*) e seu tempo (*então*). Para o autor, a debreagem enunciativa e a enunciva "*... criam dois grandes efeitos*

*de sentido: o de subjetividade e o de objetividade*" (Fiorin, 1996:45), e "...aquilo que se refere à instância de enunciação constitui um conjunto de universais da linguagem". Os dois mecanismos enunciativos, por pertencerem à linguagem, ocorrem em todas as línguas. O mesmo acontece com as categorias de pessoa, espaço e tempo, porém estas "... podem expressar-se de maneira diferente de uma língua para outra, de uma linguagem para outra". (Fiorin, 1996:52).

## ENUNCIÇÃO E LEITURA

Algumas dificuldades na leitura, tanto em língua materna quanto em língua estrangeira, podem estar relacionadas à não-apreensão, por parte do leitor, do cenário enunciativo no qual o texto foi produzido. Na interação face a face, os participantes dispõem de alguns recursos que facilitam a comunicação: o tempo da interação é o mesmo tanto para quem produz os enunciados quanto para quem os recebe; os participantes podem fazer uso de elementos dêiticos (de pessoa, lugar e tempo), cujos referentes podem ser negociados. Assim, o destinatário assume o papel de co-enunciador, facilitando o acesso ao universo discursivo recíproco. Por outro lado, como afirma Maingueneau (2001:27)

*De um modo geral, qualquer comunicação escrita é frágil, pois o receptor não partilha a situação de enunciação do locutor.* (tradução minha)

Como o texto é reticente, o leitor precisa ser colaborativo e preencher as lacunas textuais, e assim atingir o objetivo comunicativo da leitura. Entre os elementos lingüísticos que permitem o preenchimento das lacunas dos textos encontra-se a referência dos dêiticos.

Um dos problemas da leitura de textos impressos apontado por Maingueneau (2001) é o do tempo, já que o tempo da produção não é o mesmo da recepção (enunciação diferida). Assim, o tempo *presente* em um dado texto pode ser tomado como o tempo da leitura, o que influenciaria a interpretação (Coura-Sobrinho, 2004).

Dentre os fatores essenciais da leitura, e conseqüente compreensão, Maingueneau (2001) cita a mobilização de diversas competências. Apoiado em van Dijk, para quem "... os processos de compreensão têm natureza estratégica", não-linear, ou ainda:

*... grande parte da informação necessária à compreensão de textos não se encontra no próprio texto, mais deve ser extraída de conhecimentos do próprio leitor a respeito de pessoas, objetos, estado de coisas, ações ou acontecimentos de que trata o discurso.*  
(van Dijk, 1983:303, tradução minha)

Neste sentido, Maingueneau (2001) afirma que, ao ler, o leitor mobiliza mais conhecimentos não-lingüísticos do que propriamente lingüísticos. Como exemplo de conhecimento não-lingüístico ele cita o conhecimento sobre o contexto enunciativo, o que já encaminha a leitura em direção a determinadas interpretações e não a outras. Embora admita a importância do conhecimento da gramática da língua e da competência discursiva, Maingueneau afirma que apenas o conhecimento lingüístico não garante a compreensão de textos. O trabalho cooperativo do leitor exige operações que Maingueneau denomina expansão e filtragem. A operação de expansão faz suscitar diversas possibilidades interpretativas, enquanto as operações de filtragem selecionam interpretações pertinentes. Tais operações podem ser motivadas pelas escolhas lexicais do autor, já que o léxico (ou a palavra) vem impregnado de possibilidades significativas em função do contexto enunciativo. Palavras podem mobilizar *scripts* (ou roteiros) que ao mesmo tempo podem promover a operação de expansão, como podem também auxiliar no preenchimento das lacunas do texto (operação de filtragem), contribuindo para a compreensão do texto.

Durante o percurso de leitura, o leitor pode ativar um *script* errôneo, às vezes até mesmo previsto pelo autor como parte da estrutura textual. Porém, através da operação de filtragem, as hipóteses levantadas podem ser reavaliadas e, para isso, o leitor dispõe de alguns recursos, entre os quais a identificação dos tópicos (de uma parte ou da totalidade do texto) e a recuperação dos (co)referentes. O realinhamento da leitura através da reavaliação de um *script* errôneo pressupõe diversos processos de voltas, antecipações e revisão de hipóteses. É o que Maingueneau chama de determinação da *isotopia* do texto, que pode tomar percursos figurativos ou temáticos. O texto *figurativo*, "... ao expor o fato, utiliza-se de conteúdos que indicam elementos do mundo natural" (Fiorin, 1993:23) enquanto o temático "... fala de elementos semânticos que indicam coisas que em si não existem no mundo natural". Para Fiorin (1993:24), nenhum texto é exclusivamente figurativo ou temático. Normalmente, o que se observa é a predominância de um discurso em relação ao outro, já que "... o discurso figurativo é a concretização de um discurso temático".

Durante a leitura de um texto, o leitor, como num jogo, corre diversos riscos. Apesar de todas as possibilidades de fracasso do leitor na busca da compreensão, já que ele pode (i) estar afastado das circunstâncias de produção do texto, (ii) apresentar deficiências de conhecimento lingüístico (em língua materna ou outra), (iii) ativar *scripts* errôneos e conseqüentemente não perceber a coerência do texto, (iv) não dispor de conhecimentos não-lingüísticos necessários, o texto deve ser concebido como “... *um dispositivo que organiza os percursos de leitura*” (Maingueneau, 2001:50). É neste sentido que procuraremos, através da análise de um texto em português, os elementos que compõem tal dispositivo que, de certa forma, determinam as regras do jogo da leitura.

O processo de leitura pressupõe a compreensão. Para Bakhtin (1999:32), “... *a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra*”. Neste trabalho não será considerada a distinção entre compreensão e interpretação que às vezes é feita para se referir respectivamente à frase e ao enunciado, nem a distinção proposta por Ducrot (1979) entre os termos *significação* e *sentido*.<sup>4</sup>

A seguir será feita uma análise de um texto, especificamente uma crônica de Rachel de Queiroz, publicado no jornal Estado de Minas do dia 04/06/00, intitulado *O homem e suas máquinas*. A análise constituirá uma tentativa de identificação das categorias de pessoa, espaço e tempo enquanto “... *mecanismos que produzem efeitos de sentido no discurso*” (Fiorin, 1996:54) e da referência enquanto parte integrante da enunciação (Benveniste, 1974).

#### ANÁLISE DISCURSIVA DA CRÔNICA *O HOMEM E SUAS MÁQUINAS* (VER ANEXO)

##### CATEGORIA DE PESSOA

Considerando que “... *a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso*” (Fiorin, 1996:41), a análise da crônica será iniciada pela identificação dos sujeitos enunciadores. O primeiro parágrafo permite identificar o sujeito enunciador em:

(a) - *Outro dia li um conto policial, passado em Nova York, que me impressionou.* (linhas 01-04)

---

<sup>4</sup> Ducrot, bem como Bakhtin, propõe o termo *significação* para a frase e o termo *sentido* para o propósito do enunciado.

(b) - (*Talvez houvesse mais coisas, porém só me lembro dessas*).  
(linhas 16-18)

Através do enunciado (a) o enunciador se apresenta como leitor de contos policiais que se envolve em suas leituras, já que ficou impressionado com um dos contos lidos. No enunciado (b), ao tentar enumerar os objetos de um rapaz solteiro, roubados em seu apartamento em Nova York, o enunciador

1. demonstra pouca segurança na afirmação, já que começa o enunciado (b) com *talvez*;
2. admite pouca capacidade de memória, através do uso da palavra *só em (só me lembro)*.

Os enunciados (a) e (b) permitem identificar o lugar do sujeito enunciador *eu* - sujeito gramatical dos verbos *impressionar* (em *impressionou*) e *lembrar* (em *lembro*), enquanto leitor de contos policiais, e que, após leitura de um deles, reflete sobre seu conteúdo. Sua reflexão ajuda o leitor da crônica a construir uma imagem do lugar discursivo do enunciador, na medida em que explica sua pouca segurança e pouca capacidade de memória ao se referir a alguns elementos do conto policial lido. O conhecimento do universo discursivo, que inclui o conhecimento sobre os sujeitos do ato comunicativo, também auxilia na leitura do texto. Por ora, através dos enunciados (a) e (b) só se tem referência ao enunciador, mas, no enunciado,

(c) - *Tratava-se de um pequeno empregado no comércio...* (linhas 04-06),

ocorre uma debreagem enunciativa em que se instaura no enunciado a 3ª pessoa, *um empregado no comércio*.<sup>5</sup> Para Perret (1994), o locutor, para construir o universo de referências, dispõe de duas maneiras de introduzir o objeto em seu discurso: ele pode apresentar os objetos do mundo (real ou imaginário) tanto como *identificáveis* como *não-identificáveis* pelo seu alocutário. Os objetos *não-identificáveis* vêm normalmente acompanhados por artigos (e/ou formas) indefinidos ou pelos numerais, enquanto a construção da referência dos objetos identificáveis pode ser feita: 1) no

---

<sup>5</sup> Não entraremos aqui na discussão proposta por Cervoni (1989) acerca do estatuto da 3ª pessoa, isto é, a discussão sobre o aspecto dêitico ou não-dêitico do pronome *ele*. O autor exclui a 3ª pessoa do campo dos dêiticos, respeitando a oposição entre o papel ao mesmo tempo ativo e passivo na interlocução da primeira e da segunda pessoa e o papel apenas passivo da terceira pessoa.

interior do universo criado pelo discurso - *referência co(n)textual* ou 2) na remissão à realidade externa - *referência situacional*.

Quando a referência é *co(n)textual*, pode vir apresentada inicialmente por objetos indefinidos, os quais são referidos posteriormente pelas anáforas. A *referência situacional* pode ser *objetiva* ou *subjativa*. A primeira se faz através de nomes próprios, objetos únicos (lua, sol), conceitos e datas. A referência subjativa é compreendida através de sua relação com o locutor e se dá através dos dêiticos de pessoa, lugar e tempo.

No caso do enunciado (c), o sintagma nominal *um empregado no comércio*, nos dizeres de Perret, é uma referência não-identificável pelo alocutário. Porém no enunciado

(d) - *Isso é a suprema aspiração do homem da sociedade de consumo* (linhas 29-31),

o sujeito enunciador designa, através do sintagma nominal o *homem da sociedade de consumo*, uma referência contextual anafórica de "*um pequeno empregado no comércio*". Outra possibilidade de análise do sujeito sobre quem se fala consiste em considerar o *homem da sociedade de consumo* não uma referência anafórica, mas uma referência ao consumidor real e, portanto, a uma realidade exterior (*referência situacional*). Porém, a primeira análise parece ser mais consistente com a categorização das referências, segundo Perret (1994).

