

Ensaio
em
Análise
do
Discurso

N.Cham. 418 A532 2002 v. 5

Título: Ensaio em análise do discurso.



195600208

325575

418

A532

2002

v.5

IDA LUCIA MACHADO
HUGO MARI
RENATO DE MELLO
(Organizadores)

ENSAIOS EM ANÁLISE DO DISCURSO

Jun/03 10/06

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



195600208

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Faculdade de Letras da UFMG
2002

ENSAIOS EM ANÁLISE DO DISCURSO

Ida Lucia Machado
Hugo Mari
Renato de Mello
(Organizadores)

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Augusto Moreira de Faria
Dylia Lysardo-Dias
Hugo Mari
Ida Lucia Machado
João Bôsko Cabral dos Santos
Renato de Mello
Sueli Pires
Wander Emediato

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

Belo Horizonte
2002

Direitos Autorais reservados –Lei 5988/73
Copyright ©2002 – 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 5988/73.

Ida Lucia Machado
Projeto Científico

Hugo Mari e Renato de Mello
Projeto Editorial

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE-UFMG

E59

Ensaio em análise do discurso / Ida Lucia Machado, Hugo Mari, Renato de Mello (organizadores). - Belo Horizonte : Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2002. 328 p. : il. (Análises discursivas; v. 5)

Inclui índice onomástico.

ISBN: 85-87470-33-7

I. Análise do discurso. I. Machado, Ida Lucia.
II. Mari, Hugo. III. Mello, Renato de. IV. Série.

CDD : 418

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

**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
2. Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso
3. Categorias e Práticas de Análise do Discurso
4. Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas
5. Ensaio em Análise do Discurso

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

Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte-MG – Cep: 31270-901

Tel. (xx31) 3499-6005 – Fax. (xx31) 3499-5120

discurso@letras.ufmg.br

SUMÁRIO

	PREFÁCIO	11
1	INTERFACES DA CRÍTICA LITERÁRIA COM A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA JOÃO BÓSCO CABRAL DOS SANTOS	15
2	PERCEÇÃO DO SENTIDO: ENTRE RESTRIÇÕES E ESTRATÉGIAS CONTRATUAIS HUGO MARI	31
3	PARÓDIA, <i>FAIT DIVERS</i> E ANÁLISE DO DISCURSO IDA LUCIA MACHADO	59
4	EXPRESSÕES DA PARÓDIA: POLIFONIA EM <i>CARMINA BURANA</i> OILIAM JOSÉ LÄNNA	75
5	ANÁLISE DISCURSIVA DO(S) SILÊNCIO(S) NO TEXTO LITERÁRIO RENATO DE MELLO	87
6	SOBRE A GÊNESE DE <i>GERMINAL</i> (ZOLA): ASPECTOS INTERDISCURSIVOS E INTRADISCURSIVOS ANTÔNIO AUGUSTO MOREIRA DE FARIA	125
7	PSICOLÓGICA E SOCIOLÓGICA DOS ATOS DE FALA: SEARLE E HABERMAS UBIRATAN GARCÍA-VIEIRA	153
8	ATO ASSERTIVO, VERDADE E CRENÇA NA TEORIA DOS ATOS DE FALA FLORÊNCIO DE SOUZA PAZ	169
9	ATOS DE FALA E SABEDORIA POPULAR EM UM PANFLETO DA CAMPANHA ELEITORAL PARA A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE EUGÊNIO PACELLI COSTA NEVES SANDRA MAGNA GUADANINI WILLIAM MENEZES	187

10	ENCENAÇÕES DISCURSIVAS NA MÍDIA: O CASO DO DEBATE-ESPETÁCULO MARCEL BURGER	201
11	CONSULTAS ORACULARES: UMA ANÁLISE DE SUA DIMENSÃO REFERENCIAL, SOB A ÓTICA DA TEORIA MODULAR GIZA FROTA E LOPES	223
12	A ORGANIZAÇÃO OPERACIONAL DO DISCURSO JERÓNIMO COURA SOBRINHO JETER JACI NEVES	237
13	PERCURSOS DE UM CONCEITO NOS ESTUDOS TELEVISUAIS: TRAJETÓRIAS E LÓGICAS DE EMPREGO GUY LOCHARD	255
14	A FORMATAÇÃO DO OLHAR JEAN-CLAUDE SOULAGES	267
15	A INFORMAÇÃO TELEVISIVA ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO GIANI DAVID SILVA	283
16	A PROBLEMÁTICA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA, A TEORIA DOS TOPOÏ E AS REPRESENTAÇÕES INTRÍNSECAS E EXTRÍNSECAS CLAUDE CHABROL WANDER EMEDIATO	295
17	A ARGUMENTAÇÃO EM SALA DE AULA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DYLIA LYSARDO-DIAS	317
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	325

COLABORADORES

ANTÔNIO AUGUSTO MOREIRA DE FARIA
FALE-UFMG

CLAUDE CHABROL
PARIS III

DYLIA LYSARDO-DIAS
UNI-BH

EUGÊNIO PACELLI COSTA NEVES
MESTRANDO - UFMG

FLORÊNCIO DE SOUZA PAZ
DOUTORANDO - UFMG/FUNREI

GIANI DAVID SILVA
DOUTORANDA - UFMG

GIZA FROTA E LOPES
MESTRANDA - UFMG

GUY LOCHARD
UNIVERSITÉ PARIS III

HUGO MARI
FALE-UFMG

IDA LUCIA MACHADO
FALE-UFMG

JEAN-CLAUDE SOULAGES
STRASBOURG III

JERÔNIMO COURA SOBRINHO
DOUTORANDO - UFMG

JETER JACI NEVES
MESTRANDO - UFMG

JOÃO BÔSCO CABRAL DOS SANTOS
UFU

MARCEL BURGER
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

OILIAM JOSÉ LANNA
DOUTORANDO - UFMG

RENATO DE MELLO
FALE-UFMG

SANDRA MAGNA GUADANINI
MESTRANDA - UFMG

UBIRATAN GARCÍA-VIEIRA
DOUTORANDO - UFMG

WILLIAM MENEZES
DOUTORANDO - UFMG

WANDER EMEDIATO
FALE-UFMG

TRADUTORES

IDA LUCIA MACHADO
FALE-UFMG

MÁRCIA ARBEX
FALE-UFMG

MARIA LÚCIA JACOB
FALE-UFMG

WILIANE VIRIATO ROLIM
DOUTORANDA - UFMG

PREFÁCIO

Segundo Charaudeau, cabe ao autor do prefácio, em primeiro lugar, a tarefa de preencher uma expectativa vinda dos leitores: é o prefácio quem apresenta um livro e seu conteúdo. A citada expectativa, o jogo pré-estabelecido entre este autor e seus futuros leitores, faz, naturalmente, parte de um contrato comunicativo. Mas, em segundo lugar, é preciso não se esquecer de que o prefácio funciona também como uma espécie de “caução da verdade” da palavra daquele(s) que escreve(m) o livro: tal “caução” é justificada pelo nome de seu autor, nome este que aparece no final do prefácio, na maior parte das vezes. Assim, este curioso gênero dá a impressão de ser livre (pois vai divulgar uma opinião e opiniões são todas subjetivas) não o sendo, porém: de certo modo o prefácio tem a “obrigação” de explicar a razão de ser do livro em questão, das idéias ali expostas, ilustrar o leitor sobre o que o aguarda. E, não nos esqueçamos, fazê-lo de uma maneira bem persuasiva.

Queríamos, pois, pedir licença para subverter (apenas um pouco!) o gênero “prefácio”: gostaríamos de trocá-lo por um “pseudo-diálogo” entre seu autor e seu eventual leitor (é sempre bom lembrar que muitos leitores “saltam” o prefácio ou só o lêem no final do livro...).

De nossas experiências como leitor, face ao fenômeno linguageiro “prefácio”, tiramos uma conclusão: ele deve seduzir, fazer o leitor pensar que o livro, com suas múltiplas páginas, merece ser lido. Porém, estamos conscientes que não são todos que, como Rabelais, têm um extraordinário poder para seduzir leitores mediante um prólogo tal como o que compôs para *Gargantua*, do qual emprestamos algumas linhas,

*“Amis lecteurs, qui ce livre lisez,
Dépouillez-vous de toute affection,
Et, le lisant, ne vous scandalisez:
Il ne contient mal ne infection,
Vrai est qu'ici peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire!...!”*

O que? Dirá o leitor espantado: mas *Ensaaios em Análise do Discurso* não é um livro escrito por professores e alunos que professam ideais semelhantes, todos eles convergindo para a Análise do Discurso, todos eles pesquisadores em Estudos Lingüísticos? Por que a lembrança de Rabelais e do riso? O leitor tem razão em se espantar. Vamos, então, lhe responder com uma outra questão: por que encarar com sombria seriedade uma disciplina como a da Análise do Discurso?

A análise do discurso, como nós todos hoje sabemos, não é única, ela se divide em várias correntes e tendências e, além disso, desde o primeiro dia de sua existência, sempre se apresentou multifacetada, nas interfaces entre disciplinas outras que a lingüística, tais como a etnologia, a sociologia, a psicologia, a psicanálise, a história e outras mais, delas retirando algo, mas sempre mantendo sua base na Lingüística, que é o seu porto, local privilegiado de chegada e de saída de todas as pesquisas que lhe dizem respeito.

A Análise do discurso, vista como um todo, é, pois, extremamente polifônica. Várias vozes nela discorrem: umas são mais teóricas, outras buscam o lado prático da aplicação dessa ou daquela teoria; algumas gostam muito e usam, com incontestável prazer, gráficos e esquemas; outras tentam unir margens “opostas” (tais como “literatura X lingüística”), ação esta, diga-se de passagem, que uma lingüística “pura” e “dura” de alguns quinze anos atrás recusaria... e, diga-se de passagem, que alguns estudiosos da literatura (os mais conservadores) ainda vêm com uma certa desconfiança.

A Análise do Discurso é um tanto quanto irreverente e libertária, ela aceita e gosta de discutir com diferentes interlocutores. Ela ousa contestar a onipotência de uma “verdade lingüística”. Mas, atenção! Ela não é fragmentada. Assim, se você leitor, reparar bem, notará que há coincidências e encontros entre diferentes teorias discursivas, tais como as oriundas do *Centre d'Analyse du Discours de Paris XIII* e as da *École de Genève*, para citar apenas um caso, presente nos artigos do livro que agora “prefaciamos”... Isso porque o fio de linha que os liga é sempre o mesmo e tem a mesma cor: a de uma lingüística que, pela Teoria da Enunciação, se liberou das barreiras e se abriu aos caminhos discursivos.

Devemos enfatizar que este livro não seria possível sem o concurso da CAPES. Como alguns de nossos leitores já conhecem essa história,

pedimo-lhes licença para contá-la de novo, para o leitor que dela ainda não ouviu falar.

Antes mesmo da efetivação de um Projeto CAPES/COFECUB que nos foi concedido, em 1994, a Análise do Discurso viu para ela se abrirem as portas da Linguística, na Pós-Graduação da FALE/UFMG, isso graças ao empenho de colegas como Eliana Amarante de Mendonça Mendes, Vera Lúcia Meneses de Oliveira e Paiva e Evando Mirra. ..

Depois, reforçada pelo Projeto e pelo apóio do Professor Patrick Charaudeau (e de sua equipe do *Centre d'Analyse du Discours de Paris XIII*) a Análise do Discurso foi adquirindo uma força maior, enquanto instrumento de pesquisa, para todos aqueles que tanto a defendem e amam e, diga-se de passagem, tanto se divertem com ela, já que analisar discursos é antes de tudo, uma tarefa prazerosa... Outros colegas nossos, tais como os Professores Hugo Mari e Sueli Pires vieram então, emprestar seu brilho e ajuda, integrando-se ao Projeto e ao *Núcleo de Análise do Discurso* que dele resultou. Citei apenas dois, mas são muitos os *analistas do discurso* que vieram nos prestigiar e que nos prestigiam agora, publicando artigos neste livro.