No segundo parágrafo da crônica, há diversos enunciados nos quais se observa um elo coesivo anafórico entre os pronomes *ele* e *lhe* e o sintagma nominal *homem da sociedade de consumo*:

(e) - *A descoberta da prestação lhe permite adquirir todas as maquininhas...* (linhas 31-33)

(f) - *... que supostamente devem fazer tudo em lugar dele...* (linhas 33-35)

(g) - *... que lhe enriqueçam a vida com música...* (linhas 35-36)

(h) - *... lhe proporcionem um meio ambiente artificial...* (linhas 37-38)

A debragem enuncia iniciada na linha 04 da crônica, em "*Tratava-se de um pequeno...*", parece terminar na linha 49. A partir do quarto parágrafo (linha 50), em "*Para ter isso tudo, hoje...*", há uma retomada do plano

enunciativo embreado iniciado na primeira linha do texto e interrompido nas linhas 3-4 em. ... *que me impressionou*, mantendo-se o mesmo até o final da crônica. A debreagem enunciativa manifestada da linha 04 até a linha 49 tem, como espaço, Nova York (Estados Unidos); como tempo, *outro dia*, e como 3ª pessoa, *um pequeno empregado no comércio*, enquanto que, a partir da linha 50, há uma retomada das categorias enunciativas do início da crônica. Assim, o pronome *lhe* em:

(i) - *Para ter isso tudo, hoje, não se carece nem sequer de viver nos Estados Unidos, o paraíso da satisfação técnica; qualquer cidade de interior já lhe pode oferecer todas as regalias do progresso...* (linhas 50-55),

não se refere mais ao *homem da sociedade de consumo*, mas a uma outra instância. Com a mudança do plano enunciativo, há mudança não apenas na categoria de pessoa, como também na configuração espaciotemporal. A partir da linha 50, o espaço enunciativo embreado exclui os Estados Unidos, e, portanto, a 3ª pessoa *um pequeno empregado no comércio* de Nova York. O referente passa a ser o morador de qualquer cidade do interior. O que existe de comum entre a terceira pessoa do plano enuncivo e a instância manifestada pelo pronome *lhe* em (i) é a aspiração ao consumo. A ocorrência do possessivo *nossa* em:

(j) - *... na esqualidez primitiva da nossa vida rural, tão perto ainda do bugre.* (linhas 61-63)

pressupõe um *tu* instituído pelo enunciador. Em função da mudança de planos, a primeira ocorrência na crônica da configuração do enunciatário do plano enunciativo embreado parece ter acontecido através do pronome *lhe* em

(k) - *... qualquer cidade do interior já lhe pode oferecer todas as regalias do progresso.* (linhas 53-55)

Esse fenômeno é chamado por Fiorin (1996) embreagem actancial e consiste na neutralização direta de oposições no interior da categoria de pessoa. Há diversas possibilidades de subversão de pessoa, sendo que em (k) a operação de embreagem consistiu em se usar a terceira pessoa pela segunda do singular. Fiorin (1996:88) levanta algumas possibilidades de efeitos de sentido nessa troca. Ela poderia indicar afeto, carinho ou respeito, *"... uma vez que o locutor exclui o outro da troca lingüística, dando-lhe um lugar especial..."*. Ao comparar este mesmo fenômeno no espanhol e no italiano, Fiorin (1996:89) afirma que *"O pronome de terceira pessoa*

*endereço-se 'abstratamente' ao outro, como se fosse atrevimento dirigir-se diretamente a ele, erigi-lo em enunciatário."*

A ocorrência do possessivo *nossa* em *nossa vida rural* (j), que implica um *tu* destinatário, remete a um universo discursivo partilhado pelas duas instâncias - as condições de vida do habitante da zona rural brasileira *tão perto ainda do bugre*.<sup>6</sup> Como a crônica foi escrita em língua portuguesa e publicada no jornal de maior circulação no estado de Minas Gerais, o pronome *nossa* refere-se tanto ao enunciador quanto ao seu destinatário, o leitor do referido jornal.

O cenário enunciativo iniciado e interrompido no primeiro parágrafo é retomado no quarto parágrafo e se mantém até o final da crônica. As análises das categorias de espaço e tempo serão feitas em função dos mesmos cenários.

#### CATEGORIA DE ESPAÇO

Enquanto a categoria de pessoa auxilia na identificação dos participantes do ato comunicativo, a espacial remete à posição sua (dos participantes) ao se referir aos objetos no mundo. Fiorin (1996:258), ao fazer um levantamento sobre o assunto, afirma que: "... a categoria do espaço tem menor relevância no processo de discursivização", ocupando posição secundária na teoria da enunciação. Na crônica de Rachel de Queiroz, apenas a instância de produção tem voz, o que quase sempre acontece em textos escritos.

No primeiro parágrafo da crônica *O homem e suas máquinas*, o enunciador relata o conteúdo de um conto policial passado em Nova York - primeira referência espacial objetiva presente no texto, no qual um empregado do comércio teria tido diversos objetos roubados. O que impressionou o enunciador foi a quantidade de itens que compõem a *parafernália de um rapaz solteiro* (linhas 18-19). No segundo parágrafo, o enunciador faz uma reflexão sobre a sociedade de consumo. O consumidor moderno passa a ser o objeto sobre quem se fala (a 3ª pessoa), em vez de ser "... um rapaz solteiro, modesto, que mora só em uma grande cidade". O espaço em que se encontra o consumidor moderno (pessoa sobre quem se fala a partir do 3º

---

<sup>6</sup> A escolha lexical da palavra *bugre* para referir-se ao índio brasileiro, também remete ao universo discursivo que exclui os índios *apaches*, por exemplo.

parágrafo da crônica) é identificado através do advérbio *lá*, como se observa no enunciado:

(l) - *E nem é preciso fazer-se referência aos confortos que lá se tem...* (linhas 41-42).

O advérbio *lá* remete ao lugar em que se encontra o homem da sociedade de consumo, podendo ser qualquer cidade que oferece *os confortos como função natural da vida urbana* (linhas 42-44), não exclusivamente a cidade de Nova York. Neste caso, o advérbio *lá* indica que o enunciador se posiciona distante do lugar do homem da sociedade de consumo ou espaço enuncivo.<sup>7</sup>

A 2ª referência espacial objetiva da crônica ocorre no 4º parágrafo em:

(m) - *Para ter isso tudo, hoje, não se carece nem sequer de viver nos Estados Unidos...* (linhas 50-52)

que, em contraposição com

(n) - *... qualquer cidade do interior já lhe pode oferecer todas as regalias do progresso* (linhas 53-55),

permite observar um deslocamento do lugar da 3ª pessoa. Em (m), *Estados Unidos* remete tanto ao lugar do *rapaz solteiro, modesto* (1ª referência de 3ª pessoa), quanto ao *homem da sociedade de consumo* (2ª referência de 3ª pessoa). Porém em (n), *qualquer cidade do interior* remete ao lugar onde se encontra o enunciador; aliás, não só o enunciador, como o seu destinatário, já que o pronome *nossa* (em *na esqualidez primitiva da nossa vida rural* – linhas 61-63) refere-se às duas instâncias enunciador e enunciatário.

Outra referência espacial citada na crônica aparece no último parágrafo, em

(o) - *De lá toma o ônibus interestadual...* (linha 93),

que se refere à *'rua' mais próxima* (linha 92) e trata-se como em (l) de um advérbio enuncivo, não remetendo portanto à situação enunciativa. Outra referência espacial objetiva aparece em:

(p) - *... e emigra para Rio ou São Paulo.* (linhas 94-95)

Há, na crônica, expressões dêiticas espaciais cujas interpretações não dependem do contexto enunciativo, como em:

---

<sup>7</sup> Para Fiorin (1996:270) "... são enuncivos *aí, ali, lá* ou *naquele lugar*, quando, em função anafórica, retomam um espaço inscrito no enunciado."

(q) - *É essa a parafernália de um rapaz solteiro ...* (linhas 18-19)

(r) - *Isso é a suprema aspiração do homem da sociedade de consumo...* (linhas 29-31)

(s) - *Para ter isso tudo, hoje...* (linha 50)

Nos três exemplos anteriores, a recuperação dos referentes se processa no cotexto. Em (q), *essa parafernália* se refere aos objetos carregados pelo ladrão (linhas 10-16); em (r) *isso* se refere às máquinas a que o homem da sociedade de consumo aspira; em (s) *isso* se refere aos confortos listados, entre as linhas 44 e 49, enquanto em (t), a seguir, *nessa nudez* se refere à ausência de bens do homem rural brasileiro. Em (q), (r) e (s) ocorre um afastamento do enunciador em relação à pessoa sobre quem se fala: a parafernália é do outro, as máquinas, referente de *isso* em (r), são aspiração do homem da sociedade de consumo, assim como os confortos a que se refere à palavra *isso* em (s). Apenas em:

(t) - *Nessa nudez, a civilização se insinua,* (linhas 76-77)

o enunciador, ao fazer uma análise da penetração da pompa técnica na realidade do brasileiro quase bugre, se insere nesta realidade através do uso do possessivo *nossa*, em *nossa vida rural* (linhas 62-63). Com tal possibilidade interpretativa, o demonstrativo *nessa*, em (t), diferentemente dos demonstrativos *essa* e *isso* presentes em (q), (r) e (s), equivaleria ao uso de *nesta*, que sugere proximidade entre o enunciador e o seu interlocutor. O que se observa na totalidade da crônica é a instauração do plano enunciativo nas primeiras quatro linhas do texto, sem definição do espaço. A partir daí, verifica-se uma debreagem enunciativa na qual a categoria espacial é definida através de referências objetivas: Nova York, Estados Unidos. Há uma embreagem enunciativa, ou retomada do cenário enunciativo, a partir da linha 50, com informações mais definidas sobre o espaço: a região rural brasileira. Percebe-se um distanciamento do enunciador nos enunciados (q), (r) e (s), sem alteração do cenário enunciativo.

#### A CATEGORIA TEMPO

Para Benveniste (1974), o eixo ordenador do tempo é o momento da enunciação, fenômeno observado em todas as línguas. Para Fiorin (1996), existem dois sistemas temporais: um enunciativo e outro enuncivo. O segundo é ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado. Segundo Maingueneau (1999), há três possibilidades de manifestação da temporalidade: a localização temporal absoluta (as datas),

as relativas ao enunciado (expressões como *o dia seguinte, a véspera*) e as relativas à enunciação (expressões como *agora, hoje, ontem*).

A crônica se inicia com uma expressão temporal *outro dia* (linha 01) para se referir ao momento em que o enunciador leu um conto policial. Apesar de *outro dia* não corresponder a nenhum dia específico, ele aponta para o passado (à esquerda do *agora* do enunciador). A localização temporal à esquerda do momento da enunciação justifica a utilização do pretérito perfeito em *li* - linha 01, e *impressionou* - linha 04.

A partir da linha 04, o enunciador descreve sucintamente o conteúdo do conto, como ponto de partida para suas reflexões sobre o consumismo. Ao sintetizar o conto, o enunciador utiliza o tempo *presente* (em *descobre* - linha 08), inscrito no enunciado, e não coincidente com o momento da enunciação. Há, porém, coerência entre a utilização do tempo (*tense*) em *descobre* e *havia carregado* (linha 09), já que há uma relação de anterioridade entre um e outro, ou seja, primeiro alguém carrega os tesouros do pequeno empregado e depois ele descobre o fato.

No enunciado:

(b) - (*Talvez houvesse mais coisas, porém só me lembro dessas.*)  
(linhas 16-18)

o centro dêitico volta a ser o aqui-agora do enunciador, já que usa o passado (em *houvesse*) para se referir à narrativa, e usa o presente (em *lembro*) para se referir à situação enunciativa em cujo centro o próprio enunciador se encontra.

As ocorrências marcadas pelo tempo (*tense*) presente:

(u) - *É essa a parafernália de um rapaz solteiro, modesto, que mora...* (linhas 18-20)

(v) - *Isso é a suprema aspiração do homem da sociedade de consumo...* (linhas 29-31)

(w) - *A descoberta da prestação lhe permite...* (linhas 31-32),

também não remetem ao momento da enunciação, diferentemente da palavra *hoje* em "*Para ter tudo isso, hoje, não se carece...*" (linhas 50-51), em que a referência ao tempo coincide com o momento da enunciação, embora possa ser interpretado como *atualmente* (referência não-pontual).

As expressões dêiticas *espaciais* às vezes são usadas com o objetivo de situar um evento no tempo, por serem mais objetivas que as expressões dêiticas temporais, como ocorre em:

(x) - *E aí dá-se o grande salto - o fogão a gás engarrafado, seguido da bateria...* (linhas 86-88)

(y) - *Daf por diante, já se perdeu a inocência;...* (linhas 90-91),

em que os dêiticos *aí* e *daf*, gramaticalmente considerados espaciais, remetem a uma seqüência temporal ancorada no tempo (*tense*) presente. Pode-se dizer que, neste caso, o tempo está metaforicamente expresso através do conceito de espaço.

O distanciamento do enunciador em relação ao objeto é observado não apenas através da categoria de pessoa, como também nos dêiticos temporais expressos através das expressões espaciais *aí* e *daf* nos enunciados (x) e (y), respectivamente. Na medida em que o enunciador se aproxima ou se afasta do objeto sobre o qual ele fala, deixa marcas textuais que denunciam sua posição.