Mas é sempre bom lembrar que a Análise do Discurso, em seu começo oficial na UFMG era uma empresa “arriscada”, justamente porque valorizava demais a interdisciplinaridade, o que lhe dava, aos olhos de alguns, um certo aspecto de “Hidra de Lerna”. Mas essa profusão de “cabeças” ou vozes teóricas que a compõem acabou sendo considerada positiva, de modo geral.

Mas, o que nos deixa mais feliz nessa história foĩ o fato de nunca termos nos fechado para outras teorias, elegendo apenas uma “teoria única” para os alunos que nos buscaram, a nós membros do NAD/FALE/UFMG. Além da equipe do professor Charaudeau, o *Núcleo de Análise do Discurso* cresceu pelas trocas – sempre tão bemvindas – realizadas entre nós e o Professor Eddy Roulet (e membros de sua equipe de Genebra), bem como pelas discussões e reflexões que efetuamos com nossos colegas analistas do discurso da vertente anglo-americana.

O termo “ensaios” proposto pelo Professor Renato de Mello, da UFMG, como palavra-chave para o título deste livro é um termo

polifônico, habitado por várias vozes e dotado de vários sentidos; para nós ele aqui está representando dois deles. Em seu sentido primeiro, explícito, vemos “ensaio” como sinônimo de um livro que aproxima diferentes autores que irão, cada um a seu modo, falar um pouco sobre o tema “análise do discurso”; “ensaio” subtendendo liberdade para a exposição de idéias de cada um dos expositores. Porém, em seu sentido segundo, implícito, a palavra “ensaio” parece traduzir, de certo modo, nossos sentimentos face à *Análise do Discurso*: diante dela estamos sempre nos interrogando, aprendendo, em suma: aqui e agora, estamos tentando apresentar um livro sobre um assunto imenso, mas onde não houve, por parte dos pesquisadores-autores, a mínima pretensão de esgotá-lo – pois todos sabemos, de antemão, que isso é impossível.

Em *Ensaio em Análise do Discurso*, falam, pois, ao leitor diferentes vozes, vindas de diferentes contextos e mesmo de diferentes países, através de diferentes textos. Qual será a voz que o seduzirá mais? Essa ou aquela? Qual será a que lhe parecerá mais polêmica ou digna de ser discutida, seguida ou contestada? Cabe agora ao leitor escolher aquela ou aquelas que poderão entrar em sintonia com sua expectativa de *discurso*; cabe a ele também, sujeito-interpretante por excelência, interagir com nosso livro e enriquecê-lo com sua experiência de leitor. Pelo menos é o que esperamos, “torcemos” mesmo para que aconteça...

IDA LUCIA MACHADO
NAD/FALE/UFMG

INTERFACES DA CRÍTICA LITERÁRIA COM A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA

JOÃO BÓSCO CABRAL DOS SANTOS
UFU

CONSIDERAÇÕES GERAIS

O propósito desta discussão é refletir sobre as possibilidades de se construir interfaces, integrando elementos conceituais da teoria da literatura e da Teoria Semiolingüística de Charaudeau. No percurso dessa reflexão, apresentaremos, inicialmente, uma concepção de crítica literária que toma por referencial-base um conceito de discurso literário, recortando elementos relacionados às dimensões estética, estilística e retórica, além de apresentar um conceito de discurso ficcional. Na seqüência, enfocaremos alguns conceitos da teoria semiolingüística, tais como o conceito de efeito de ficção e o conceito de contrato de comunicação, levantando o potencial teórico dos mesmos na construção de interfaces.

Dando continuidade à reflexão, projetamos algumas interfaces da crítica literária com a teoria semiolinguística, integrando aos conceitos supracitados a noção de lugar discursivo. Tomamos, também, como andaime teórico das interfaces sugeridas, o conceito charaudeauniano de *Contrato Global de Ficção*, envolvendo as inter-relações sujeito → obra → leitor, inter-relações estas, delineadas em três lugares discursivos distintos, no que se refere à construção de uma crítica de base discursivo-literária. Iniciaremos, pois, introduzindo uma visão teórica que elaboramos acerca da concepção de crítica literária.

UMA CONCEPÇÃO DE CRÍTICA LITERÁRIA

Entendendo a literatura como uma das fontes de sentidos para a linguagem, observamos um amálgama de referências que se entrecruzam e se conjugam na concepção daquilo que estamos chamando de discurso literário. A concepção de discurso literário, que queremos apresentar, diz respeito a uma conjuntura de sentidos cujas condições de produção envolvem elementos de estética, de estilo e de retórica, podendo em sua tessitura estabelecer uma interseção com o discurso ficcional. No que se refere aos elementos de estética, estes se relacionam a certas características da organização, do comportamento e dos efeitos provocados pelos sentidos na constitutividade da enunciação literária.

Tais características, via de regra, embutem um processo de percepção do recorte de mundo que deu origem à concepção da obra, na inserção de valores que revelam um perfil existencial de ordem histórico-cultural, e na natureza das reflexões que evocam problemas de ordem psicológica, social e moral, entre outros. Dessa maneira, pensar em efeitos de sentido, na amplitude estética, é resgatar como o sujeito-escriptor copia a aparência dos homens e de suas atividades, e é, sobretudo, reconstituir a interação ser-objeto mediada pelo trabalho com a linguagem, pela expressão de uma imagem de sociedade e pela sincronia/diacronia de um momento histórico. Assim, explicitar as condições de produção, na perspectiva estética, é escandir, em uma manifestação do discurso literário, os elementos que foram recolhidos do mundo exterior, explicitando a forma que eles foram expressos, que foram reunidos, além de evidenciar que escolhas foram feitas em

torno deles ou de que forma foram adaptados ao enredo, ou, ainda, que significados advieram dessa organização de sentidos.

No que tange aos elementos de estilo, estes estão diretamente relacionados às marcas da referencialidade polifônica do sujeito-escritor na concepção de sua obra. Trata-se de marcas enunciativas do discurso literário que evidenciam efeitos de sentido das características idiossincráticas das formas de se expressar do sujeito-escritor, revelando unidades de forma, de tom enunciativo e de atitude discursiva perante a tessitura de sua narrativa. Tais unidades apresentam condições de produção de sentidos que podem ser conscientes ou inconscientes na constitutividade de características distintivas da forma de expressar desse sujeito-escritor.

Quando essas formas de se expressar são conscientes, poderíamos, então, explicitá-las, tomando emprestada a terminologia de Pound¹, quando se refere aos fenômenos de *melopéia*, *fanopéia* e *logopéia*. Na *melopéia*, o processo de atribuição de sentidos vai além da significação apresentada na superfície do discurso, construindo-se um efeito que amplia o significado do sentido em relação ao seu uso pontual nos enunciados do discurso literário. Um exemplo disso é a atribuição de sentidos dada à “qualidade”, no romance *Zen e a arte de manutenção das motocicletas* de Pirsig, em que o conceito de “qualidade” é abordado sob diversas perspectivas, ampliando, assim, seu alcance de significação, além de evidenciar diferentes efeitos de sentido.

Já a *fanopéia* aparece como um processo de atribuição de sentidos que projeta imagens sobre uma significação imanente à superfície dos enunciados. Essa projeção de imagens se configura a partir da própria significação do sentido que assume outras significações, vinculadas à gênese de significado da primeira, elaborando, dessa maneira, significações decorrentes daquela. No romance supracitado, é o caso da significação atribuída à imagem de Fedro, que oscila entre a própria concepção filosófica até a fantasia visual criada pelo narrador, passando por uma espécie de simbiose sentidural das duas significações anteriormente atribuídas.

¹ Uma adaptação construída a partir das categorias apresentadas em “*Literary Essays*” (1954) (Ensaio Literário).

Por fim, a *logopéia*, relacionando sentidos instaurados que pontuam usos e costumes de contextos específicos, para a narrativa em curso. Tais sentidos são atribuídos para provocar efeitos de acepções habituais do próprio sentido ou efeitos de ironia, relacionando uma espécie de concomitância entre a significação em si do sentido e uma significação fundada para um contexto específico que se apresenta como valor de verdade na enunciação literária. Ilustrando com o romance supracitado, evocamos os sentidos instaurados para relacionar a própria motocicleta, em seus aspectos técnicos, com a visão de mundo do narrador em seus contextos existencial, profissional e familiar.

Para falar das formas inconscientes de expressão, no que diz respeito aos aspectos de estilo, o sujeito-escritor evoca um amálgama de referências, via de regra, vinculadas à sua própria 'referencialidade polifônica'² de sujeito-autor. Dentre essas referências destacamos: i) as informacionais (efeitos de real – sincronia factual e espacial – ou efeitos de ficção – imaginário projetado); ii) as históricas (acontecimentos da anterioridade discursiva ou uma anterioridade construída na ficção); iii) as lingüísticas (as oscilações de sentidos e usos da língua); iv) as psicológicas (natureza de conflitos ou padrões de comportamento); v) as sociais (códigos de inter-relações interpessoais); vi) as políticas (vigência de relações de poder e diferenças individuais e coletivas); vii) as filosóficas (vigência de correntes de pensamento) e viii) culturais (éticas de convivência social e manifestações de valores). Dessa maneira, o discurso literário, quando interpretado do lugar discursivo do estilo, não pode deixar de crivar as implicaturas discursivas do sujeito-autor na concepção de sua obra.

Ao considerarmos os elementos de retórica, observamos como ocorre o processo de atribuição de sentidos. Tal processo é instaurado com a função de provocar efeitos de persuasão, dimensionados nas perspectivas: i) do sujeito-escritor com sua narrativa; ii) do sujeito-narrador com o próprio enredo, ou com as próprias imagens,

² Para Santos (2000:231) a referencialidade polifônica indica: “a heterogeneidade subjacente às bases discursivas do imaginário sociodiscursivo dos sujeitos. Essa heterogeneidade, por sua vez, é traspassada por discursos de outros e uma diversidade de discursos distintos. Dessa maneira, as vozes dos sujeitos são entrecortadas por várias outras vozes e por vários outros discursos.”

constitutivas de uma enunciação do discurso literário e iii) dos sujeitos-personagens com a trama da narração em si. Para que isso ocorra, é necessário resgatar na manifestação do discurso literário em análise, a enunciatividade³ imanente a esse discurso. Assim, as unidades retóricas em manifestações discursivo-literárias são os prováveis elementos fomentadores dos efeitos de persuasão – do narrador ou da narrativa em si. O uso de tais elementos pode estar vinculado à regras, quando se trata de um uso estratégico, consciente, de argumentos influenciadores de efeitos de sentido ou, simplesmente, uma decorrência natural, inconsciente, da organização sentidural da enunciação literária.

Para finalizar essa concepção de crítica literária, definamos aquilo que estamos chamando de discurso ficcional. Dizemos, pois, que o discurso ficcional seria efeitos de sentido resultantes de recortes do mundo, projetados a partir de uma imitação do real, mas que significam enquanto perspectivas de imagens construídas, na tentativa de materializar representações mentais idealizadas. Dito de outra forma, são efeitos de sentido provocados por uma conjuntura de enunciados, numa superfície discursiva, que explicitam elementos inerentes ao imaginário consciente ou inconsciente de um sujeito-autor que se enuncia enquanto sujeito-escritor, transmutando sentidos de ordem *lugar-comum* para uma amplitude pseudo-realista/naturalista, transcendental, fantástica ou mesmo onírica, por meio de um processo de contradições em que um dito “verdade” se transpõe para um dito “verossímil”, ou ainda, que um dito “interpretação do mundo” se transforma em um dito “re-criação dessa interpretação”.

Na seqüência, apresentaremos alguns conceitos da Teoria Semiolingüística de Charaudeau que nos servirão de andaimes para elaborarmos uma interface dessa teoria com a concepção de crítica literária supracitada.

³ Baseando-nos na concepção de Santos (2000:214) e adaptando o conceito de enunciatividade para um olhar discursivo-literário, podemos conceituá-la como sendo o conjunto de propósitos contidos na *praxis* social de um sujeito-autor, que passam a compor o imaginário de ações projetadas para a concepção da obra, colocadas em situações específicas de atribuição de sentidos.

ALGUMAS FERRAMENTAS TEÓRICAS DA SEMIOLINGÜÍSTICA

Começaremos pela noção de efeitos de ficção (Charaudeau, 1983), vinculada ao que este autor denomina de espaços cênicos da linguagem, quer dizer, “o lugar no qual uma busca do impossível torna-se possível pelo viés do imaginário”⁴. Nessa perspectiva, existe uma projeção de algo inteligível, concebido para ser o avesso de uma racionalidade, no entanto, esse avesso se constrói numa dimensão de verdade contextual de ordem ilusória e simulada. Dessa maneira, os efeitos de ficção revelam, sobretudo, uma reformulação de uma realidade identificável, introduzindo outros elementos antes inexistentes nessa realidade e que contemporizam tempos, ações, espaços ou mesmo noções e valores prescritos.

Ampliando o conceito de Charaudeau, diríamos ainda que os efeitos de ficção instauram uma realidade virtual crivada de um recorte temático, atribuindo a estas representações imagéticas, por vezes ambíguas. Dessa maneira, a noção de efeitos de ficção pode ser utilizada como ferramenta para se escandir uma obra literária, no sentido de se recompor aquilo que Charaudeau denomina de *Contrato Global de Ficção*, dito de outra forma, explicitar como se integram as *cenários de efeito de real* e as *cenários de efeito de ficção*, tomando por referencial de análise três lugares discursivos distintos, a saber: i) o recorte do mundo das temáticas; ii) as representações imagéticas circunscritas em um universo de ficção e iii) as relações estético-estilístico-retóricas instauradas na composição desse contrato. Para melhor esclarecer o potencial de interface crítico-literário do conceito de efeito de ficção, teceremos algumas considerações acerca do *Contrato Global de Ficção*.

O contrato de comunicação, na teoria semiolinguística, é definido por Charaudeau como sendo um espaço discursivo que sobredetermina todo ato de linguagem. Nessa perspectiva, o contrato inter-relaciona diferentes instâncias enunciativas em torno de um mesmo propósito discursivo. Para ele:

“(...) o contrato de comunicação se compõe de um espaço de ‘limitações’, que constitui condições às quais os

⁴ Nossa tradução do original em francês: “(...) le lieu de cette quête de l'impossible est rendue possible par le biais de l'imaginaire (...)”.

parceiros não podem escapar; e de um espaço de estratégias que compreende, de maneira potencial, os diferentes tipos de configurações discursivas que dispõe o sujeito comunicante para, ao mesmo tempo, satisfazer às condições do contrato e realizar as intenções que lhe são próprias.” (Charaudeau, 1983)⁵

Assim, o *Contrato Global de Ficção* trata-se de um espaço discursivo sobredeterminado por recortes de um mundo de temáticas, traspassados por representações imagéticas de um universo de ficção. Tais representações, por sua vez, estão inter-relacionadas em diferentes instâncias enunciativas pelos efeitos de ficção, que são construídos de forma consciente ou inconsciente, por meio de relações estético-estilístico-retóricas na concepção de uma narrativa ou de uma poética ficcional. O espaço de limitações desse contrato situa-se, inicialmente, na amplitude de um recorte temático, elemento indicador dos efeitos de real, para, posteriormente, incorporar um espaço de estratégias, decorrente das transformações, deslocamentos, transmutações, transposições e transferências desse recorte temático em representações imagéticas de um universo de ficção.

Dessa forma, o *Contrato Global de Ficção* representa as configurações discursivas decorrentes de um *continuum* de sentidos constituídos pelo entrecruzamento do recorte temático (efeitos de real) e das representações a partir dele delineadas (efeitos de ficção). Se considerarmos a noção de contrato na teoria semiolinguística, vemos que esta se constitui como uma ferramenta potencial para se construir uma prática acadêmica de crítica literária, concebida no escopo de uma análise do discurso literário, esboçada em nível de interface com algumas categorias advindas da teoria da literatura, tais sejam: i) a noção de estética; ii) a noção de estilo e iii) a noção de retórica. Na concepção dessa interface, integremos, também, a noção de lugar

⁵ Nossa tradução do original em francês: “(...) *le contrat de communication se compose d’un espace de ‘contraintes’ qui constitue les conditions auxquelles les partenaires ne peuvent déroger sous peine de ne plus pouvoir communiquer, et un espace de stratégies qui comprend, de manière potentielle, les différents types de configurations discursives dont dispose le sujet communiquant pour, à la fois, satisfaire aux conditions du contrat et réaliser les visées qui lui sont propres.*” (Charaudeau, 1983:36)

discursivo, aqui conceituada como sendo relações de identidade subjetudinal que se possa construir no interagir com a obra literária.

Para conceber essas relações, sugerimos pelo menos três referenciais com os quais se possa construir um olhar crítico-discursivo, em manifestações do discurso literário, a saber: i) o lugar discursivo das inter-relações autor/escritor e leitor/crítico em relação à concepção/leitura de uma obra literária; ii) o lugar discursivo das inter-relações escritor/narrador e personagens/leitor em relação à concepção/leitura de uma obra literária e iii) o lugar discursivo das inter-relações crítico/acadêmico e estudante/leitor em relação à crítica/análise de uma obra literária.

- i) A primeira, entendida como sendo uma relação extra-literária, resgata as condições de produção da obra, enfatizando a dicotomia realidade/ficção (um lugar de influências – sujeitos → referencialidade polifônica desses sujeitos → sentidos produzidos na obra);
- ii) Já a segunda, concebida como relação intra-literária, interpreta os efeitos de sentidos imanentes ao contrato global de ficção em si (um lugar de regulação – sentidos → condições de produção → efeitos);
- iii) Por fim, a terceira, também considerada uma relação extra-literária, que contrói uma crítica fundada na percepção constitutiva da primeira e embasada pelos efeitos de sentidos captados na interpretação da segunda (um lugar de captação – sujeitos → efeitos → atribuição de sentidos de uma crítica).

Assim, pretendemos, a seguir, refletir como seriam as bases dessa interface, tomando como referencial teórico as ferramentas supracitadas.

INTERFACES DA CRÍTICA LITERÁRIA COM A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA

Para construir essas interfaces da crítica literária com a Teoria Semiolingüística, partiremos dos três lugares discursivos supracitados, para, então, situarmos nossa reflexão discursivo-literária. No primeiro lugar, abordaremos as inter-relações autor/escritor e leitor/crítico em relação à concepção/leitura de uma obra literária. Temos, pois, um sujeito-autor-comunicante (SAC) e um sujeito-leitor-interpretante (SIL), ambos, constituídos em um mundo de temáticas (MT).

O SAC estabelece um recorte no MT para conceber a sua obra, projetando, inclusive, ainda que aleatoriamente, uma imagem de SIL (sujeito-interpretante-leitor). O recorte temático (RT) feito pelo SAC é uma clivagem⁶ do MT, assim como a projeção de SIL feita por ele comporta uma influência referencial polifônica que este constrói do SIL e uma influência referencial polifônica que ele concebe do próprio MT. Esse RT, por sua vez, reflete os processos identitários do SAC com o MT e com sua imagem projetada de SIL.

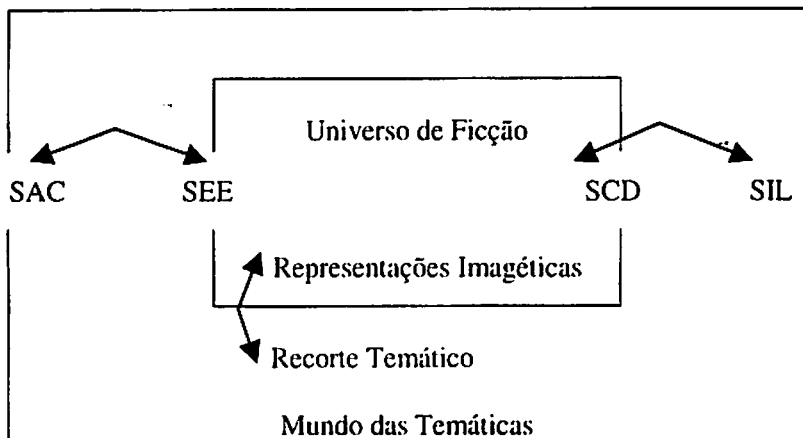
O SIL, então, se circunscreve no RT do SAC quando interage com sua obra. Dessa maneira, os processos identitários do SIL, em parte, se conjugam, numa interseção, com os processos identitários do SAC. Instaura-se, pois, ainda que indiretamente, um contrato global de ficção entre o SAC e o SIL.

A partir do momento que o SAC vai construir representações imagéticas do RT em sua obra, num universo de ficção, este se transforma em SEE (sujeito-escritor-enunciante). Da mesma forma, quando o SIL se coloca na posição enunciativa de crítico da obra produzida pelo SAC, ele torna-se SCD (sujeito-crítico-destinatário).

⁶ Entendamos "clivagem" como uma triagem de sentidos feita pelo sujeito, considerando seus referenciais intra-discursivos e sócio-históricos-culturais (cf. Santos, 2000:206). Tomando por base Orlandi (1999:68), poderíamos afirmar que nessa triagem de sentidos, os sujeitos se movimentam, discursivamente, "entre o real da língua e o da história, entre o acaso e a necessidade, o jogo e a regra, produzindo gestos de interpretação." A nosso ver, trata-se, pois, de uma filtragem de sentidos, realizada pelos sujeitos, tomando por parâmetro, uma relativização entre seus referenciais discursivos e o sentido a que são expostos na dinâmica dos processos interativos. (cf. Santos, idem, ibidem)

Assim, o SEE enuncia suas representações do RT, construindo uma conjuntura de sentidos na qual embutem elementos do perfil existencial do SAC, daí a relevância do SCD conhecer elementos da vida e da obra dele para investigar, no universo de ficção do mesmo, quais as referências recolhidas no mundo exterior, como essas referências foram reunidas no processo de representação imagética e como foram adaptadas ao enredo da narrativa ou à essência do sentimento poético construído, explicitando, dessa maneira, as condições de produção da obra.

Vejamos, então, como poderíamos representar o contrato global de ficção neste lugar discursivo:

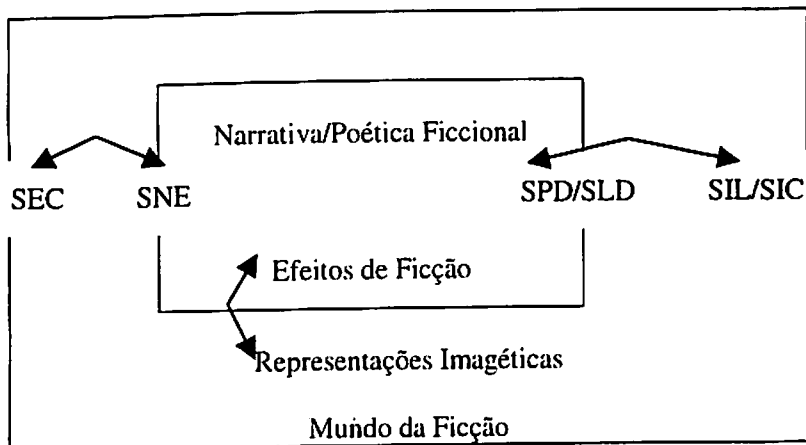


Lugar discursivo das inter-relações autor/escritor e leitor/crítico em relação à concepção/leitura de uma obra literária.

SAC → Sujeito-autor-comunicante	SEE → Sujeito-escritor-enunciante
SIL → Sujeito-interpretante-leitor	SCD → Sujeito-crítico-destinatário

Para refletir sobre o segundo lugar, em que abordaremos as inter-relações escritor/narrador e personagem/leitor, em relação à

concepção/leitura de uma obra literária, partamos de uma interpretação do próprio contrato global de ficção neste referencial.