Pode-se dizer que, ao longo da crônica, o enunciador opera os seguintes movimentos:

1° - de distanciamento, ao referir-se ao empregado nova-iorquino e ao homem da sociedade de consumo em geral <sup>1</sup> linhas 01 até 58.

2° - de aproximação, ao referir-se à realidade... *da nossa vida rural* - linhas 59-86.

3° - de afastamento, ao referir-se ao emigrante rural que vai para o Rio ou São Paulo.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma revisão de bibliografia sobre o objeto da lingüística enunciativa procurou-se refletir sobre as categorias enunciativas pessoa, espaço e tempo, que constituem objeto de interesse de gramáticos e lingüistas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, com os estudos de Benveniste. Partiu-se da hipótese de que os estudos dessas categorias contribuem para a dimensão discursiva da leitura. Para isso, escolheu-se uma crônica intitulada *O homem e suas máquinas*, de Rachel de Queiroz. A análise das categorias enunciativas presentes na crônica parece

favorecer a compreensão do texto com base no rastreamento da posição do enunciador em relação ora ao destinatário, ora ao objeto ao qual se refere.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSCOMBRE, J.-C. e DUCROT, O. *L'argumentation dans la langue. Langages*, Paris, n. 42, p. 5-27, 1976.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris: Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale, 2*. Paris: Gallimard, 1974.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- CARDOSO, S. H. B. Benveniste: enunciação e referência. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, ano 6, n. 5, v.1, p. 65-86, 1997.
- CERVONI, J. *A enunciação*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- COURA-SOBRINHO, J. *Estudos dos Marcadores Temporais na Leitura em Língua Estrangeira*. 1999. 251 f. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- DUCROT, O. Les Lois de Discours. *Langue Française – La pragmatique*, Paris, n. 42, p. 21-33, 1979.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- FIORIN, J.L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- JAKOBSON, R. Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. *Essai de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963 p.176-205.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation*. Paris: Armand Colin, 1999.
- MAINGUENEAU, D. *Analyser les textes de communication*. Paris: Dunod, 1998.

MAINGUENEAU, D. *L'Énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, 1999.

MAINGUENEAU, D. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Nathan/HER, 2001.

PERRET, M. *L'Énonciation en grammaire du texte*. Paris: Édition Nathan, 1994.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral* (Tradução de A. Chelini et alii) São Paulo, Cultrix, (Título original: *Cours de Linguistique Générale*), 1974.

VAN DIJK, T. A. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press, 1983.

# O homem e suas máquinas

RACHEL DE QUEIROZ

**O**tro dia li um conto policial, passado em Nova York, que me impressionou. Tratava-se de um pequeno empregado no comércio que, vindo da rua e entrando no seu quarto de pensão, descobre que um ladrão lhe havia carregado todos os seus tesouros: o computador, o relógio, o micro system, o cobertor elétrico, o barbeador e a escova de dentes também elétricos, o abridor de latas idem, o ferro de engomar, o percolator (de fazer café), o isqueiro a gás. (Talvez houvesse mais coisas, porém só me lembro dessas.) É essa a parafestria de um rapaz solteiro, modesto, que mora só em uma grande cidade. Pois, se fosse casado, o equipamento duplicava - batadeira, liquidificador, enceradeira, aspirador, torradeira, grill, faca elétrica, refrigerador, condicionador de ar, ventilador, máquinas de lavar roupa e louça, etc., etc. e automóvel, claro.

Gadgets. Máquinas. Isso é a suprema aspiração do homem da sociedade de consumo. A descoberta da prestação lhe permite adquirir todas as maquininhas que supostamente devem fazer tudo em lugar dele; que lhe enriqueçam a vida com música, imagens, informação, arte; que lhe proporcionem um meio ambiente artificial e ameno sem as agressões do ambiente natural.

E nem é preciso fazer-se referência aos confortos que lá se tem como função natural da vida urbana - a eletricidade, o telefone, o gás, a água, o cinema, os transportes, o asfalto. A residência de bom piso, boa parede, bom teto, vidraças, portas, fechaduras, a máqui-

na de morar.

Para ter isso tudo, hoje, não se sofre nem sequer de viver nos Estados Unidos, o paraíso da satisfação técnica; qualquer cidade de interior já lhe pode oferecer todas as regalias do progresso. Nem mesmo é mister ser rico - a prestação trouxe a democratização do crédito.

Mas uma experiência extraordinária é observar o processo de penetração da pompa técnica na escuridão primitiva da nossa vida rural, tão perto ainda do bugre.

A máquina de morar reduz-se a simples abrigo contra intempéries - paredes de talpa de telha (ou de palha), chão de terra batida. O fogão de fitau, o pote de água, a lamparina, a rede de dormir. A faca-peixeira que é utensílio de mesa e cozinha e arma de ataque e defesa. Uns pratos, duas colheres,

um caneco, dois tamboretos. O grande luxo é a mesa de três palmos encostada à parede da sala.

Nessa nudez, a civilização se insinua, mas não, como seria de esperar, pelos objetos de utilidade, e sim pelas coisas que falam à imaginação ou dão status. O rádio de pilha que toca música e dá notícias do mundo; o relógio de pulso - mais pelo enfeite que pela hora. Em seguida, entra a máquina de costura, que talvez foi precedida pelo moinho de moinho. E aí dá-se o grande salto - o fogão a gás engarrafado, seguido da bateria de alumínio.

Daí por diante, já se perdeu a inocência; e a família rural trata de ir para a "rua" mais próxima. De lá toma o ônibus interestadual e emigra para Rio ou São Paulo. Onde, numa favela, se recomeça todo o ciclo.

ESTADO DE MINAS  
Página 2

*feminino* 4 de junho de 20  
Domingo

VINICIUS DE MORAES  
E O PLANO DA EXPRESSÃO NA POESIA<sup>1</sup>

ANA CRISTINA FRICKE MATTE &  
GLAUCIA MUNIZ PROENÇA LARA  
UFMG

BEM VINDO AO *MEU* RIO DE JANEIRO

Parece um pouco fora de moda falar em Vinicius de Moraes. Nem Toquinho nem Tom Jobim tocam no rádio, ou muito pouco, embora a “Garota de Ipanema” continue sendo um marco da MPB, especialmente no exterior. A escolha deveu-se a um relance, a uma passada de olhos casual durante um folhear despreocupado de páginas. Uma forma do plano da expressão, de repente, salta das páginas atingindo o leitor assustado com a revelação hjelmsleviana de sua relação não mais tão arbitrária com o plano do conteúdo.

O mote para o trabalho foi o poema de abertura do *Roteiro Lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, obra escrita por Vinicius de Moraes e publicada postumamente, com acréscimo do subtítulo *e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. O primeiro poema,

---

<sup>1</sup> Agradecemos o professor Waldir Bevidas pelos preciosos comentários na fase de revisão e o professor Marcelo Montenegro pelo auxílio na composição visual do que seria a vista do Rio de Janeiro por um observador colocado no mar, em frente ao aterro do Flamengo.

intitulado “Cartão-Postal” (anexo 1), parece uma brincadeira, com as palavras dispostas como um esboço de desenho de uma imagem tipicamente carioca, como tantas outras que aparecem nas fotos de Márcia Ramalho, as quais ilustram o volume. A, por assim dizer, brincadeira entre a escrita e o desenho não é própria do estilo de Vinicius, um poeta que, na grande maioria das vezes, busca efeitos estéticos no conteúdo, nas combinações semânticas inusitadas de formulações, figuras e temas do cotidiano.

E qual não é a surpresa do leitor ao virar a página do poema desenhado e encontrar, como título do próximo, uma menção direta ao potencial lírico-cancional de muitos dos trabalhos de Vinicius. O segundo poema, “Modinha” (anexo 2), aparece em contraponto, revelando ser muito mais que brincadeira a proposta encontrada no “Cartão-Postal”.

Como letrista, Vinicius sempre privilegiou a regularidade rítmica, possibilitando um casamento quase natural com formas estabilizadas da MPB. Esse casamento é possível pela métrica, pela acentuação cuidadosa, pela sonoridade das palavras, muitas vezes já contendo em sua combinação o mote rítmico e melódico da composição. Se a letra – de música – era batucada em mesas de botecos, a letra – escrita – era o lugar do mergulho nas entranhas do sentido. No entanto, cabe notar que, exceto por esse aspecto da forma da expressão observável nas letras de música, poucas vezes sua obra deixa de privilegiar o plano do conteúdo como espaço estético por excelência, mesmo em seus trabalhos como letrista.

A apresentação, assinada por José Castello, nos dá a conhecer a história do livro. Usamos as informações fornecidas por Castello e as informações histórico-literário-cancionais a respeito da obra de Vinicius de Moraes como contexto interno<sup>2</sup> dos poemas analisados, restringindo qualquer consideração intertextual a esse recorte previamente definido.

O projeto do livro remonta, segundo Castello, à década de 40, tendo sido construído e reconstruído sempre como projeto que se entrelaçava aos passos de Vinicius e parecia sempre maior que ele. Em 1944, o artista plástico Carlos Scliar teve um primeiro contato com a obra em elaboração quando Vinicius, passando pelo Rio de Janeiro a caminho da Itália (onde lutou na guerra), lhe mostrou alguns poemas. Em 1956, Scliar recebeu das mãos do próprio Vinicius uma primeira versão com 52 poemas (alguns prontos, outros em andamento e ainda outros por fazer), para que começasse

---

<sup>2</sup> Por contexto interno, entendemos o contexto formado pelo conjunto das obras do mesmo autor, ou do mesmo período, ou da mesma região, ou mesmo outros textos da mesma obra (mesmo livro, mesmo disco, mesma exposição). Esse contexto indica características ideológicas ou linguageiras do texto-objeto (cf. Barros, 1988 e Matte, 2004).

a ilustrá-los. Mais tarde, foi a vez de o escritor Otto Lara Resende receber outra versão inacabada do *Roteiro lírico*, esta, muito parecida com a que fora entregue a Carlos Scliar, mas trazendo anotações, comentários (feitos à margem), além de versos inéditos, acrescidos a alguns trechos de poemas que já estavam prontos na 1ª. versão.

Castello nos conta que, em 1972, o poeta anunciou, em entrevista, o breve lançamento do que ele chamou de *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*, definindo-o como “uma espécie de topografia sentimental do Rio de Janeiro” expressa numa coletânea coerente de sessenta poemas inéditos. Vinicius morreu oito anos depois, sem publicar o livro.

A versão publicada pela Companhia das Letras não segue, com rigor, o índice proposto pelo autor nos originais deixados com Carlos Scliar. Buscando uma coerência na montagem da obra, a qual, conforme Castello, estaria ausente dos originais, os organizadores, entre outras coisas, descartaram alguns poemas “a fazer”, comentaram outros, acrescentando fotografias (de autoria de Márcia Ramalho), inseriram dois poemas, encontrados na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio, mas ausentes das versões entregues aos amigos, enfim, procuraram editar o livro no formato de uma obra aberta, de modo a preservar seu caráter de obra em progresso. Com “tempo para a peteca e tempo para o soneto” (Moraes, 1992:25), o *Roteiro* intercala prosa e poesia, letras de música e sonetos, dedicados a espaços, tempos, gêneros e pessoas do ambiente carioca, com humor e com respeito, com paixão e com deleite.

Assim contextualiza-se o objeto da análise. Optamos por manter as duas páginas em seqüência, separadas visual e linguisticamente, do “Cartão-Postal” e da “Modinha”, como objeto desta análise a qual, no encaixo do jogo verbal/sonoro/plástico proposto por Vinicius, permite organizar e discutir alguns conceitos da semiótica greimasiana referentes à relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. O “Cartão-Postal” aparece primeiro em duas estrofes, duas partes divididas, conforme seja a forma da expressão visual sincrética ou verbal. A “Modinha” vem em seguida, tal como está no livro, reforçando por oposição as considerações levantadas sobre o poema que a antecede.