Lugar discursivo das inter-relações escritor/narrador e personagem/leitor/crítico em relação à concepção/leitura de uma obra literária.

SEC → Sujeito-escritor-comunicante	SIL → Sujeito-interpretante-leitor
SIC → Sujeito-interpretante-crítico	SNE → Sujeito-narrador-enunciante
SPD → Sujeito-personagem-destinatário	SLD → Sujeito-leitor-destinatário

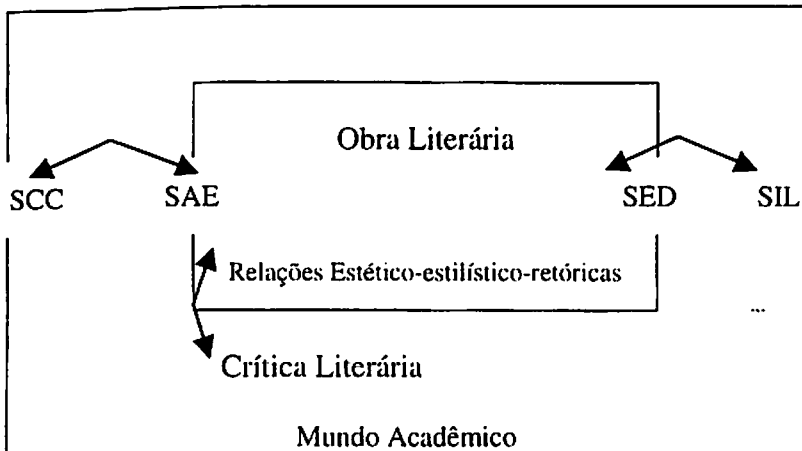
Ao circunscrever-se num universo de ficção, e, ao tomarmos como circuito externo da análise discursivo-literária um mundo de ficção (MF), o SEE torna-se, neste lugar, SEC, porque vai construir efeitos de ficção no interior lingüístico-enunciativo de sua narrativa/poética ficcional. Aqui, é a natureza do tratamento discursivo que vai ser dado às representações imagéticas que transmutará esse SEC em SNE. Da

mesma forma, o SIL, além de também se constituir como influência referencial polifônica para o SEC, passa a comportar, também, o papel actancial de SIC, porque seus processos identitários também serão projeção e interseção dos/com os processos identitários do SEC.

Na construção desses efeitos de ficção, o SNE, quando for o caso, atribui sentidos melopéicos, fanopéicos ou logopéicos, se espelhando em unidades de forma concebidas pelo SEC. Nessa mesma ótica discursiva, esse SNE pode instituir diferentes tons enunciativos nessa produção de efeitos de ficção por meio da inserção de informações, de efeitos de memória, de idiosincrasias lingüísticas, de tensão, de modelos de comportamento, de assimetrias interpessoais ou de ideologias implícitas. Esses tons são incorporados, implícita ou explicitamente, na/pela superfície do discurso literário, pelos SPDs, numa instância actancial de interação enunciativa, ou pelo SLC, numa dinâmica de crítica instaurada por ocasião de um estudo da obra.

É relevante ressaltar que, no caso dos SPDs, estes são co-participantes da atitude discursiva instaurada pelo SNE, enquanto que, no caso do SCD, tais elementos são reconhecidos por meio de uma familiaridade teórico-discursiva que lhes permita identificar/partilhar/perceber essas evidências na sua interação crítica com a obra. Nessa perspectiva, os SPDs e o SCD estão no mesmo plano actancial deste contrato global de ficção porque, além de ambos estarem circunscritos na amplitude enunciativa do SNE, é no reconhecimento da atividade discursiva daqueles que o SCD interage/abstrai a concepção/leitura da obra em análise. Assim, este último acaba por estar sempre interpelado pelos outros actantes produtores/destinatários concomitantes da ação dos efeitos de ficção.

Para finalizar essa reflexão sobre as interfaces da crítica literária com a teoria semiolingüística, vejamos o terceiro lugar discursivo em que o contrato global de ficção aborda as inter-relações crítico/acadêmico e estudante/leitor, em relação à crítica/análise de uma obra literária.



Lugar discursivo das inter-relações crítico/acadêmico e estudante/leitor em relação à crítica/análise de uma obra literária.

SCC → Sujeito-crítico-comunicante	SIL → Sujeito-interpretante-leitor
SAE → Sujeito-acadêmico-enunciante	SED → Sujeito-estudante-destinatário

Trata-se de uma meta percepção do contrato global de ficção em que no circuito externo – o mundo acadêmico (MA) – situam-se o SCC e o SIL, nas mesmas condições de engajamento e envolvimento discursivo-enunciativos apresentadas anteriormente. É uma perspectiva dialética em que o SCC pode ocupar as instâncias actanciais de professor-formador, professor de literatura, estudante de literatura e, porque não, leitor de uma obra literária construindo uma crítica. Tomando como recorte do MA a própria crítica literária em si, o SCC se constitui SAE para construir relações estético-estilístico-retóricas na amplitude de uma obra literária.

Tal crítica, fundada no escopo das relações teóricas supracitadas, objetiva formar/construir/produzir uma percepção embasada numa perspectiva de evidenciar a linguagem em funcionamento para um SED, ou um pseudo-SED (no caso de ser uma análise construída apenas por um leitor acadêmico dissociado das outras instâncias

actanciais citadas), que dialeticamente co-participam desse processo de construção. Essa atividade discursiva requer, sobretudo, uma visão persuasiva de fundamentação do processo de crítica que reflita as condições de produção e os efeitos de ficção por meio delas revelados. Trata-se, pois, de uma asseveração do ponto de vista do SAE que atribui sentidos à obra literária, levando em conta a própria constitutividade discursiva dessa obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta discussão, quisemos refletir sobre a possibilidade de se estabelecer interfaces entre a crítica literária e a teoria semiolingüística, com o intuito de sugerir uma análise discursivo-literária de manifestações narrativas/poéticas ficcionais. Para tal, evocamos alguns conceitos advindos da teoria da literatura como as dimensões estética, estilística e retórica imanentes à obra literária, conjugados a conceitos da Teoria Semiolingüística de Charaudeau, tais sejam: os conceitos de efeito de ficção e de contrato global de ficção. No esboço dessas interfaces apresentamos três perspectivas discursivas potenciais de enfoque à obra literária, a saber: i) o lugar discursivo das inter-relações autor/escritor e leitor/critico em relação à concepção/leitura de uma obra literária; ii) o lugar discursivo das inter-relações escritor/narrador e personagem/leitor em relação à concepção/leitura de uma obra literária e iii) o lugar discursivo das inter-relações crítico/acadêmico e estudante/leitor em relação à crítica/análise de uma obra literária.

Esperamos estar contribuindo, ainda que minimamente, para ampliar o escopo de atuação de uma teoria do discurso, na conjuntura de um tratamento integrativo da linguagem, permeando interfaces.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARAUDEAU, P. *Langage et discours*. Paris: Hachette. 1983.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: procedimentos e metodologias*. Campinas: Pontes. 1999.

PIRSIG, R. *Zen e a arte de manutenção das motocicletas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 9 ed. 1984.

POUND, E. *Literary Essays*. London: 1954.

SANTOS, J. B. C. *Por uma teoria do Discurso Universitário Institucional*. Belo Horizonte: FALE-UFMG. Tese de Doutorado. 2000.



PERCEPÇÃO DO SENTIDO: ENTRE RESTRIÇÕES E ESTRATÉGIAS CONTRATUAIS¹

HUGO MARI
FALE-UFMG

OBSERVAÇÕES INICIAIS

O conceito de contrato, com certeza, intervém em inúmeras circunstâncias de nossa vida, regulando as atividades do dia-a-dia, onde quer que o nosso comportamento necessite ser confrontado com o comportamento de outros. Vivemos em comunidade e o que disciplina a nossa relação com o outro, com os outros é uma centena de formas de contratos que erigimos para funcionar informalmente, enquanto princípios gerais partilhados, ou formalmente a partir de

¹ Esse texto foi redigido, a partir do projeto de pós-doutorado do autor - *Contrato comunicacional: uma possibilidade interlocutiva para os atos de fala* - na Universidade de Paris XIII e financiado pelo CAPES (Processo: BEX 1122/00-2).

uma instituição. Se os contratos têm esse lado positivo de assegurar o convívio, estipulando deveres e direitos para aqueles que neles se inscrevem, costumam também ser criticados por representar, em muitas circunstâncias e às vezes de forma arbitrária, limites estreitos para a ação.

Muitas áreas de conhecimento convivem com a idéia de contrato, para além de um acordo tácito entre cidadãos, mas como uma categoria conceitual ou como resultado da convergência de um conjunto de princípios. Uma dessas áreas, com vasta experiência teórica e prática com contrato, é o Direito que dissemina, por todo tecido social, padrões contratuais diversos. A linguagem, campo da presente discussão, também não é indiferente a esse conceito. Neste comentário inicial, vamos considerar duas formulações sobre contrato que julgamos de importância fundamental para a compreensão dos fatos de linguagem, em particular dos fatos de sentido, em termos dos objetivos dessa reflexão. Destacaremos, rapidamente, a forma pela qual Saussure fez uso da noção de contrato e, de modo mais extenso e intenso, pelas razões que pretendemos deixar claras nessa discussão, a proposta de Charaudeau (1994), apresentada no artigo *Le contrat de communication de l'information médiatique*².

Embora formuladas com padrões distintos, visando a objetivos distintos, as duas formas de apropriação do conceito parecem ajustar-se uma à outra, como tentativa para justificar e representar um aspecto da atividade humana com a linguagem. Entretanto, é bom frisar que não se trata aqui de uma comparação entre dois autores, nem entre dois usos do conceito de contrato, mas antes das implicações que estruturam um e outro uso. No caso de Saussure, vamos apresentar o alcance que o conceito assume, enquanto um dos argumentos para justificar o funcionamento do signo lingüístico; no caso de Charaudeau, estaremos discutindo as dimensões que autor atribui ao conceito, seja enquanto um princípio ordenativo da atividade interlocutiva, seja enquanto um padrão de modelagem das práticas

² Embora não seja este o único texto onde o autor discute o conceito de contrato, ocupamo-nos deste, em razão do caráter fundador que Charaudeau parece lhe atribuir. Interessa-nos, em particular, o fato de a definição de contrato estar fundamentada nas condições de possibilidade que proclamam *restrições*, bem como em um espaço de *manobras* para os usuários. Em torno dessas condições de possibilidade (*restrições* e *estratégias*), estaremos erigindo a nossa discussão, e não sobre possíveis formatos específicos de contrato.

discursivas numa sociedade, seja enquanto espaço da construção social do sentido. Essas indicações são suficientes para mostrar, de início, caminhos completamente distintos sobre a noção de contrato, adotada pelos autores. Existe, entretanto, uma motivação que nos leva a reconstruir os passos dados por um e outro: ambos assinalam uma preocupação de caracterizar a linguagem enquanto uma atividade pública.

Retomemos, de início, uma afirmação de Saussure (1977:85): “*A língua não pode, pois, equiparar-se a um contrato puro e simples...*”. É importante lembrar que o autor discute a questão do contrato, enquanto um contraponto aos problemas relativos à imutabilidade do signo, em particular, descartando qualquer forma de interferência dos falantes sobre o modo de funcionamento do signo, “... *o signo lingüístico escapa à nossa vontade.*” (Saussure, 1977:85). Essa afirmação, embora marcada, genericamente, com o teor de recusa de uma aproximação entre língua e contrato³, é ponto de partida fundamental nessa discussão, pois ela remete à questão-da língua, enquanto uma instituição pública – pretensão que pode ser associada à abordagem de Charaudeau. A recusa de aproximação entre as duas categorias não implica dissociar a língua de compromissos públicos, mas antes de buscar qualificá-la na dimensão de um instrumento apto a realizar esses compromissos.