#### DE FORMAS, LINGUAGENS E SISTEMAS SEMIÓTICOS: O MORRO E O ATERRO

Um elevado, um plano, um avião e uma lua. À moda de pinceladas impressionistas, as letras no papel desenham o CARTÃO-POSTAL anunciado no título. Fazem questão de se mostrar pinceladas, ou seja, de

aparecer como desenho antes de tomar parte do sistema semiótico verbal, também presente. Esse efeito de sentido é produzido em dois espaços do poema: à esquerda, conforme o ponto de vista do leitor, a letra “R” no topo do morro, e à direita, mais no alto, pela letra “v” na asa do avião. Espaço do poema: espaço aqui não é uma figura de linguagem; o espaço no qual é desenhado o poema é o espaço em duas dimensões do plano do papel. É exatamente a forma de organização desse espaço que define e distingue a linguagem visual verbal da linguagem visual plástica, questão que pode ser analisada pelo viés da semiótica greimasiana.

Inserindo-se no quadro das teorias que se ocupam do texto (do discurso), entendido como “uma totalidade de sentido, dotada de uma organização específica que cabe ao analista apreender” (Fiorin, 1994:1-2, com base em Greimas, *s/data*, e Greimas & Courtés, 1979), a teoria semiótica, desenvolvida na França em torno da obra de Algirdas Julien Greimas, dá especial relevo ao conceito de texto enquanto objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se em estudar os mecanismos que o engendram, que o constituem como um todo significativo. Em outras palavras: procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano do conteúdo, que é concebido sob a forma de um percurso gerativo.

O texto do “Cartão-Postal” é um só. O desenho e as palavras estão ali sincretizados, unidos, imbricados no mesmo processo semiótico de produção de sentido. Se o desenho salta aos olhos com mais rapidez, ele o faz devido ao imediato estranhamento pelo uso de letras no lugar de manchas e linhas. Analisar é, por definição, desmembrar, separar, recortar e, portanto, a maneira pela qual vamos nos debruçar sobre o texto é fazendo uma cisão artificial entre as duas linguagens a fim de compreender o que – e como – está fundido.

Queremos, com o uso da metodologia semiótica, depreender os processos pelos quais os efeitos de sentidos de “Cartão-Postal” e “Modinha” são construídos. No caso da “Modinha”, dado que o recurso do sincretismo no plano da expressão é, por assim dizer, inexistente – ou virtual, como defenderemos no tópico correspondente –, seria perfeitamente aceitável a abordagem semiótica tradicional, com privilégio do plano do conteúdo. Cabe notar que não há nenhum juízo de valor embutido na escolha do adjetivo “tradicional”; apenas uma constatação de que esta é a abordagem privilegiada no meio, inclusive por sua maior estabilidade teórica e por estar sendo desenvolvida desde os primórdios da teoria.

O percurso gerativo do sentido, tal como foi formulado por Greimas & Courtés (1979:157-158), designa a disposição dos componentes de uma

teoria semiótica uns em relação aos outros, dentro da perspectiva da geração, isto é, postulando que todo objeto semiótico pode ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros, segundo um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Esse percurso comporta três etapas: as estruturas fundamentais, instância mais profunda em que são determinadas as estruturas elementares do discurso; as estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário; e as estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual, que, como o próprio nome indica, se encarregam de “colocar em discurso” as estruturas semióticas de superfície, fazendo-as passar pela instância da enunciação.

A semiótica greimasiana propõe-se, dessa forma, como uma teoria gerativa, mas também “discursiva”, já que seu escopo é estudar a produção e a interpretação de textos, e geral, porque se interessa por qualquer tipo de texto, quer se manifeste verbalmente ou não. Isso implica que, se fosse possível desvestir o “Cartão-Postal” de seu componente verbal, trocando as letras por efetivas pinceladas, o sentido passado por tal imagem também poderia ser analisado como produto de uma organização específica do plano do conteúdo, conteúdo semiótico não exclusivo da linguagem verbal. Mas seria outro, pois o “Cartão-Postal” de Vinicius é sincrético: as letras não são desenhos, cujo possível uso o próprio poeta discute nessa mesma parte do poema; como veremos, as letras formam palavras e frases bem definidas.

Assim, faremos o caminho inverso da abordagem tradicional. Nessa abordagem, apenas depois de examinar o plano do conteúdo (sob a forma do percurso gerativo), fazendo, por conseguinte, abstração da manifestação, a semiótica se volta para as especificidades da expressão e sua relação com a significação. A opção pelo caminho inverso, que, aliás, já vem sendo contemplada desde as primeiras linhas deste artigo, se justifica: como já afirmamos, o susto do leitor/analista é causado por uma forma do plano da expressão que inesperadamente, dado o próprio estilo do autor, mostra uma relação ao menos parcialmente simbólica com plano do conteúdo.

Porém, nada de pensamentos precipitados: expressão só é expressão porque expressa algum conteúdo. Ou, no modo como Fiorin (2003:77-78) expressa um dos postulados hjelmslevianos da semiótica<sup>3</sup>, o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano da expressão. Quando, no simulacro metodológico, temos a junção do plano do conteúdo com o plano da expressão, ocorre a textualização. O texto<sup>4</sup> é, pois, uma unidade que se

---

<sup>3</sup> Vide Hjelmslev (1968), capítulo “Expressão e Conteúdo”.

dirige para a manifestação, sofrendo, nesse processo, as coerções do material em que é veiculado.

O motivo pelo qual optamos por dividir o poema “Cartão-Postal” em duas partes reside justamente no sistema adotado em cada uma. A primeira parte, cuja principal referência figurativa é o morro (já mencionado “en passant”, no início do presente tópico), foi construída a partir do sincretismo entre duas linguagens visuais: a linguagem plástica (doravante desenho) e a linguagem verbal visual (doravante escrita). A segunda parte, num aquém/além-órta que discutiremos adiante, não é sincrética: somente a linguagem visual verbal é ali utilizada.

#### CARTÃO-POSTAL – O DESENHO E A ESCRITA

A folha em branco – branco figurado, branco não-cor –, tanto no desenho quanto na escrita, pode ser didaticamente pensada como a substância dessas duas linguagens visuais. O desenho organiza o espaço da folha em branco, permitindo-nos uma liberdade de síntese de certo modo grosseira, a partir de algumas poucas oposições:

- a) direção: (i) alto/baixo; (ii) direito/esquerdo (e sempre nos perguntaremos sob qual ponto de vista...); (iii) diagonais (entre os cantos do papel); (iv) extremo/centro (em cada um dos eixos citados); e, finalmente, (v) combinações das posições acima. Cabe notar, portanto, que as oposições de direção organizam a folha de papel como um espaço entre um eixo horizontal e um eixo vertical sobre o qual se constroem infinitas retas. Assim, uma linha curva pode ser definida como a combinação de pontos de diferentes retas, opondo-se à seqüência de pontos de uma mesma reta que será, por esse motivo, compreendida como uma linha reta;
- b) densidade: alta/baixa. Seguindo o conceito gráfico proposto para as oposições de direção, a oposição de densidade é relativa à maior ou menor concentração de pontos em determinado espaço fechado, definido pela combinação de, no mínimo, três retas que se cruzam. Uma linha reta mais encorpada, por exemplo, pode ser considerada como um retângulo muito comprido e fino cheio de pontos, ou seja, com alta densidade;
- c) cor: acromático vs. cromático (para a oposição entre o eixo preto/branco e o eixo das cores obtidas a partir da combinação entre

---

<sup>4</sup> A semiótica distingue, pois, texto e discurso. O discurso pertence ao plano do conteúdo e corresponde à última etapa de construção de sentidos no percurso gerativo: aquela em que a significação se apresenta de forma mais concreta e complexa. O texto, por sua vez, possui conteúdo (o do discurso) e expressão (cf. Barros, 2003:209).

as três cores primárias). Assim como nas oposições de direção, todas as combinações possíveis são permitidas com a finalidade de estabelecer outras oposições.

Já a escrita organiza a forma da expressão de maneira bem diversa, embora faça uso da mesma substância, no caso do livro o plano da folha de papel e a tinta que lhe imprime os contrastes<sup>5</sup>. As oposições com as quais trabalha são bastante reduzidas em relação àquelas encontradas no desenho, e, como a escrita tem função primordialmente utilitária, trata-se de regras completamente automatizadas durante a fase de aquisição da linguagem escrita, que geralmente usamos sem a menor atenção. Podemos citar algumas, importantes no caso desse poema:

- a) **letras, palavras e frases:** o texto é formado por um conjunto de frases, baseadas na relação entre palavras com função lexical ou gramatical que são, por sua vez, constituídas por unidades menores, as letras, as quais tem função contrastiva: a mudança de uma única letra pode mudar o sentido da palavra. Outros sinais gráficos têm função auxiliar nesse contexto, por exemplo: os sinais de pontuação indicam fronteiras fortes e fracas e os sinais de acentuação indicam alguns casos de acento lexical, especialmente em situação contrastiva;
- b) **função contrastiva entre letras maiúsculas e minúsculas:** é de outra natureza. A letra maiúscula aparece no início de frases e de nomes próprios e, ainda, em siglas e títulos;
- c) **espaços:** também têm função na escrita. Um pequeno espaço determina o final de uma palavra e o início de outra. Não se coloca, no entanto, espaço entre a pontuação e a palavra que a precede, mas entre a palavra e a pontuação que a precede;
- d) **direção:** no sistema alfabético, do qual tratamos aqui, a leitura/escrita segue a orientação da esquerda para a direita e de cima para baixo na folha de papel, numa espécie de “mão única”. As letras, palavras, frases são dispostas em seqüência formando linhas horizontais no papel. Somente essa regra explica o fato de que qualquer leitor vai começar a leitura do mesmo ponto – ou letra – do texto;
- e) **margens:** o texto é organizado num retângulo central, cabendo, no entanto, a colocação de informações gerais no cabeçalho (espaço da margem superior) e número de páginas e/ou notas no rodapé (espaço

---

<sup>5</sup> Tanto para a escrita quanto para o desenho o conjunto folha de papel/tinta não é a única substância possível. Por isso, insistimos em afirmar que se trata de uma proposição didática, restrita à materialidade do livro. A substância, na realidade, em ambos os casos é visual e não se pode dizer nada além disso. O que distingue a escrita do desenho é a forma do plano da expressão, embora ambas trabalhem em duas dimensões.

da margem inferior). As margens laterais são deixadas em branco. Há certa liberdade na colocação dessas informações no cabeçalho ou no rodapé, mas as notas jamais são colocadas no cabeçalho;

- f) **prosa:** os textos em prosa ocupam um espaço máximo do papel num retângulo, prevendo a separação de palavras por meio de traços quando a linha acaba antes que a palavra. As frases são organizadas em parágrafos, com núcleo temático, que geralmente começam com um adentramento em relação ao retângulo das margens. Além disso, grandes trechos de texto podem ser separados entre si por títulos e subtítulos, marcados pelo uso de espaços, maiúsculas, negrito, itálico, numeração etc;
- g) **poesia:** os textos em poesia são organizados em estrofes, cada linha – ou verso – geralmente sendo muito menor do que o espaço regular do retângulo das margens. Os versos podem localizar-se no centro do retângulo ou iniciar na margem esquerda, como na prosa. O título do poema, no entanto, aparece, como na prosa, centralizado e no alto do retângulo ou logo acima do poema. No entanto, no que diz respeito à organização no eixo superior/inferior, tanto a prosa quanto a poesia seguem a mesma direção do alto para baixo, deixando, quando não tomam a página toda, a parte inferior em branco. Além disso, cabe notar que a leitura das palavras segue a orientação da esquerda para a direita nos dois casos.

O leitor provavelmente já encontrou diversos exemplos que não se encaixam nessas regras, especialmente em textos estéticos. Poderíamos nos contentar em responder que as exceções confirmam a regra, mas convém introduzir uma pequena justificativa a respeito dessa oposição entre linguagem utilitária e linguagem estética, que já foi citada, sem maiores explicações, nos parágrafos acima.

A partir da relação que se estabelece entre conteúdo e expressão, é possível postular dois tipos de textos: os que têm função utilitária e aqueles que têm função estética. Nos primeiros, o exame do plano da expressão não interessa ao analista de discurso, que o “atravessa” e vai diretamente ao conteúdo, em busca da informação veiculada, pois a forma da expressão segue rigorosamente normas pré-estabelecidas, dessemantizadas pelo uso. Já nos textos com função estética, como os textos poéticos (poesia e outros textos literários, ballet, pintura etc), o plano da expressão pode não se limitar a expressar o conteúdo; nesse caso, ele cria novas relações com o conteúdo. Em outras palavras: o poeta recria o mundo nas palavras, isto é, recria o conteúdo na expressão, fazendo com que a articulação entre os dois planos contribua para a significação global do texto.

Como o artista consegue esse “milagre”? Sem realizar milagre algum: grande conhecedor das estratégias de textualização, o artista pode permitir-se explorar as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão numa negociação entre a “banalidade”, necessária à comunicação, e a “inovação”, negociação essa, aliás, inerente ao próprio sistema. O artista só faz maximizar a inovação. Nem sempre há necessidade de apelar para o plano da expressão. Os escritores que o digam. E, como foi comentado na apresentação do *corpus* da presente análise, Vinicius pode ser, pela maioria de seus trabalhos, incluído no rol desses escritores.

O título “Cartão-Postal” segue as normas da escrita: as duas palavras aparecem centralizadas e em maiúsculas no alto do retângulo das margens. O poema como um todo ocupa a parte central e superior da folha, seguindo a orientação da escrita. No entanto, assim que terminamos de ler o título, nada mais permite saber com certeza qual a primeira palavra a ser lida. Avião ou Rio? Não mais importa. Imediatamente percebemos que há outro sistema em jogo. Os espaços regulares entre as palavras desaparecem e um grande espaço se forma entre uma densidade de letras em maiúsculas e a palavra avião, em minúsculas, próxima ao título. Não são versos no papel, são formas plásticas constituídas por unidades que não pertencem a essa linguagem. Mais que isso: essas unidades não perdem seu caráter de letras, pois formam palavras no papel. Há o desenho de um céu, de um avião, da lua e de um morro, provavelmente o Pão de Açúcar, dada a longa pista que lhe sai dos pés, e de um avião que, num primeiro momento, não se consegue dizer se pousa ou decola. Mas esse desenho foi feito com palavras: “avião”, “lua”, “RIO DE JANEIRO!”.

Cabe notar que o observador do cartão está colocado no eixo da terceira dimensão, fora do espaço bidimensional do poema. Um triângulo entre a única palavra em letras minúsculas no morro, a lua e o avião, sugere distância e perspectiva. O Rio tem muitas paisagens em que o morro e o plano se tocam, inclusive na mesma ordem em que Vinicius ali desenha, mas podemos concluir, pela própria presença do avião, que se trata possivelmente do Pão de Açúcar e do aterro do Flamengo – terminando na pista do aeroporto Santos Dumont – vistos do mar. A asa inferior do avião é maior do que a asa superior, simulando a curva que os aviões fazem ao decolar quando saem do Santos Dumont. O poeta informa que, para apreender a cidade, foi preciso sair dela. Em todos os momentos, o ponto de vista adotado é o de um observador colocado dentro do oceano, olhando em direção ao aterro, desde o Pão de Açúcar até o aeroporto. As maiúsculas que compõem o plano do aterro podem ser lidas como uma alusão à artificialidade do aterro e da própria pista de pouso do aeroporto, pois não faz parte das regras da escrita, como se pode depreender da regra “b”, escrever frases/versos inteiros em maiúsculas.

Assim, a oposição entre morro e plano, dada pelo desenho, ganha unidade pelas palavras: "Rio! Rio de Janeiro! Meu Riozinho de Janeiro! Minha São Sebastião do Rio de Janeiro!" Toda a primeira linha do plano e todo o morro são desenhados por essas palavras, nomes da mesma cidade. Esses nomes saem do topo do morro e descem para o plano, num movimento de pontualidade (o topo) em direção ao extenso (o aterro, a pista). Há uma forte relação entre as formas da expressão do desenho e da escrita: o primeiro indicando – pela separação/oposição de lugares/topografias – a diferença; o segundo – pela relação muitos (nomes) para um (cidade) – a identidade. O espalhamento ocorre simultaneamente pela descida do morro e pela gradação entre os nomes, cada vez maiores, ampliados. A esse tipo de relação entre conteúdo e expressão, pela correlação entre categorias, a semiótica chama "sistema semi-simbólico".

Enquanto o sistema semiótico verbal relaciona arbitrariamente conteúdo e expressão, constituindo um sistema sógnico, outros tipos de sistemas semióticos podem ser classificados, conforme o tipo de relação entre os dois planos, para além da distinção entre linguagem utilitária e linguagem estética ou da distinção entre linguagens simples – puras – ou sincréticas. Estamos falando de planos do conteúdo e da expressão no sentido defendido por Hjelmslev (1968)<sup>6</sup>.

De acordo com Floch (1986:203-205)<sup>7</sup>, ao contrário dos sistemas puros de símbolos (por exemplo, as linguagens formais), os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes, caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias que advêm dos dois planos. Um exemplo dado por Greimas seria o das linguagens gestuais de nossa cultura, em que o eixo semântico entre "sim" e "não" (categoria do plano do conteúdo) corresponde a um eixo semântico, no plano da expressão, formado pela oposição de dois tipos de movimentos oscilatórios de cabeça, na categoria verticalidade vs. horizontalidade. A possibilidade de um gesto dúbio entre os movimentos vertical e horizontal representar indecisão entre uma resposta positiva e uma negativa mostra que não se trata de relacionar o termo positivo com o termo vertical e o negativo com o horizontal, mas de correlacionar categorias cujos extremos estão ligados por um eixo contínuo, categorias essas que, em qualquer ponto, continuam fazendo sentido. Caso

---

<sup>6</sup> Na verdade, foram os estudos de semiótica visual que fundamentaram as considerações feitas sobre os sistemas semi-simbólicos (ver, por exemplo, os trabalhos de Floch, 1978; 1981). Para uma distinção mais detalhada entre linguagens e sistemas simbólicos, remetemos o leitor a Hjelmslev (1968).

<sup>7</sup> Trata-se do verbete "Semi-simbólico (sistema, linguagem, código)", publicado no dicionário de Greimas & Courtés (v. 2). Vide referências completas no final do artigo.

fosse uma correlação entre termos, teríamos, de fato, um sistema simbólico e não semi-simbólico.

Destacando que o estudo tradicional do simbolismo sempre foi dominado por uma visão lexical, em que uma figura da expressão se relaciona a uma figura do conteúdo, Floch afirma que Lévi-Strauss foi um dos primeiros a opor a essa visão substancial uma visão relacional. Ao fazer uma análise profunda das linguagens simbólicas de diferentes culturas, o antropólogo francês observou que essas linguagens repousam largamente – mesmo se elas admitem uma leitura do tipo lexical – em relações dinâmicas que Floch denominou sistemas semi-simbólicos. Assim, a maior parte das culturas primitivas africanas se valem do contraste entre duas cores: cromática (vermelho) vs acromática (preto, branco) para exprimir a oposição vida vs morte.

Em outras palavras: a distinção entre sistemas simbólicos e semi-simbólicos repousa no fato de que, nestes, a conformidade entre os planos do conteúdo e da expressão não se estabelece a partir de unidades, como naqueles, mas pela correlação entre eixos semânticos contínuos (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Pode-se depreender dos comentários de Floch acerca de Lévi-Strauss que a estabilização ou cristalização de um sistema semi-simbólico pelo uso pode ser uma explicação para a geração de sistemas simbólicos. Assim, pode-se supor que uma relação entre a categoria emotivo/racional, no plano do conteúdo, e a categoria cromático/acromático, no plano da expressão, tenha resultado no simbolismo segundo o qual vermelho significa paixão e branco significa paz. Essas considerações permitem classificar o simbolismo como estável e o semi-simbolismo como instável, explicando, inclusive, porque o semi-simbolismo seria privilegiado como recurso artístico.

No “Cartão-Postal”, a relação pontual/extenso no desenho, simultânea ao pontual/extenso dos nomes na escrita, relaciona-se com uma categoria do conteúdo que pode ser definida como local/global. Nota-se que a maioria dos efeitos de sentidos obtidos no poema são de natureza simbólica, como a lua e o avião no céu, o morro, o aterro, a pista do avião e o próprio espaço que representa o céu, para ficar nas primeiras linhas do poema. No entanto, o pequeno jogo semi-simbólico descrito acima tem uma função muito importante no poema e voltaremos a ele no momento apropriado.

Não há espaços entre as palavras escritas em maiúsculas no aterro, que termina na pista do aeroporto, com a primeira curva na linha inacabada: “nem mesmo a morte, poderá nos separar”, diz o poeta. Caminhando em direção ao e para dentro do oceano, perpendicular à cena do cartão-postal, o poeta muda a estratégia sincrética ao clamar por “esses” (a letra s) “para



a consideração do número de buracos como uma das vantagens da cidade sobre as namoradas. O tom jocoso é sublimado pela afirmação do poeta de que quer “falar bobagens” como alguém que efetivamente se relaciona amorosamente (verso nº 2 da segunda parte).

Para essa parte da análise, há um outro elemento importante a ser considerado. O último verso faz, no plano do conteúdo, uma alusão à outra substância da expressão importante na obra de Vinicius: a isotopia da canção (*violão, cantar, modinha*) cria um simulacro de sonorização. Ao trazer o som para o plano do conteúdo, num poema em que o plano da expressão vem sendo cuidadosamente trabalhado e trazido à tona, o poeta potencializa a forma da expressão sonora, virtualizada pela indicação de que o próximo poema, introduzido pela última linha do “Cartão-Postal” (“Ihe cantarei a seguinte modinha:”), possuiria o que poderíamos chamar de estilo cancional de versificação.

O “Cartão-Postal” segue, portanto, uma linha de virtualização de estratégias, tal como as letras que fingem ser objetos do mundo. A linguagem desenho/escrita da primeira estrofe dá lugar a uma linguagem estritamente verbal que anuncia um uso virtual da linguagem cancional sonora – note bem: *virtual* porque o poema “Modinha” nos é oferecido por escrito, não é efetivamente cantado.

Mais uma vez brinca o poeta, sugerindo um novo tipo de linguagem: a linguagem pseudo-sincrética. Vamos assumir sua proposta para concluir nossa análise.

#### MODINHA – SIMULACRO DE CANÇÃO

Vire a página. “Existe o mundo” é o primeiro verso da “Modinha”. A palavra mundo já havia aparecido no “Cartão-Postal”, “nada no mundo nem mesmo a morte poderá nos separar” (escrito pelo autor em maiúsculas e sem espaços). Enquanto no primeiro poema o mundo é dado como totalidade – insuficiente diante do todo de suficiência formado pela fusão poeta/cidade–, no segundo poema o termo aparece englobando a cidade, o que, como veremos, produz na “Modinha” o mesmo efeito de sentido que o outro uso do termo produzira no “Cartão-Postal”.

A categoria local/global é retomada no plano do conteúdo a fim de realizar uma nova brincadeira. O pontual aqui corresponde à donzela, o global corresponde agora ao mundo. No entanto, o poeta se auto-moraliza como traidor da humanidade por ter tomado a parte pelo todo – e o todo é, nada mais, nada menos do que a cidade. Assim, Vinicius distingue o global – o mundo – do todo – a cidade.

No plano da expressão, o poema assume visualmente uma forma clássica, com poucas – mas muito significativas – transgressões. Colocado no alto da página, organiza-se em estrofes de oito versos. A primeira transgressão visual aparece na última estrofe, com sete versos, o que comentaremos a seguir. Cada estrofe está organizada em versos de dois tamanhos, quatro e sete sílabas, segundo a contagem métrica tradicional. Em cada estrofe repete-se a seqüência [4,7,7,7]. Também nisso a última estrofe é transgressora.