Esse descompasso entre língua e contrato parece assinalar para a língua um funcionamento muito peculiar, enquanto padrão de regulação social, se tomarmos como referência aquilo que imputamos às outras instituições. Para estas não há um limite apriorístico que possa ser imposto à atuação voluntária dos agentes sociais sobre as regras constitutivas e organizacionais de um contrato. A língua, digamos, inibe quaisquer iniciativas nesse sentido. A constituição que rege uma nação, um contrato formal abrangente numa comunidade, pode ser modificada pela atuação de forças políticas, sem que se possa fixar, por princípio, restrições às mudanças. Em escala menor, todo conjunto de normas que regem uma atividade social, um grupo social qualquer, pode ser alterado a partir do desejo, do poder de seus

³ É evidente que estamos supondo aqui, como pré-condição à compreensão de contrato, que ele tenha uma dimensão pública. Isto é, estamos concebendo contrato enquanto um objeto de transparência social, de cujas regras temos pleno conhecimento e sobre as quais podemos atuar, alterando-as, por exemplo.

usuários. Nada disso, todavia, no limite, é válido para a instituição língua(gem), já que nenhum falante, nem grupo de falantes, está qualificado a prover transformações, seja na forma de se constituírem os signos, seja na forma de se organizarem na sintaxe. As transformações possíveis para uma língua não se inscrevem nem na ordem do anseio voluntário dos usuários, nem na ordem do seu poder de articulação em grupos socialmente organizados e reconhecidos, o que faz da língua uma instituição ímpar, diferente das demais, dotada de singularidades estruturais e de propriedades organizacionais que somente a ela, no seu conjunto, dizem respeito.

Retomando agora a afirmação de Saussure, pode-se deduzir que, se o conjunto das razões acima supõe a língua como uma instituição atípica no conjunto das instituições sociais, por razões pragmáticas, de fato, a língua não é um mero contrato, destinado a mediar relações entre partes envolvidas. Não obstante, ela é também um contrato, ao qual as partes interessadas não tiveram acesso em termos de suas normas de constituição e nem terão acesso voluntário e deliberado a mudanças possíveis. A língua, então, não resulta, na sua totalidade, de nenhum acordo coletivo dos membros de uma comunidade, pensado este acordo em termos de tomadas de decisões coletivas, planejadas e conscientes. À comunidade, diferentemente de outros contratos, não se pode atribuir o poder de decidir esse ou aquele aspecto, sobre sua estrutura ou sobre seu funcionamento, ou como afirma Saussure: *“Nunca se consulta a massa social nem o significante escolhido pela língua poderia ser substituído por outro.”* (Saussure, 1977:85). Fechamos aqui o comentário sobre Saussure para iniciar uma discussão sobre a formulação de Charaudeau. De antemão, porém, fica evidenciado que, se admitimos corretas as posições de Saussure, elas funcionarão como pressupostos para a formulação de um contrato comunicacional, enquanto fundamentado no sistema da língua. Uma questão genérica nos ajudará a avançar sobre essa concepção de contrato: o contrato representa o grau mais elevado de determinação a ser imposto à atividade discursiva?

Como veremos, na seqüência, não parece ser esse o ponto de partida do qual Charaudeau faz derivar o conceito de contrato. Existem, com certeza, outros padrões de determinação que pertencem a uma ordem mais geral, enquanto fundamento necessário à linguagem como código articulado, os quais devem ser excluídos do alcance do contrato. Assim, podemos dizer que a submissão à forma de

organização do significante, às leis da sintaxe e da semântica representa uma pré-condição à existência de qualquer padrão contratual. Logo, nenhum contrato pode aventar uma estrutura silábica distinta, um formato de estrutura sentencial próprio e nem recodificar as relações lexicais dos termos correntes⁴. Da mesma forma, a noção de contrato não implica uma intervenção sobre a estrutura geral do processo de enunciação: os componentes da estrutura e suas relações básicas transcendem o plano organizacional de um contrato específico, no sentido em que esse termo é concebido por Charaudeau. Componentes e relações engendram estruturas necessárias ao funcionamento da linguagem e do discurso, enquanto enunciação. Como o autor caracteriza, então, a noção de contrato?

No artigo *Le contrat de communication de l'information médiatique*, Charaudeau (1994) define, em diversas dimensões, o funcionamento do contrato de comunicação, considerado, de início, enquanto um quadro de determinações necessárias à configuração do lugar de produção dos sentidos sociais, bem como do lugar de seu reconhecimento. Gostaríamos de apresentar a formulação do autor, recorrendo a alguns recortes do seu texto, seguidos de comentários, em função do objetivo já apontado para essa reflexão. Em particular, estaremos dando destaque àqueles aspectos que caracterizam a noção de contrato no seu formato mais abrangente. Começemos por uma citação que ainda figura nas considerações iniciais do texto (Charaudeau, 1994:8-9):

“... on peut dire que tout discours se réalise à l'intérieur d'une situation de communication qui se compose d'un certain nombre de données fixes qui surdéterminent les partenaires de l'acte de communication, le sujet qui parle ou écrit et le sujet qui comprend-interprète. Ces données constituent à la fois le cadre de contraintes discursives que ces sujets doivent reconnaître sous peine de ne pouvoir communiquer, et l'espace dans lequel ils peuvent user de stratégies discursives pour tenter d'influencer l'autre.”

⁴ Com certeza, está no alcance de um contrato recodificar a relação significante/significado daqueles termos que delinham uma certa especificidade conceitual da área de conhecimento.

Este trecho reporta aquilo que seria uma forma de enquadramento genérico, mas necessário à atividade de produção e de recepção do sentido. Em outros termos, nem produção, nem recepção processam-se à revelia de restrições que devem ser impostas ao seu funcionamento. No caso presente, ao mencionar *données fixes* que condicionam a atuação dos interlocutores, o autor grifa um quadro de *contraintes discursives* e um espaço de *stratégies discursives*, para mostrar duas dimensões distintas para o sentido. Gostaríamos, além disso e em razão do nosso interesse sobre esta formulação, de destacar a expressão *le sujet qui parle ou écrit et le sujet qui comprend-interprète*, para situar a questão do contrato não apenas enquanto uma instância de produção, mas também de recepção. Pensamos, como o autor, que nem aquele que codifica sentidos, nem aquele que o decodifica atuam em um espaço de absoluta determinação, nem de uma absoluta liberdade.

Essa dupla interferência na construção dos discursos sociais parece ser validada pelas mais diversas circunstâncias de sua efetivação: um jornal, por exemplo, deve atuar no espaço de restrições, enquanto um instrumento padrão para reportar acontecimentos, mas deve se construir no espaço das estratégias, enquanto um veículo de sua avaliação. O compromisso com certa objetividade no relato dos fatos, com a sua formatação representa, para veículos de circulação da informação, um padrão que pode ter uma feição própria, mas nenhum deles escapa a um conjunto de restrições discursivas a que se submete. Simultaneamente, todos esses veículos constroem a informação que fazem circular a partir de decisões próprias que compõem o quadro das estratégias. *Descrever* em contraste com *opinar*, *relatar* em contraste com *avaliar*, em geral, são padrões que visam à formatação da notícia, relativamente às restrições e às estratégias. Estamos de acordo com essa formulação para justificar a nossa atividade discursiva na sociedade, mas compensaria colocar aqui três indagações iniciais: (a) o que devemos admitir como restrições à atuação dos sujeitos na construção dos discursos sociais? (b) em que se fundamenta o espaço de estratégias dos sujeitos? e (c) as justificativas dadas para (a) e (b) são válidas tanto para produção, como para recepção? Vamos tentar comentar aspectos de cada uma dessas questões, ao longo dessa discussão, sem uma seqüência fixa, em razão de outros momentos que vamos retomar do texto do autor.

Vamos começar pela questão das restrições. Gostaríamos de admitir aqui, por alguma forma de comodidade conceitual, a existência de regras. Autores como Chomsky, por exemplo, afirmam a existência de regras que comandam a atividade dos falantes e que até mesmo regulam sua capacidade criativa (Garcia, C., Mari, H., 1977: 140-156). O conceito de regra, firmado pelo autor, representa restrições sintáticas a que um falante se submete no domínio de uma língua. Ninguém é falante em qualquer sistema sem experimentar essa determinação sintática. Acima, já havíamos descartado esse tipo de condicionante, por considerá-lo como um fundamento da língua, inserido num quadro mais amplo que não decorre de uma atividade discursiva local. Wittgenstein também admite a idéia de regra, como condição de reconhecimento de certos objetos sociais. Por exemplo, saber usar uma palavra adequadamente é saber as regras que determinam seu uso apropriado. Em uma outra dimensão, podemos retomar Habermas, ao abordar a questão das normas que são intersubjetivamente válidas e que controlam o nosso agir comunicativo.

Todas essas dimensões apontam, em alguma extensão, para aquilo a que Charaudeau denomina *contraintes discursives*, pois se constituem enquanto um esforço para justificar a ação ordenada de sujeitos ao produzir sentidos, ao interagir em situações de comunicação. É claro, entretanto, que não devemos apenas mesclar os fatos pelas semelhanças que possam guardar entre si, mas antes, talvez fosse mais elegante, guardar as diferenças que fizerem (e fazem) deles formulações distintas. É possível que a formulação de Habermas, de fato, guarde alguma proximidade, que não seja a da mera coincidência, com a proposta de Charaudeau, mas as outras duas guardam distâncias consideráveis, até mesmo pelas razões que já apresentamos. Ora, o conceito de intersubjetivamente válido, com certeza, não é estranho ao de contrato, embora Habermas tenha feito uso dele para tratar de questões tangenciais, como consenso, por exemplo. Um contrato só pode ser contratual – para ser redundante –, no momento em que recebe do outro o aval, logo o teor de intersubjetividade (talvez de interlocução para Charaudeau) compõe a própria natureza do termo – se estamos propensos a respeitar um pouco a morfologia de palavra em português.

Certamente, gostaríamos que as nossas formulações tivessem sempre um valor universal, que fossem representativas para justificar o maior

número de casos possíveis. Entretanto, no caso de contrato, não é possível falar em nome do universalismo das restrições: os discursos não são universais, mas locais, logo não podemos supor restrições que sejam universais, mas apenas locais, considerando formas contratuais e gêneros discursivos. Aqui o conceito de intersubjetividade vem ratificar a nossa posição sobre a dimensão local dos discursos. Algo que se constrói intersubjetivamente não pode ser validado com pretensões universais, pois não sabemos o que é um sujeito universal, nem o que conhecemos como normas para sua sustentação. O teor intersubjetivo nos leva a supor que, do ponto de vista das restrições (e também das estratégias), os padrões de discurso devam estar sempre sendo revistos. Não há contratos *ad perpetuam*, ainda que o seu teor local possa lhes assegurar algum tipo de estabilidade, ou ainda que possa se reproduzir em outras circunstâncias. Voltemos, então, a Charaudeau (1994:9) que, dentro do quadro das restrições, especifica ainda três tipos de dados constitutivos do contrato:

“... celles qui définissent la finalité de l’acte de communication, en répondant à la question ‘Le sujet parlant est là pour quoi faire et quoi dire?’, celles qui déterminent l’identité des partenaires de ce même acte de communication en répondant à la question: ‘Qui communique avec qui, et quels rôles langagières doivent-ils tenir?’, celles enfin qui caractérisent les circonstances matérielles dans lesquelles cet acte en répondant à la question: ‘Dans quel environnement, avec quels moyens, en empruntant quel canal de transmission?’.”

Para Charaudeau, todo contrato deve estar circunscrito a três tipos de dados, conforme os destaques que foram apontados no trecho acima. De um lado, devemos considerar a *finalidade* do ato empreendido pelo sujeito falante: se um contrato, então, condiciona a realização de atos a um fim pretendido, devemos admitir que os contratos se organizem a partir daquilo que lhes caberá transmitir e da forma pela qual se pode alcançar este fim. Por essa formulação, um contrato que, por exemplo, vise assegurar a um conjunto de atos a transmissão de conhecimentos deveria ter um único formato, já que teria nele incorporado um único fim a desempenhar. Entretanto, se compararmos meios de transmissão da informação, vamos averiguar diferenciações que surgem em razão do fato de não ser este o único parâmetro a que se deve guardar

observância. Ainda assim, todos os contratos, comandados por um único fim específico, devem guardar entre si algum padrão de semelhança, já que estamos diante de uma forma que singulariza restrições para assegurar o que dizer.

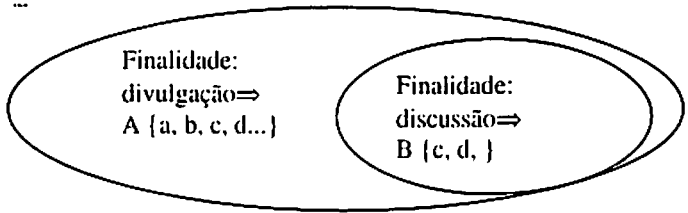
O segundo aspecto, associado à *identidade* dos parceiros, permite que estreitemos um pouco mais a importância do contrato. Diante do caso acima, estamos certos de que as regras que permitem construir um discurso de transmissão de conhecimento não se restringem a esse fim indicado, mas dependem, de modo direto, da identidade dos parceiros, sejam eles meros receptores – graus diferenciados da atividade de ensino-aprendizagem –, sejam meros pesquisadores, com os quais se deve manter algum tipo de polêmica, de diálogo, de intercâmbio crítico. Esse segundo parâmetro já mostra um contorno mais preciso daquilo que, de fato, entendemos como um contrato de transmissão de conhecimento.

Há ainda um terceiro aspecto a ser considerado nessa discussão, a partir da proposta de Charaudeau: o *meio* utilizado para exprimir a informação. No caso em análise, usar a televisão, uma revista especializada ou um livro texto para a divulgação resultaria em formatos distintos de discursos, já que estariam submetidos a princípios contratuais também distintos, em razão desse parâmetro.

Embora claro na exposição desses parâmetros, enquanto determinantes do contrato, o autor não esclarece sobre a existência ou não de algum grau de dependência conceitual entre eles. Não sabemos, a partir de sua proposta, se estamos autorizados a colocar alguma escala de valor na relação, de tal forma a permitir dizer que o *meio* seja uma subrestrição da *identidade* e que esta seja uma subrestrição da *finalidade*, apenas seguindo a ordem de seu texto. A questão que estamos apontando parece ser sensata em algum nível, e os três parâmetros funcionariam como recursivamente determinantes, isto é, a partir da escolha de um deles, os dois outros deverão se situar em universos de possibilidades mais restritas. Por exemplo, dada a informação X, a escolha de uma *finalidade* que devemos associar a X deve restringir o universo dos parceiros ao qual X se destina – com certeza o universo de parceiros possíveis para X, se a *finalidade* a ele associada for *divulgação*, é muito mais amplo do que será uma escolha da *finalidade* em termos de *discussão*. Muitos parceiros estão aptos a compreender X, poucos estão aptos a discuti-lo. Da mesma

forma, a escolha de A e B como conjuntos de parceiros distintos deve excluir, em razão da identidade de seus membros, alguns meios possíveis para a divulgação de X. Se a relação entre esses parâmetros se pauta pela recursividade, então poderíamos construir outras relações possíveis. Vamos apenas ilustrar esses dois casos nos diagramas seguintes:

I. finalidade condicional (\Rightarrow) os parceiros:⁵

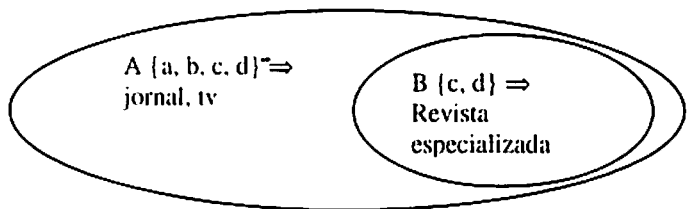


A = conjunto de parceiros habilitados a receber X - *divulgação*;

B = conjunto de parceiros habilitados a discutir X - *discussão*;

Relação: (A > B).

II. parceiros condicionam (\Rightarrow) os meios:



A {a, b, c, d} = conjunto de parceiros aptos a utilizarem meios genéricos;

⁵ Os esquemas propostos (I, II e III), antes de mostrarem uma relação entre conjuntos, apenas ilustram o fato de o círculo menor ser uma forma de especialização do maior. Em outros termos, não devemos ler o círculo menor como estando contido no maior (já que os membros de B estão também em A), mas apenas que o círculo menor especifica o maior.

B {c, d} = conjunto de parceiros aptos a utilizarem meios especializados

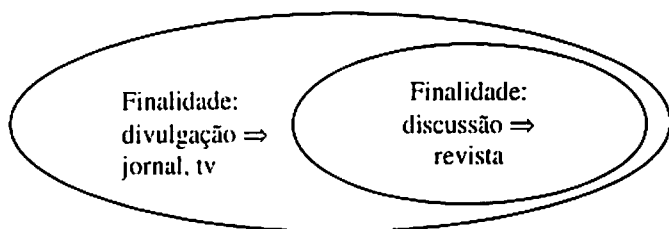
Relação: (A > B).

A natureza do vínculo entre os elementos, embora nos dois casos tenha sido representada pela relação de inclusão não-recíproca – $B \in A$, mas $A \notin B^6$ - entre conjunto e subconjunto de parceiros, não é equivalente. Ainda que tenhamos qualificado essa relação de inclusão, dizendo que a *finalidade condiciona os parceiros* e os *parceiros condicionam os meios*, devemos admitir que o teor de condicionamento entre os parâmetros possa não funcionar na mesma extensão, sob as mesmas restrições. Podemos dizer, no geral, que uma forma mais ampla do parâmetro (divulgação, ou o conjunto A {a, b, c, d}, por exemplo) tem um poder menor de restrição e vice-versa. Assim, não vemos dificuldade em admitir que o parâmetro [finalidade: divulgação] possa recobrir um subconjunto de parceiros especializados – B {c, d} -, mas temos muitas dificuldades em admitir que o parâmetro [finalidade: discussão] possa recobrir o subconjunto dos parceiros não-especializados – A {a, b} -, ao menos em termos do mesmo grau de pertinência pretendido para a informação. Todavia, uma vez que não dispomos de um inventário preciso sobre as categorias que servem para determinar cada um dos parâmetros, seria importante manter uma abertura para casos *ad hoc* que possam desconhecer a correlação que acabamos de estabelecer.

Poderíamos ainda acrescentar uma terceira correlação (*finalidade condiciona os meios*), apenas para fechar os cruzamentos possíveis entre os componentes do contrato comunicacional:

⁶ A correlação mais precisa entre os dois casos deve, de fato, ser estabelecida em termos quantificacionais, que poderia ser assim representada: É verdadeiro que para todo x pertencente a B, x pertence também a A - $\forall x ((x \in B) \rightarrow (x \in A))$; É falso que para todo x pertencente a A, x pertence também a B - $\exists x ((x \in A) \wedge (x \notin B))$.

III. finalidade condicional (\Rightarrow) os meios



Como o dissemos acima, se admitimos que o conjunto das relações possa ter um caráter recursivo, e nos parece ser isso plenamente satisfatório, as correlações acima poderiam ser feitas, combinando os elementos entre si até a sua saturação e considerando, como ponto de partida dessa correlação, um dos três elementos e com qualquer especificação possível. Além do mais, cabe ainda salientar que estamos aqui operando com relações binárias, confrontando os parâmetros dois a dois, mas, de fato, a operação mais adequada – aquela que acontece na prática – implicaria contrastar os três parâmetros. De qualquer forma, sempre assumimos um dos parâmetros como dado e acabamos por operar apenas nas duas direções complementares. Assim, se partimos de [*parceiros*: alunos da 5ª. Série], podemos determinar os outros parâmetros: [*meio*: livro didático], [*finalidade*: adestramento]; se temos [*finalidade*: discussão⁷], estabelecemos [*meio*: revista especializada] e [*parceiros*: leitor especializado]; se dispomos de [*meio*: tablóide em quadrinhos], determinamos [*finalidade*: divulgação ampla/fácil] e [*parceiros*: leitor genérico].

A utilização do conceito de contrato, enquanto um instrumento de análise e a partir dessa formulação, é, antes de tudo, o reconhecimento do papel, por exemplo, de *um livro didático*, de *um leitor especializado*, de *uma divulgação fácil* etc. para a produção social do sentido. Uma vez que a especificação dos parâmetros não é a priori, o primeiro passo, na análise desse processo de reconstrução das relações contratuais, é buscar um desdobramento viável e compatível com as circunstâncias empíricas próprias, além, é claro, de mostrar de que

⁷ Ao longo do texto, quando apontamos *discussão* em contraste com *divulgação*, estamos nos reportando a uma *discussão* que representa um debate entre especialistas, autoridades etc.

modo a natureza das categorias associadas aos parâmetros contribui para uma compreensão mais rigorosa do processo de construção da informação social.

Aqui fizemos apenas um exercício para mostrar a interdependência entre os parâmetros, mas é importante assinalar que a combinação dos três elementos tem a conveniência de mostrar o grau de complexidade que representa, conceitualmente, a noção de contrato. Além do mais, restaria ainda perguntar se esse conjunto de parâmetros, embora ilustrado de nossa parte apenas na dimensão da produção, tem a mesma validade, a mesma configuração para a recepção, o que parece ser a proposta de Charaudeau no texto em discussão. Vejamos, então, um desdobramento que foi proposto para cada um dos parâmetros, buscando checar, nessa leitura, aquilo que venha representar uma justificativa para a produção e para a recepção.

Na parte seguinte do texto (*cadre de contraintes*), Charaudeau começa por destacar o parâmetro *identidade dos parceiros*, dividindo-o em instância de produção e instância de recepção. Quanto à produção, o autor especifica o seu comentário em termos da produção jornalística (em razão do tema específico do texto), reconhecendo o duplo papel a ser desempenhado pelo jornalista, isto é, o de “*pourvoyeur d’information*” e o de “*chercheur d’information*”, submetido, então, a três fatores de dificuldades: (a) um, de ordem quantitativa, que obriga o jornalista, em razão dos limites de espaço e tempo, a selecionar aquilo que deve compor a sua matéria; (b) um outro, de ordem qualitativa, que, considerando a impossibilidade de testemunho onipresente dos fatos, impõe ao jornalista recorrer a fontes diversas para compor sua matéria, tendo o cuidado de checar a confiabilidade dessas fontes; (c) e um terceiro, ainda de ordem qualitativa, que, por força da concorrência econômica, obriga os veículos a demarcarem um espaço próprio de atuação em contraste com outros e tendo em vista um público próprio. Embora circunscritas à atividade jornalística, as restrições apontadas, *mutatis mutandis*, apresentam um alcance maior, devendo serem admitidas como condições inerentes ao cumprimento de contratos: qualquer atividade de produção se mostrará comprometida com a extensão daquilo que se produz, com a natureza da produção e com o alcance que se pretende obter, em relação à concorrência.

A especificação acima apresentada traduz, com certeza, grande parte do que representa o papel daquele que se mostra na incumbência de produzir a notícia, se nos restringimos ao caso em análise, ou daquele que produz textos, fazendo-se os ajustes devidos. Descontados, portanto, os ajustes que cada circunstância própria de produção requer, o grande desafio continua sendo a possibilidade de uma extensão desses mesmos critérios, das mesmas categorias para validar a recepção. Na seção *L'instance de réception*, o autor coloca, de modo evidente, as dificuldades, as indecisões que ainda rondam esse território. Apesar de a história das ciências humanas e sociais documentar inúmeras incursões no campo da interpretação, até mais do que a própria produção, o território ainda ecoa como terra-de-ninguém. Ainda que a necessidade de interpretar tenha se tornado algo corrente e natural nas atividades de um cidadão - nas circunstâncias em que nos conduzimos dia-a-dia seria impossível sobreviver sem interpretar -, parece ser essa extensão natural o fator de maior desconcerto para aqueles que buscam justificar o que um cidadão comum faz, quando interpreta, em qualquer nível. O desconcerto em razão do natural pode ser documentado pelo artifício de se buscar intermediar o processo de interpretação através de categorias como leitor modelo, leitor virtual, que pouco (ou nada) mostram em termos de resultados efetivos. O desconcerto em razão da extensão pode ser percebido, considerando que o leitor é uma totalidade que não dominamos em termos conceituais (mesmo quando o qualificamos de polifônico): qualquer justificativa para a interpretação é feita por uma seleção restrita de categorias que são incapazes de espelhar essa totalidade. Se voltamos, portanto, à correlação entre produção e recepção, podemos admitir que todo esforço de pautar a interpretação a partir da produção revestiu-se num exercício duvidoso: aquele que cria o texto não tem nenhuma ascendência sobre aquele pode vir a lê-lo. Ou como diz Eco (1986:38): "*A competência do destinatário não é necessariamente a do emitente.*" Voltemos ao texto de Charaudeau.