O verso transgressor é o quinto da última estrofe:

: *Alguns milhares de km<sup>2</sup>*

Essa transgressão é completa e rapidamente diluída se a leitura do poema for feita conforme sugere o “Cartão-Postal”, como um simulacro de canção, um pseudo-sincretismo. Lendo o poema em voz alta, percebemos que o verso acima contém duas unidades acentuais, a primeira com quatro sílabas (“Alguns milhares”) e a segunda com sete (“de km<sup>2</sup>”). O uso da mesma sigla que fora usada no poema precedente não é desprovida de sentido. Ela é a marca mais gritante do desejo de transgressão visual em busca da virtualização da substância sonora, a qual efetivamente não faz parte do poema. Vinicius garante, assim, um efeito de virtualização de um sincretismo sonoro (fala/canto) no material escrito do texto “Cartão-Postal”/“Modinha”. Nada impede que se escreva quilômetros quadrados no lugar de “km<sup>2</sup>”. Ao optar pela forma contraída, o poeta sugere que está, ao menos virtualmente, cantando, como anunciara, ou, em outras palavras, que a expressão visual tem aqui função utilitária e deve ser descartada para fins de compreensão do poema.

Temos, portanto, um movimento de expansão/retração no plano do conteúdo que é virtualmente retomado no plano da expressão pela oposição entre versos longos (com sete sílabas) e versos curtos (com quatro). A regularidade e a predominância dos versos longos sobre os versos curtos reflete a predominância moral da cidade sobre a donzela, do englobante sobre o englobado.

O “eu”, que fora diluído no poema anterior, reaparece neste relacionado à donzela, que se quer mais importante que a cidade e que foi capaz de ludibriar o poeta, convencendo-o provisoriamente disso (provisoriamente como no verso anterior). O bairro que tem um nome, única âncora da “Modinha”, fica localizado entre o morro e o aterro. Da praia de Botafogo não se tem uma visão completa do cartão-postal desenhado por Vinicius, ficando o aeroporto e boa parte do aterro fora do alcance da visão.

A donzela morava numa casa em Botafogo e o poeta sugere ter havido um tempo em que ele esqueceu-se do seu verdadeiro amor, a cidade, para



expressão, podendo utilizar muitos elementos de um plano para significar um único elemento do outro (e vice-versa); já a linguagem simbólica relaciona um termo da expressão a um termo do conteúdo; a linguagem semi-simbólica, por sua vez, faz relação entre categorias dos dois planos. Por ser mais instável e maleável que as outras duas, tem larga utilização na linguagem estética e é, muitas vezes, a pedra de toque da produção de sentido em determinadas linguagens sincréticas, como a canção, devendo-se tomar cuidado para não confundir os dois conceitos (sincretismo e semi-simbolismo).

A utilização desses conceitos propicia uma investigação rigorosa da construção do sentido em qualquer tipo de texto, tendo-se mostrado particularmente eficaz na linguagem estética, não só nas artes plásticas e na música, mas também na literatura, como foi possível observar pela análise dos poemas de Vinicius de Moraes.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso*; fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, D. L. P. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L. (org.). *Introdução à lingüística*: princípios de análise II. São Paulo: Contexto, 2003. p. 187-219.

FIORIN, J. L. *A noção de texto na semiótica*. São Paulo, FFLCH-USP, 1994. (xerog.)

FIORIN, J. L. Três questões sobre a relação entre conteúdo e expressão. *Itinerários*, Araraquara, UNESP, n. 20, 2003.

FLOCH, J-M. "Quelques positions pour une sémiotique visuelle". *Le Bulletin*, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistique, I, 4-5, mai, 1978, p. 1-16.

FLOCH, J-M. "Sémiotique plastique et langage publicitaire". *Documents*, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistique, III, 26, 1981.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix Ltda, s/data.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979. v. 1.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. v. 2.

HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1968.

MATTE, A. C. F. Politicamente correta Rosa Branca: intertexto e enunciação. *ALFA: Revista de Lingüística*, v. 48, n. 2. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2004, p. 95-106.

MORAES, V. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta Vinicius de Moraes*, fotos de Márcia Ramalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ANEXO 1

CARTÃO-POSTAL

v  
v  
v

R  
IO  
DE  
DE JÁ  
NEIRO!  
MEURIO

ha

ZINHODEJANEIRO:MINHASÃOSEBASTIÃOODORIODEJANEIRO!  
CIDADEBEM-AMADAIAQUIESTÃOOTEUOPORTAPARADIZER-TE  
QUETEAMODOMESMOANTIGOAMOREQUENADANOMUNDO  
NEMMESMOAMORTEPODERÁNNOSSEPARAR.

Aquiporesssssssssssssssuparfingirdomossicodopasseio  
AquiporeTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTparafingirdopalmeiras  
kneponho eu portatudo

Quero brincar com a minha cidade.

Quero dizer bobagens e falar coisas de amor à minha cidade.

Dentro em breve ficarei sério e digno. Provisoriamente

Quero dizer à minha cidade que ela leva grande vantagem sobre todas as

[outras namoradas que tive

Não só em km<sup>2</sup> como no que diz respeito a acidentes de terreno entre os

[quais o número de buracos não cons-

[titui fator desprezível.

Em vista do que pegarei meu violão e, para provar essa vantagem, serei

[pelas ruas e lhe cantarei

[a seguinte modinha:

## ANEXO 2

### MODINHA

Existe o mundo  
E no mundo uma cidade  
Na cidade existe um bairro  
Que se chama Botafogo  
No bairro existe  
Uma casa e dentro dela  
Já morou certa donzela  
Que quase me botou fogo

Por causa dela  
Que morava numa casa  
Que existia na cidade  
Cidade do meu amor  
Eu fui perjuro  
Fui traidor da humanidade  
Pois entre ela e a cidade  
Achei que ela era a maior!

Loucura minha  
Cegueira, irrealidade  
Pois realmente a cidade  
Tinha, como é de supor  
Alguns milhares de km<sup>2</sup>  
E ela apenas, bem contados  
Metro e meio, por favor.

## O contrato situacional em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte

JOÃO BOSCO CABRAL DOS SANTOS  
UFU

O objetivo deste trabalho é construir uma reflexão acerca da influência do mundo das temáticas nas representações imagéticas do universo de ficção em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte. Hipotetizamos, portanto, que essas representações evidenciam efeitos de ficção, em estágio de alteridade, com recortes temáticos da sociedade da época.

Nesta análise estético-discursiva, pretendemos abordar a tensão sentidural da narrativa, inscrita em uma enunciatividade<sup>1</sup> de ordem social, econômica e histórica, concernentes à época vitoriana. Trata-se de um processo de atribuição de sentidos que revela o imaginário sociodiscursivo da autora, traspassando discursos nas quais estava circunscrita na sincronidade de concepção de sua obra. Assim, uma composição SER-ESPAÇO-TEMPO instaura-se enquanto projeção de uma época, por meio de um feixe de significações particulares na organização estética do romance.

Tal organização se manifesta em uma relação dialética que promove uma alteridade entre a forma como a escritora vê o mundo, focaliza a sociedade e

---

<sup>1</sup> Cf. Santos (2002:19), o conjunto de propósitos contidos na praxis social de um sujeito autor, que passa a compor o imaginário de ações projetadas para a concepção da obra colocadas em situações específicas de sentidos.

os contornos estéticos que ganham a narrativa a partir de sua conjuntura de ficcionalização.<sup>2</sup>

O romance em enfoque aborda o ser humano como vítima de uma sociedade conservadora, centrada em valores morais aristocráticos nos quais o amor é vinculado ao poder. A família Earnshaw, no início do romance, representa um esteio de generosidade, humanidade e moralidade, imagens que vão se diluindo no encaminhamento da narrativa, balizadas pelas relações entre as personagens Heathcliff/Catherine e Heathcliff/Hindley. As relações entre as famílias Earnshaw e Linton acontecem na tensão conflituosa do incômodo da exclusão, representado no perfil estético da personagem Heathcliff, uma alegoria dinâmica representativa de uma discriminação social, característica do embustismo social vitoriano.

Na seqüência, pontuaremos teoricamente a dimensão do contrato situacional na Teoria Semiolingüística de Patrick Charaudeau, para depois, examinarmos a amplitude desse contrato na narrativa de Brönte.

#### O CONTRATO SITUACIONAL NA TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA DE PATRICK CHARAUDEAU

Para tratar a questão do contrato situacional, construímos um recorte em Charaudeau (1983), especialmente quando ele aborda a questão do *contrato global de ficção*. Entendemos este contrato como sendo um espaço discursivo sobredeterminado por recortes de um mundo de temáticas e traspassado por representações imagéticas de um universo de ficção.

Para entendermos o papel do contrato situacional no processo enunciativo estético da narrativa literária, vamos caracterizar como se constitui esse processo por meio da interação entre as instâncias de enunciação no *contrato global de ficção* (Santos, 2002:24). A realização linguageira, na enunciação de uma narrativa literária, se instaura enquanto ato interacional e inter-enunciativo. Esse ato traça o perfil das personagens com projeções de sujeitos-actantes em uma constitutividade discursiva que se inscreve na enunciatividade da narrativa.

A nosso ver, trata-se de sujeitos circunscritos em processos identitários, inseridos em práticas sociais e em ações contextuais do e no processo de representações imagéticas que detonam a enunciação ficcional. Essa heterogeneidade estabelece uma relação de reciprocidade quanto ao lugar discursivo que esses sujeitos ocupam na narrativa. Assim, no decorrer da

---

<sup>2</sup> Evocação de uma ordem imaginária que se assemelha ao real, mas que é interpretada como algo enunciado em um mundo dito verossimilhante.

enunciação literária, os sujeitos também podem estar inseridos em um papel social e numa diversidade de papéis linguageiros.

Da mesma forma, esses sujeitos podem estar circunscritos em um papel linguageiro que corresponda a uma diversidade de papéis sociais. Essa comutatividade lhes permite uma dinâmica discursiva que os coloca em constante alteridade no que tange às realizações linguageiras esteticamente concebidas na obra literária. Assim sendo, no amálgama dessas alteridades, um papel social na ficção, em sua diversidade linguageira, pode manifestar-se em diferentes instâncias estético-sociais.

Essas diferentes instâncias, conseqüentemente, implicam em diferentes planos discursivos. Dessa maneira, na constitutividade de um papel social, histórico e culturalmente circunscrito e, na circunstancialidade da realização linguageira, surge a noção de contrato situacional. Além de balizar as projeções de comportamento para as ações dos sujeitos, o contrato atribui-lhes um *status* linguageiro, porque estabelece uma inter-relação de normas e convenções, que se tornam partilhadas, imbricadas e entrecruzadas.

A noção de contrato, pois, assume um caráter estético-cultural-discursivo no processo de enunciação literária.

O contrato é estético, porque se permeia por condições de adequação e de finalidade particulares e próprias ao olhar de um sujeito – o sujeito-autor que se transfigura em sujeito-escritor – na enunciação literária. Na instauração de uma enunciação literária, o contrato situacional se adequa a uma partilha de saberes e a uma projeção estética. Ele evidencia, também, as finalidades pelas quais os sujeitos vão partilhar esses saberes e que resulta em escolhas determinantes de papéis sociais e de uma injunção de acontecimentos e crenças.

O contrato é cultural porque prescreve um conjunto de ações, convencionais ou não, que correspondem ao que se deve e ao que não se deve fazer para se estar em conformidade com o cânone social vigente. Nesse sentido, esse contrato representa uma escolha, *a priori*, centrada em preconceitos socioculturais e na noção de *habitus*<sup>3</sup> cultural, hierarquizados pelas classes dominantes. Em geral, esse *habitus* é considerado como uma representação

---

<sup>3</sup> Parafraseando Bourdieu (1987), entendemos o *habitus cultural* como o legado de experiências que um sujeito adquire ao longo de sua vida e que se transformam em referências fundamentais, profundamente interiorizadas. Essas referências servem de princípio de seleção, no tocante às aquisições ulteriores de esquemas, de modo que o sistema dos esquemas segundo os quais se organiza o pensamento desse sujeito deriva de uma especificidade que vai além da natureza dos esquemas constitutivos e do nível de consciência com que esses esquemas são utilizados e do nível de consciência em que operam.

do *modus vivendi* dos sujeitos, além de simbolizar uma fonte para a projeção de estereótipos estéticos, matéria prima das representações imagéticas do universo da ficção.