O primeiro aspecto que o autor destaca já começa apontar um certo descompasso entre a atividade de produção e a de recepção: segundo ele o esforço interpretativo de retenção da informação é comandada pela necessidade de saber e de agir do alocutário (*ses propres besoins de savoir ou d'action*). Se até aqui ainda restasse alguma simetria possível entre as duas instâncias, ela parece estar definitivamente descartada, como podemos constatar em uma outra citação de Charaudeau (1994:10):

“Cependant l’identité sociale de cette instance de réception est une inconnue pour l’instance de production. En effet non seulement celle-ci n’est pas en mesure de déterminer le statut de ces récepteurs, mais en plus il est à supposer que ces statuts sont très divers.”

Embora na seqüência dessa formulação o autor mantenha uma orientação em torno do problema em análise, lembrando padrões e processos de formatação de uma audiência, pensamos que a sua formulação, mais uma vez, pode ser assumida, enquanto uma afirmativa que ultrapassa o caso específico em análise. A clareza da formulação do autor, no nosso entendimento, revela o estágio em que nos encontramos diante de algo que continua sendo um desafio: como conceber o processo de interpretação, de recepção? Sua afirmação vai além, se admitimos a necessidade de se desfazer de alguns mitos que criamos como intermediários do alocutário, do interpretante, do destinatário, mas que continuam vinculados a uma dimensão da produção. (*celle-ci n’est pas en mesure de déterminer le statut de ces récepteurs*). Para radicalizar ainda mais a posição do autor, podemos derivar algumas constatações que o texto parece nos autorizar: (a) a produção não determina a recepção, a interpretação; (b) o locutor não tem controle sobre a ação interpretativa do alocutário; (c) não existe nenhum sistema de regras, de princípios (já formulado) que justifique o trabalho da interpretação, de modo efetivo.

Entretanto, o incômodo produzido por essas asserções não pode ser levado às últimas conseqüências: afinal, a humanidade sempre se pautou por construir estratégias que assegurassem o mínimo de racionalidade para a “arte de interpretar”. Não é, por acaso, que o campo da linguagem (ou das linguagens), demarcado pelo sentido, mostre-se disputado pela natureza tão diversa de abordagens semânticas, semióticas, semiológicas, lógicas e hermenêuticas. O próprio Charaudeau ratifica essa dificuldade de avançarmos sobre o lugar do outro – esse eterno desconhecido –, em nome da construção de alguma estratégia factível para a recepção. O autor conclui que *“Le seul trait d’identité qui peut être attribué a priori à cette instance... est le trait ‘acteur participant à la vie public de la société’* (Charaudeau, 1994:11). Então, passemos a palavra ao cidadão que precisa ler um sinal de trânsito para sobreviver a uma travessia de rua,

ou para aquele que precisa entender corretamente as regras de muitos contratos que assina para garantir a sobrevivência, ou para aquele que precisa decifrar códigos intrincados ao longo da vida acadêmica. São todas situações reais, implicadas no desafio de interpretar, mas é claro, desafio com graus diferenciados de dificuldades e de custos operacionais.

A formulação de Charaudeau nos evidencia ainda um outro aspecto de importância na reflexão que estamos desenvolvendo: isto é, a percepção do sentido. De um modo geral, temos abordado a enunciação, enquanto uma totalidade social que engloba o “eu” e o “outro” (Bakhtin), ou enquanto a inclusão do “outro” no discurso do “eu” (Benveniste). Essa totalidade, resultante da integração eu-outro, que derivamos para a enunciação, a partir de ambos autores, é, entretanto, formada por desproporções descomunais. No lugar do “eu”, constatamos no discurso, por maior que seja sua extensão polifônica ou diafônica, as marcas de uma tonalidade singularizadora; no lugar do “outro”, podem existir marcas, mas elas não acolhem nenhuma singularidade, mas apenas o aleatório de um outro qualquer, ou de qualquer outro. Podemos nos programar para ser um tipo de “eu” que queremos (a construção da mentira, talvez possa exemplificar essa decisão) e podemos até nos trair na tarefa de sermos um “eu” que não conseguimos ser (quem sabe, através algum de ato falho), mas não podemos programar, com precisão, o “outro” que desejamos, pois isso significaria conferir ao lugar de produção o poder de calcular a aleatoriedade da recepção (selecionando alguns, mas desqualificando muitos), ou de anular a polifonia do lugar do outro (mentiras são desveladas pela falta de controle do outro, ou não?). A idéia dos parceiros não pode ser vista enquanto uma determinação, senão enquanto algo difuso que se insere no quadro de pretensões daquele que fala, que escreve. Entre aqueles que elegemos como parceiros e aqueles que excluimos existe um vasto território de incertezas, onde os eleitos podem revogar o direito de se incluírem, e os excluídos, o de não terem sido eleitos. Enquanto controle do outro, o lugar da produção parece ser uma ilusão, já que nem pode assegurar a inserção dos eleitos e nem cercear a invasão dos ‘penetras’.

Essa assimetria cria dificuldades na compreensão do processo enunciativo; estamos atribuindo um valor equivalente a fatos que se revelam, proporcionalmente, diferentes. Há um lado da enunciação, onde a nossa compreensão capta grande parte dos fenômenos ali

recorrentes; há um outro lado, o lado do “outro”, onde impera a desordem, onde nossas categorias ainda têm sido muito ineficazes no esclarecimento dos fatos que ali ocorrem. Esse lado emblemático (*uncommue*, como propõe o autor) da enunciação representa um desafio que precisa ser encarado, enquanto uma instância que se caracteriza por condições próprias de funcionamento, cujo estatuto conceitual está a requerer algum tipo de abordagem que não seja mera extensão da produção. Não se trata, portanto, de um processo de conversão de categorias, nem de um olhar, sob a ótica da produção, para diagnosticar os problemas da recepção. Não se pode, entretanto, desconhecer um esforço conceitual que levou à cunhagem de muitas reflexões que foram desenvolvidas, com vistas a fundamentar a interpretação (Ricoeur, Peirce, Barthes, Eco, Greimas, para lembrar alguns). Sob que orientações, portanto, devemos aguardar um trabalho efetivo no campo da recepção? Devemos esperar a especificação de um contrato que seja expressivo para os problemas ali recorrentes?

Um diagnóstico favorável ao conceito de contrato, enquanto um instrumento de compreensão das práticas de linguagem, parece estar evidenciado neste percurso que desenhamos até aqui, numa dimensão mais ampla e não particularizado em termos do funcionamento de contratos específicos. Todavia, pelo próprio reconhecimento que fizemos no texto de Charaudeau, a validade desse diagnóstico resume-se à instância de produção e, quanto à recepção, ainda estamos longe de delinear-lhe um entendimento mais determinante. Na sequência, gostaríamos de orientar nossa discussão para uma avaliação da recepção, destacando a idéia genérica sobre o funcionamento do contrato enquanto um espaço de restrições é de estratégias. Não cremos que esses dois espaços de atuação sejam exclusivos do lugar do locutor; restrições e estratégias são categorias mais amplas que podem ser vistas, como instrução geral para o processo de interpretação. Se assim podemos começar concebendo os fatos da interpretação, estamos admitindo que o leitor não é livre ao construir uma interpretação (restrições), mas dispõe de algum espaço de manobra para um ajuste singular de sua leitura (estratégias).

Gostaríamos, então, de lembrar, nesse comentário, alguns modelos que foram alvo de uma intensa produção conceitual. Podemos apontar, dentre outros, aqueles que compõe uma certa tradição no campo da interpretação: um *modelo hermenêutico* (Ricoeur, Gadamer), um *modelo sêmio-narrativo* (Barthes, Greimas), um *modelo semiótico*

(Peirce, Eco). A lista não pretende ser exaustiva, mas apenas registrar certos nomes, cuja reflexão teórica esteve vinculada, de forma direta e como abordagem própria, a problemas de interpretação. Não vamos proceder a uma apresentação de todos esses modelos, nem dos seus autores, apenas apontaremos algum fato central que se fizer pertinente para o curso dessa reflexão.⁸

O LUGAR DO OUTRO NO DISCURSO

Em diversas circunstâncias de discussão sobre a questão do sentido na história da lingüística, sempre o encontramos associado à questão da interpretação. Logo, resolver questões sobre a significação traduzia-se em tentativas de justificar a interpretação de uma frase, de um discurso, muitas vezes enquanto uma dimensão teórica, outras enquanto um problema prático. Um dos momentos de demarcação do território do sentido, enquanto interpretação, advém da gramática gerativa, ainda que com um valor técnico mais restrito, que considerava a semântica apenas um componente interpretativo em contraste com a sintaxe que tinha um caráter gerativo. Mesmo essa dimensão mais restrita de interpretativo não é estranha à concepção mais geral que atribuímos a esse conceito: excluídos detalhes técnicos, o interpretativo resultava das condições sob quais um falante atribui sentido a certas estruturas geradas pelo componente sintático. De acordo com o modelo em análise, estava em jogo certo confronto entre condições estruturais de produção (sintáticas) e ajustes subsequentes através da inserção lexical, respeitadas as condições sintáticas derivacionais. Debaxo de controvérsias, de avanços e de recuos formais, a história recente da semântica construiu-se como tentativa de mostrar que a interpretação, no plano sentencial, poderia ser analisada com o mesmo rigor com que foi aquele difundido para o engendramento de estruturas, no plano sintático.

Se os limites da semântica foram sempre circunscritos a uma análise do percurso entre o signo e o enunciado, as necessidades postas em prática para uma compreensão dos discursos sociais estavam muito

⁸ Todos esses modelos representam contribuições importantes para o campo da interpretação, mas todos eles também mostram dificuldades no papel que propõem desenvolver. Além do mais, entre um e outro modelo há zonas de interferência, possibilitando uma distinção daquele que deveria evidenciar A de B, enquanto modelos.

além desse padrão. Não se trata apenas de conceber, como necessidade de compreensão desses discursos, que um somatório de enunciados fosse capaz de prover uma resposta satisfatória aos problemas de interpretação⁹. A compreensão de um texto deve até passar pelo somatório dos significados dos seus enunciados constitutivos, mas isso não reflete a totalidade do sentido que atribuímos a ele. Recorremos, para compor essa totalidade, a uma concepção de estrutura narrativa do texto, a todo o seu processo de enunciação, considerado sob os mais diversos aspectos (identidade dos locutores, condições de produção, finalidades etc). Para uma extensão maior que o enunciado, a prática de análise textual do sentido, com frequência, recorreu à hermenêutica, à semiologia, por exemplo, por encontrarem nessas disciplinas uma preocupação menos atomizante para o sentido.

Assim, é certo que os progressos sobre a análise do sentido pela semântica possam representar um avanço substantivo à compreensão dos fatos discursivos, embora a compatibilização dessas duas práticas de análise ainda se mostrem distantes. Afinal, estamos diante de desafios que se aproximam pela finalidade prática – *o que é o significado de x?* – e que se sobrepõem pelas preocupações teóricas – *como justificar significado de x?*. Seria importante, em outras circunstâncias, que aglutinásemos esses esforços para dar conta de um instrumental que fosse representativo na tarefa de decodificar sentidos em toda sua extensão. Se, em tantos outros processos de compreensão dos fatos vividos numa sociedade, nós nos equipamos com métodos, com procedimentos formais, por que a nossa atividade de leitura e de interpretação, inerente à atividade humana, deveria ser diferente?