O contrato é discursivo, porque é revelador de processos identitários dos sujeitos. Como ele é instaurado em um lugar sócio-histórico, vinculam-se em sua constitutividade, normas e convenções sociais de uma época e de uma sociedade. Além disso, ele também é perpassado pela influência de valores referenciais e polifônicos dos sujeitos em sua historicidade.

Para melhor compreendermos a discursividade do contrato, é relevante que explicitemos como se manifestam os processos identitários dos sujeitos, e como se constitui esse lugar sócio-histórico. Os processos identitários dos sujeitos representam suas particularidades, suas circunscrições e suas inserções discursivas em termos de visão de mundo. Já o lugar sócio-histórico, representa as controvérsias situacionais, permeadas pelos padrões de comportamento e pelas implicaturas de caráter institucional.

Percebemos também que, a influência dos processos identitários dos sujeitos no lugar sócio-histórico de constituição do contrato, é permeada por conflitos, via de regra, decorrentes do entrecruzamento da referencialidade polifônica desses sujeitos com normas e convenções sociais, constitutivas desse lugar sócio-histórico. Configuram-se assim, os ingredientes intersentidurais da realização linguageira. Como podemos observar, o contrato é entrecortado pelas condições de produção e interpretação do processo estético na enunciação literária e pela dinâmica dos sentidos na realização linguageira das representações imagéticas na obra literária.

O processo estético na enunciação literária, enquanto substrato de um contrato situacional, tem por superfície discursiva os enunciados construídos numa realização linguageira que sintetiza a tríade SER-ESPAÇO-TEMPO no escopo de uma sincronia factual em ficção. Esses enunciados são representações de uma expressividade lingüística e da força ilocucionária dos sentidos a eles atribuídos. No contrato situacional, os interdiscursos se materializam nas e pelas marcas narrativas, tendo em vista as finalidades estéticas.

Por um lado, o contrato situacional estabelece implicações de ordem histórico-contextuais; por outro lado, institui lugares e condições para os acontecimentos discursivos. As implicações histórico-contextuais revelam os objetivos discursivos, a função dos sujeitos e o foco da interação. Já os lugares e condições para os acontecimentos discursivos constituem: i) a natureza dos comportamentos culturais e os estereótipos dos sujeitos; ii) o

intercâmbio entre os sujeitos e os sentidos e iii) as relações de reciprocidade no processo interativo.

O espaço de *limitações* no contrato situacional representa a inserção dos sujeitos na enunciação literária contemplando: i) o grau de autonomia do sujeito-escritor para lidar com os sentidos; ii) suas possibilidades estéticas em termos de combinações discursivas e iii) as condições de produção linguageira diante dos acontecimentos enunciativos. Já o *espaço de estratégias* no contrato situacional diz respeito às operações de funcionamento da enunciação literária, permeando tentativas de um direcionamento para o processo estético.

Nessa perspectiva, a nosso ver, o contrato situacional ocupa um espaço discursivo paritário e mútuo, oscilando entre a instância da realização linguageira e a instância da realização enunciativa do ato linguageiro. Na instância da realização linguageira na enunciação literária, o sujeito-personagem ocupa dimensões sentidurais no imaginário sociodiscursivo do sujeito-escritor. Já na instância da realização enunciativa do ato linguageiro, esse sujeito-escritor se insere numa formação ficciva<sup>4</sup>, que também ocupa dimensões estéticas no seu imaginário sociodiscursivo.

Na instância da realização linguageira, o sujeito-escritor é referencial e sua postura enunciativa é polifônica. Além de enunciador, é heterogêneo em sua enunciatividade estética e sua narrativa é perpassada por alteridades. Essas alteridades lhe conferem uma inserção em um lugar discursivo, concedendo-lhe um espaço de interlocução no jogo das representações imagéticas no universo da ficção.

Já na instância da realização enunciativa do ato linguageiro, o sujeito-narrador-enunciante também se constitui como uma instância referencial. Essa referencialidade se instaura pela polifonia enunciativa, traspassada por imagens<sup>5</sup>, e se inscreve histórico e culturalmente na narrativa desde a sua anterioridade<sup>6</sup> linguageira, até a sua contemporaneidade exógena<sup>7</sup>, passando

---

<sup>4</sup> Uma conjuntura de situações que são organizadas de modo a configurar uma proposta de enredo, no sentido de evidenciar objetos, derivações enunciativas, conceitos ou escolhas contextuais referentes ao mundo das temáticas, colocados em uma ordem de correlação, posições, funcionamentos ou transformações, trabalhadas enquanto representações imagéticas no universo de ficção.

<sup>5</sup> Convém não silenciar que essas imagens não se referem a constitutividade cognitiva do sujeito e sim a sua constitutividade discursiva, sua capacidade enunciativa de interagir com os sentidos na e pela linguagem.

<sup>6</sup> Memória histórico-social-cultural do sujeito no crivo de sua percepção psicológica dos sentidos.

<sup>7</sup> A sincronia enunciativa do sujeito vista da superfície de seu discurso.

pelas interfaces de sua autogenia<sup>8</sup> e endogenia<sup>9</sup> discursivas, provocando com isso, os chamados *efeitos de ficção*.

Assim, o contrato situacional envolve em sua constitutividade um universo de crenças e de conhecimentos e uma memória de eventos, experiências, modelos e representações discursivas que perpassam o sujeito no processo enunciativo estético da realização linguageira literária.

#### O CONTRATO SITUACIONAL NA NARRATIVA DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE EMILY BRÖNTE

Partindo do pressuposto de que a ficção projeta algo inteligível para ser o avesso de uma racionalidade, circunscrevemos o romance *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brönte como uma dimensão de verdade contextual do período vitoriano, instaurado num olhar de ordem representacional porque reformula uma realidade identificável historicamente, introduzindo elementos outros, antes velados nessa realidade e que contemporizam tempos, ações, espaços e valores sociais prescritos.

Nessa perspectiva instaura-se o contrato situacional narrativo em que cânones sociais vitorianos são perpassados por uma rede de sentimentos frustrados que transcendem gerações. Na explicitação de um contrato situacional evidencia-se o imaginário de sujeito-narrador-enunciante, no crivo de um sujeito-personagem-destinatário. No romance em tela, temos um sujeito-narrador-enunciante que se manifesta em três planos narrativos: i) um sujeito-narrador-enunciante onisciente ao enredo que representa uma transfiguração do sujeito-escritor em entidade estética da narrativa; ii) um sujeito-narrador-enunciante que é personagem do romance e empresta sua voz em perspectivas sincrônica e diacrônica aos fatos na narrativa – é o caso da personagem Nelly Dean e iii) um sujeito-narrador-enunciante que oscila entre a onisciência do primeiro plano e a onipresença do segundo, mas especificamente representado pela figura da personagem Catherine Linton.

O sujeito-personagem-destinatário é aqui representado pela figura de Heathcliff. Ele se destaca por ser uma caracterização emblemática, representativa de uma dita força selvagem e natural. Um emblema que reflete perigo e fragilidade moral para uma sociedade. Nessa perspectiva, a narrativa brönteana se caracteriza, principalmente, pelo entrecruzamento de

---

<sup>8</sup> Imagem que o sujeito tem de si próprio, em sua auto-referencialidade, percepção enunciativa espontânea e hipotética do sujeito em si mesmo, independente de influências ou pontos de vista externos.

<sup>9</sup> Evolução enunciativa inconsciente, interior do sujeito, e provedora de sua capacidade para inferências sentidurais.

temáticas do cotidiano campesino britânico, traspassadas pelo sentimento romântico que beira as fronteiras da existência.

O sujeito-personagem Heathcliff é desenhado ao longo da narrativa como um protótipo da obscuridade moral e perversa da sociedade britânica, estereótipo típico da hipocrisia do período vitoriano. Sua presença nas situações narrativas oscila entre a tensão causada pela exclusão social e a tensão sofrida pela exclusão existencial de si em seu amor, por seu amor e com seu amor por Catherine Earnshaw. Dessa forma, Heathcliff vive à sombra dessa sociedade e de suas lembranças.

A tensão causada pela exclusão social, aqui entendida como o *arquétipo situacional vitoriano*, começa já na infância quando foi trazido à casa da família Earnshaw e despertou a ira e a inveja de Hindley. Depois da morte do Sr. Earnshaw, Hindley reduz Heathcliff à condição de serviçal da família. Essa exclusão se reforça no episódio em que Catherine e Heathcliff são flagrados na granja da família Linton, acentuando-se aí a condição de exclusão por preconceito social de classe.

Já a exclusão existencial de si, em Heathcliff, pode ser representada por um *avesso situacional* construído na narrativa – sua repentina e misteriosa ascensão social –, fomentada pelo seu poder econômico, determinante de seu projeto de vingança contra todos que o excluíram socialmente, ainda que para tal, sucumbisse o seu amor por Catherine Earnshaw. Esse projeto de vingança, enquanto *eixo situacional*, vai sendo construído ao longo de toda narrativa, aqui pontuado na seguinte trajetória: i) a rejeição de Catherine em função de sua condição social; ii) o sentimento de vingança em função dessa rejeição; iii) o casamento “intencional” com Isabella Linton; iv) a rejeição por espelhamento de Heathcliff em relação a Hareton que representava a vingança para Hindley e v) o casamento de seu filho com Catherine Linton, com o intuito de herdar o patrimônio da família Linton, uma vez que seu filho, doente, morreria logo em seguida. Tal projeto o excluía existencialmente de si, sublimando e transferindo para esse *avesso situacional* o sofrimento pelo seu amor rejeitado por Catherine Earnshaw.

Nessa perspectiva, o contrato situacional da narrativa, constrói uma inter-relação de consequência (a exclusão existencial de si) como explicação para uma causalidade tensiva (a exclusão social). Seguindo este raciocínio, essa causalidade tensiva deriva de uma temática social de cunho moral, cultural e histórico, circunscrita no escopo da formação discursiva “era vitoriana”. Da mesma forma, essa causalidade tensiva recebe um tratamento estético, traduzido na concepção de um *avesso situacional*, espelho enunciativo para

um projeto de vingança como conseqüência – *avesso estético* do herói romântico<sup>10</sup> – (Heathcliff como anti-herói romântico).

Uma vez “romântico”, trata-se de um herói que está circunscrito na égide estética do período – a natureza –, e na ordem simbólica de sua época – a simbologia ornamental da era vitoriana. Nesse incursão, a natureza é o meio processual (o morro, os ventos, a charneca, a granja) da tensão narrativa (os ventos uivantes, as tempestades, os relâmpagos, os trovões, as lufadas gélidas), compondo, assim, o cenário situacional do romance brönteano. Essa conjuntura processual-tensiva provoca um efeito de sentido da ordem do conflito de valores, numa espécie de epopéia dos sentimentos humanos em que comportamentos se avessam no atravessamento de códigos morais que beiram à hipocrisia.

Atentemos para este fragmento da narrativa:

*Morro dos Ventos Uivantes é o nome da mansão do Sr. Heathcliff. “Ventos Uivantes”, sendo a expressão adjetiva circunstancial do tumulto atmosférico, representado pelo tempo constantemente tempestuoso, a que está exposta a mansão por sua localização. Um vento puro e avassalador que permanece o tempo inteiro; quem imagina qual seja o poder desse vento do norte, soprando nos cantos da mansão, por sua excessiva inclinação e pelo afinilamento das correntes de ar por entre as frestas da construção; e por sua extensão, uma aflição sombria, desoladora e ininterrupta toma conta do ambiente, como se estivesse a suplicar frestas de sol.<sup>11</sup>*

O recurso estético de personificação da natureza se aglutina às inquietações existenciais do “anti-herói”, constituindo os efeitos de sentido de uma representação física da agonia conflituosa de Heathcliff. Dessa maneira, o fenômeno estético da personificação dá lugar a um efeito de sentido de ordem transcendental na narrativa, uma vez que seu *status* situacional se funda em sua vinculação sentidural às manifestações da natureza.

---

<sup>10</sup> Herói no sentido Byrônico de representar físico e temperamentalmente a tradição heróica na Inglaterra. O herói byrônico não possui “virtuosidades heróicas”, ao contrário, possui qualidades macabras, misteriosas, por vezes esses heróis interpretam protagonistas criminosos. Reconhecido por sua capacidade intelectual, auto-respeito e hipersensibilidade, o herói byrônico, via de regra, se exclui da sociedade ainda que tal exclusão não seja imposta.

<sup>11</sup> Nossa tradução do original em inglês: Wuthering Heights is the name of Mr. Heathcliff's dwelling. “Wuthering” being a significant provincial adjective descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by range of gaunt thorns all stretching their lambs one way, as if craving alms of the sun.” (Emily Brönte's *Wuthering Heights*, chapter I, p.20)

Heathcliff tem na natureza a representação simbólica de seus conflitos de existência. Uma natureza marcada pelos ventos gelados e inquietos do morro dos ventos uivantes, pela aridez quase desértica da charneca e pelas constantes tempestades, recheadas de relâmpagos fluorescentes e trovões ameaçadores, como arautos da destruição e do pavor de uma agonia que se resvala na longevidade das noites geladas. Assim é Heathcliff, marcado pela amargura gélida de seus sentimentos em jazigo perpétuo, pela frustração eterna do abandono que se traduz na morbidez de seus atos sórdidos e pelo recalque catártico, decorrência natural de uma trajetória de crueldades, frutos de um sentimento perene e inócuo de vingança.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo quisemos construir uma reflexão acerca da influência do mundo das temáticas nas representações imagéticas do universo de ficção em *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brönte. Observamos que a complexidade dos valores morais e das diferenças sociais é tratada no romance, considerando um contrato situacional que enfoca a existencialidade humana perante as mazelas sociais. Percebemos o quanto a rigidez desses valores morais conduz a um processo de exclusão social, fomentando patologias de vingança.

As representações imagéticas no romance em estudo revelam avessos dessa complexidade de valores morais quando aborda a denegação de si em detrimento da exclusão do outro. Essa denegação transcende a existencialidade humana e baliza a detenção do poder mediante a posse de bens materiais, a despeito da ruína do outro. Do ponto de vista estético, examinamos como os fenômenos da natureza, emblema estético do romantismo vitoriano, entram em sintonia e constituem uma representação simbólica da inquietude existencial do “herói”.

Em nossa hipótese, sugerimos a possibilidade dessas representações imagéticas evidenciarem efeitos de ficção. Tais efeitos são revelados pelo “cromatismo pastelistas” com que o cenário é descrito; pela “aridez úmida” da ambientação do romance e pela instabilidade metereológica, características das representações imagéticas da narrativa. As inversões de papéis sociais revelam os deslocamentos das personagens ao longo da narrativa, evidenciando um efeito de ficção que sugere a monstruosidade social ocasionada pela crueldade da exclusão social.

Focalizando a trajetória estético-enunciativa da personagem Heathcliff, podemos perceber o essencialismo romântico no qual Brönte retrata as heterotropias humanas. Nesse percurso a escritora retrata desde a infância generosa sob a égide do Sr. Earnshaw até a decadência existencial na morte

pela intolerância aos seus próprios fantasmas, sem nos esquecermos do assujeitamento compulsório, fruto da maldade incontida da personagem Hindley. Na trajetória dessas heterotropias, Brönte focaliza a sociedade vitoriana, atribuindo-lhe contornos estéticos e evocando uma ordem imaginária que se assemelha ao “real” da época.

Finalizando diríamos que o contrato situacional em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte, promove uma alteridade enunciativa entre um espelhamento do “real” da sociedade vitoriana e uma particularização desse “real” no essencialismo ornamental estético do romantismo inglês.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDINI, M. G. *Fenomenologia e Teoria Literária*. São Paulo: EDUSP. 1990.

BRÖNTE, E. *Wuthering Heights*. London: Penguin Classics. 1986.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours*. Paris:Hachette. 1983.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG. 2001.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva. 1995.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Fluminense. 1987.

SANTOS, J. B. C. Interfaces da Crítica Literária com a Teoria Semiolingüística. In: MACHADO, I. L., MARI, H. & MELLO, R. (org.) *Ensaio em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG. 2002. p. 15-29.

SANTOS, J. B. C. Um olhar epistemológico sobre a Teoria Semiolingüística. In: *Por uma teoria do Discurso Universitário Institucional*. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG. Tese de Doutorado. 2000.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

AGUIAR: 208  
 ASSIS: 56, 57  
 AUSTIN: 232  
 AUTHIER-REVUZ: 263

B

BAKHTIN: 94, 102, 112, 115, 116, 174,  
 175, 194, 240, 256, 334, 340  
 BARCELLOS GUAZZELLI: 66  
 BARNATÁN: 70  
 BARROS: 354, 357  
 BARTHES: 19, 51, 202  
 BASTIANETTO: 215  
 BENTHAM: 241  
 BENVENISTE: 49, 333, 335-337, 340,  
 346  
 BORDAS: 47  
 BORGES: 49, 63-78, 325  
 BOURDIEU: 240, 375  
 BRANDÃO: 167, 334  
 BRÖNTE: 373-382  
 BRUNN: 50

C

CAMPOS: 59  
 CARDOSO: 334  
 CARVALHO: 197  
 CENTANINO: 66  
 CERTEAU: 240, 241  
 CERVANTES: 49  
 CERVONI: 334, 336, 337, 341  
 CHANCE: 28  
 CHATEAUBRIAND: 26  
 CHAVES: 279-294, 295-305, 306-308,  
 309-320, 321-330  
 CHARAUDEAU: 54, 86-91, 102, 141,  
 145, 156, 163, 168, 175, 210, 213, 214,  
 243, 244, 246, 325, 336, 374  
 COELHO: 85-96  
 COOPER-RICHET: 275

D

DEBORD: 50, 52, 53  
 DECANAL: 208  
 DUCROT: 324, 336, 340  
 DUPONT: 111, 112

E

ECO: 169

F

FARIA: 258, 259  
 FERREIRA: 280, 322, 326  
 FIORIN: 96, 99, 195, 257, 258, 289,  
 333, 337-240, 343-346, 356, 357  
 FLOCH: 362  
 FÓSCULO: 255-275  
 FOUCAULT: 45, 46, 48, 52, 53, 55, 57,  
 72

G

GAFFIOTI: 322  
 GENETTE: 20, 38  
 GLISSANT: 28  
 GREIMAS & COURTES: 258, 356, 362  
 GROBET: 298  
 GROSSI: 269, 275  
 GUIMELLI: 87

H

HAIDU: 244, 249  
 HJELMSLEV: 362  
 HOBBSBAWN: 67  
 HOUAISS: 284, 288

I

INFANTE: 282

J

JAKOBSON: 255, 335  
 JAPIASSU & MARCONES: 89  
 JESPERSEN: 335  
 JUNKES: 282, 284, 285

K

KERBRAT-ORECCHIONI: 94, 95, 336  
KLEIMAN: 196  
KOSINSK: 228-236  
KRISTEVA: 19

L

LAKOFF & JOHNSON: 229  
LEMINSKI: 330  
LIBBY: 269-275  
LISPECTOR: 321

M

MACHADO: 174, 175  
MAINGUENEAU: 17, 22, 54, 68, 95,  
102, 167, 214, 258, 259, 335, 337, 338,  
339, 346  
MALLARD: 268  
MALLARME: 23  
MARCUSCHI: 193, 194, 301  
MARI: 236  
MARINHO: 280  
MATEOS: 70  
MATTE: 354  
MEDEIROS: 109, 114, 117  
MELLO: 175, 176  
MICHA: 244  
MITTERAND: 267  
MORAES: 353-368

N

NASCENTE: 284, 286

O

OGDEN & RICHARDS: 231

P

PAIVA: 233  
PARVULESCO: 25  
PEIRCE: 233, 234  
PERRET: 334, 341, 342  
PRADO: 58

R

RODRIGUES-MONEGAL: 64, 71  
ROSA: 207-225  
ROULET: 280, 282, 299, 313  
RYNGAERT: 113, 114

S

SANTOS: 373, 374  
SAUSSURE: 333, 334  
SEARLE: 231, 232  
SHERIFF: 234  
SILVA: 105, 106, 110, 112  
SOARES: 223  
SUBIRATS: 52

T

TERÊNCIO: 101-109, 115, 117  
TOLEDO: 267  
TOLENTINO: 229  
TROYES: 239-252

U

UBERSFELD: 102

V

VAN DIJK: 338, 339  
VERISSIMO: 145-165, 167-186, 187-  
206  
VILLELA: 280, 284

Z

ZINK: 242  
ZIRALDO: 122-132  
ZOLA: 255-275

DOAÇÃO

De: Pinaki de Mello

Em: 03/10/2005

R\$ 20,00

A Análise do Discurso está na confluência da Lingüística da Poética, da Estilística, da Semiótica, além da História da Filosofia, entre tantas outras. Disciplinas que n sempre dialogam com facilidade umas com as out. Acredito que a Análise do Discurso tem feito a sua pa se abrindo às mais diversas aplicações, debruçando sobre os mais diversos objetos e propondo diálogos c as mais diversas disciplinas. Assim como o texto liter se abre a múltiplas abordagens, serve de objeto de est ou de referência à Filosofia, à Psicanálise, à Sociologi Crítica Literária, entre tantas outras disciplinas p comentá-lo e torná-lo mais legível e legítimo, a Análise Discurso também se constitui como produção hum sempre aberta a novas experiências, novas possibilid de pesquisa. A Análise do Discurso pode e deve contri com responsabilidade, para a legibilidade literária.

Ainda que o objeto de estudo seja composto de mat lingüístico, ele também é uma prática social, é a expre de pensamentos, é uma obra de arte, um objeto cult inscrito, obrigatoriamente e inevitavelmente, no int de um contexto social determinado. Acredito que som através da conscientização da diversidade e da plurali de abordagens e da possibilidade de múltiplas interse entre elas é que conseguiremos avançar em nc pesquisas, tornando-as mais ricas e, conseqüentem tornando as disciplinas menos duras. Acredito no diá entre os saberes diversificados, entre as disciplinas. E convencido de que nenhuma teoria, nenhuma disci pode dar conta da totalidade do objeto de estudo. mim, é na descoberta e na aberta a outras disciplina outras teorias, na interseção, com todos os riscos que traz, que Análise do Discurso se constitui uma disci cada vez mais sólida, legítima e autônoma, e congreg um número cada vez maior de pesquisadores.

*Renato de A*

Núcleo de Análise do Discurso

DISCURSO  
HETEROGENEIDADE-  
MOSTRADA HETEROGENEIDADE-  
CONSTITUTIVA HOMOGENEIDADE  
POLIFONIA HOMOFONIA TURNO  
CONTRATO ESTRATÉGIA  
REGULAÇÃO TEXTO ENUNCIADO  
ENUNCIÇÃO ALOCUTÁRIO  
ACTANTE SUJEITO DESTINATÁRIO  
ILOUCUCIONAL LOCUCIONAL  
PERLOCUCIONAL ALOCUTIVO  
DELOCUTIVO ELOCUTIVO DOMÍNIO  
DISCURSIVO DOMÍNIO CONEXO ATO  
DE FALA ATO DE LINGUAGEM IRONIA  
SEDUÇÃO CAPTAÇÃO SIGNO  
SIGNIFICANTE SIGNIFICADO  
SENTIDO

FALE / UFMG

FALE  
FACULDADE DE LETRAS  
FALE

ISBN 85-87470-73-6



9 788587 470737