A partir das abordagens que mencionamos, observamos o surgimento de uma série de propostas que tentaram criar algum tipo de procedimento em nome do desafio de interpretar. Por exemplo, a idéia geral de que um texto projeta o seu leitor, encontrou grande ressonância em autores como Eco (1986:39):

⁹ A idéia que vingou, dentro das abordagens semânticas que levaram em conta o princípio da composicionalidade, é que o significado de uma sentença não é apenas o somatório de suas unidades lexicais recorrentes. Parece-nos correto poder do significado estender essa observação para textos: o sentido de um texto não é apenas o somatório de seus enunciados recorrentes.

“Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros...”

Em se tratando de proposições de um autor como Eco, pelo seu hibridismo em relação aos problemas de interpretação, os riscos na formulação de críticas são, certamente, grandes. Nem por isso, no entanto, devemos nos deixar conduzir por um tipo de pensamento que pode ser sedutor, à primeira vista, mas que, no fundo, reproduz os mesmos impasses sobre a questão que propõe resolver. Há um alerta a ser registrado aqui: afinal, o autor estaria falando da própria experiência? Ele comporta-se desse modo, quando constrói suas narrativas?

Indiferentemente ao teor da resposta que possa ser assegurado para cada uma das questões acima, não nos parece sensato admitir que o “*destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*” do texto, pois isso implica supor que o autor possa diagnosticar as condições de sua interpretabilidade. 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, impõe à interpretação. As condições que podemos atribuir à interpretação decorrem, portanto, em um primeiro momento, das restrições que a língua impõe ao funcionamento dos signos. Assim, não é claro também que o esforço de gerar “*as previsões dos movimentos dos outros...*” represente uma condição *sine qua non* para assegurar a interpretação. Um texto pode até alimentar-se dessa pretensão (textos técnico-científicos, jornalísticos etc.), mas isso não configura a certeza de que os seus leitores sejam previsíveis. Existe alguma coisa de aleatório no comportamento dos leitores, o que torna arriscadas as predições sobre a interpretação. Não parece adequado que possamos decidir qualquer teorização sobre o processo da leitura, sem que o interessado seja ouvido diretamente, sem que o seu estatuto de diverso e de aleatório seja contemplado, de forma direta.

Outra proposta, formulada por Eco e bastante disseminada, está relacionada à questão do leitor modelo. Eco (1986: 45), em um dos momentos do seu texto, assim traduz a categoria:

“... toda vez que usarmos termos como Autor e Leitor-Modelo, sempre entenderemos, em ambos os casos, tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial.”

A formulação do autor apresenta alguns fatos importantes sobre o problema da leitura, pois a “*estratégia textual*” de que o leitor lança mão e as “*condições textualmente estabelecidas*” na estrutura de um texto devem concorrer “*para que um texto seja plenamente atualizado*”, nos limites do possível. Com certeza, trata-se de fatores que nenhum processo de interpretação pode desconhecer. Entretanto, não parece estar em *estratégias* nem em *condições* qualquer novidade sobre a interpretação – grande parte das teorizações sobre interpretação faz alusão a esses procedimentos -, mas antes espera-se que ela esteja, precisamente, em *leitor modelo*. Aqui, todavia, residem as grandes dificuldades, já que não fica clara a funcionalidade dessa categoria como um valor fundamental para compreender um texto. Embora devamos desvincular *modelo* da idéia geral de padrão, de arquétipo, não fica evidente o que dele podemos inferir, enquanto operações fundamentais sobre o sentido de um texto. Apenas insistir no rastreamento do leitor-modelo, a partir do autor, como afirma Eco (1986:40), “... *prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo.*”, ainda ressoa como algo muito distante das pretensões que precisamos erguer em favor de um papel efetivo a ser conferido ao leitor. Afinal, os cidadãos lêem, compreendem, interpretam, fazem ilações e esse *realismo direto* não pode ser desconsiderado, enquanto um fator determinante para a leitura. As dúvidas aqui lançadas sobre o leitor-modelo, enquanto um instrumento para a compreensão dos fatos

relativos à recepção, continuam assinalando essa tendência estranha de se buscarem, no autor, as soluções para os problemas do leitor¹⁰.

Apesar das objeções, se desse amplo investimento que tem sido consagrado à recepção extraímos, em alguma extensão, formas diferentes e adequadas para nos conduzirmos pelos meandros dos textos e dos discursos, deparamos também com a cunhagem de algumas afirmações, correlacionando leitor e texto, usuário e discurso, que se tornaram emblemáticas. Uma delas, talvez a principal pelo teor genérico e já comentada parcialmente, é afirmar que todo texto projeta o seu leitor-modelo, ideal ou virtual. O valor emblemático da afirmação não está para nós no fato de se poder ou não conhecer um texto em termos das regras de composição do seu sentido¹¹, ainda que isso tenha sido feito, enquanto construção teórica, apenas de forma parcial, enfatizando um ou outro aspecto de textualidade. O que se coloca em questão é o fato de se admitir se as regras de composição de um texto são ou não as mesmas que serão utilizadas para sua interpretação¹². Não há, ao que parece, uma resposta direta e satisfatória para esta questão: sabemos apenas que o autor segue regras ao escrever e o leitor também o faz ao interpretar, mas não sabemos se essas regras se resumem, unicamente, àquelas que asseguram o funcionamento da língua e da enunciação. No entanto, o saldo que fica de toda a discussão é que as tentativas para se resolverem os problemas da interpretação, via produção, parecem não ter alcançado o êxito que delas se esperava, apesar de tudo que se possa computar a seu favor¹³.

¹⁰ Não se trata de descartar, em absoluto, a importância do autor nessa discussão, afinal de contas o que está em questão é um texto e dele não podemos suprimir o autor. Entretanto, incomoda o papel um tanto secundário que, muitas vezes, se atribui ao leitor.

¹¹ A condição mínima que podemos fazer sobre essa projeção é supor que o leitor – ideal para um texto – possa ver nele as regras de construção do seu sentido.

¹² Poderíamos fazer uma certa caricatura da formulação de Verón sobre uma gramática de produção e uma gramática de reconhecimento, dizendo que o autor de um texto pudesse usar-se da prerrogativa de registrar, no próprio texto, a sua gramática de reconhecimento. Parece-nos que a relevância da formulação do autor está em mostrar que todo texto desafia os seus usuários a construir-lhe uma gramática de reconhecimento, ainda que muitos preceitos dessa gramática possam ser recorrentes na concepção de muitos usuários (até mesmo por restrições cognitivas).

¹³ Podemos lembrar, mais uma vez aqui, um trecho de uma citação já feita de Charaudeau: *"cette instance de réception est une uncommue pour l'instance de production"*.

Por outro lado, desconsiderando algum vício formal que a questão *seguir regras* possa implicar, se um texto, por força de suas regras de composição, pode supor um leitor ideal, devemos atribuir-lhe algum valor instrumental, supondo conter ele trilhas que a massa de leitores reais deve percorrer. Esse fato, entretanto, implica, da parte daquele que produz – ou das estruturas que ele deixou registradas –, um domínio amplo sobre aquele que interpreta – em potencial –; essa parece ser, precisamente, a grande dificuldade que emperra muitos modelos de interpretação. Então, o que resta de difícil nessa afirmação é a desconfiança global sobre o fato que ela sustenta, ou seja, que os padrões de construção de um texto podem supor-lhe um formato de leitor. Se essa suposição é factível, muitas especificações ainda precisariam ser feitas sobre esse leitor ideal, já que pretendemos nos valer dele, enquanto um instrumento de justificativa para o processo de interpretação real. Por exemplo: que fatos específicos, na tecitura de um texto, devem ser computados enquanto integrantes desse leitor ideal? Uma vez concebido o leitor ideal de um texto, ele pode ser alterado com o passar do tempo? Quem deve fixar o leitor ideal, já que ele não possui uma objetividade transparente em nenhum texto? Ou ele é ideal pelo fato de se colocar à margem desse tipo de questionamento?

Tudo que foi criado para o campo da interpretação, como princípio explicativo, permanece com alguma validade, mas ainda se mostra pouco produtor, enquanto uma interpelação eficaz do lugar do outro. Assim, a idéia de leitor modelo, que acabamos de comentar, continua não fugindo à regra das tentativas que se mostraram pouco efetivas, enquanto interpelação do leitor no processo interpretativo. Sabemos, por definição, que o leitor modelo não existe, ou que seria apenas uma projeção otimizada para os sentidos de um texto, ou que talvez pudesse ser tomado como um somatório de todos os leitores possíveis e imagináveis. Em sùmula, em relação aos habitantes que infestam o lugar do outro, ao leitor modelo só podemos atribuir um valor simbólico, uma intenção de leitura. Se ele vier a ser assumido como um traço *a posteriori* ao processo de leitura, ele nos será de pouca utilidade; se o assumirmos como um traço categorial *a priori*, deveremos poder dele extrair alguma consequência, alguma explicação causal que nos leve a superar os desafios que continuam existindo. Às duas suposições devemos conferir pesos muito diferentes e aqui, em particular, só nos interessaria admiti-lo, no

campo das estratégias, enquanto um *a priori*, pois apenas nessa dimensão é que ele poderia validar as nossas dificuldades com o processo de interpretação. Com certeza, essa categoria tem nos permitido avançar sobre o território do leitor, mas ainda estamos longe de dispor dela em um quadro sistemático para análise da recepção.

Desse modo, apesar das dúvidas fomentadas para o leitor-modelo, a princípio, devemos considerar que a vastidão do território da interpretação, associada às incertezas de sua construção teórica, torna-se receptível a quaisquer categorias que possam representar algum esclarecimento na área. Entretanto, vastidão e incertezas tornam o território igualmente movediço e os procedimentos de análise tendem a desaparecer com a mesma velocidade com que se disseminam. Nada, entretanto, deve ser recusável, como instrumental para esse campo, até segunda ordem, mas uma exigência parece estar se acentuando a cada instante: a recepção precisa estar centrada no trabalho que o intérprete (alocutário, destinatário, leitor...) executa e não, necessariamente, em preceitos decorrentes dos seus antípodas do processo enunciativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dificuldades, como vimos, persistem ainda sobre esse lado do quadro enunciativo, o lugar do outro, que permanece envolto em muitas incertezas, apesar das abordagens já propostas. Muitos dos procedimentos desenvolvidos no território da interpretação têm contribuído para eliminar essas incertezas, mas isso não faz deles um arcabouço de categorias que pudéssemos eleger na condição de um *contrato de recepção* que seja condicionado a partir de determinações e de estratégias, conforme propõe Charaudeau.

No rol desses procedimentos, é fundamental reconhecer a contribuição de autores que têm apresentado uma reflexão marcante, principalmente, os que apontamos a propósito de modelos de interpretação, ou seja, Ricoeur e Gadamer, Barthes e Greimas, e Peirce e Eco. As contribuições de um e outro em cada modelo representam uma forma própria de enfrentar os problemas da interpretação, mas não necessariamente uma forma exclusiva, já que existem regiões onde os procedimentos de análise tendem a uma certa confluência.

Os fatos que representam a intervenção desses autores são amplamente conhecidos e todos eles, à sua feição própria, constituem um momento desse esforço teórico para decifrar o processo de compreensão do sentido. Podemos até mesmo conceber um teor de "método interpretativo" na conjunção das categorias conceituais propostas em cada uma dessas reflexões: todo processo engendrado por Greimas, em torno de uma estrutura da narrativa (relações actanciais, modalizações interpredicativas, provas etc.), representa um conjunto de procedimentos capaz de prover um formato de 'produto interpretativo'. Poderíamos estender essa observação a outros autores, em maior ou menor intensidade, constatando, de algum modo, um certo saldo positivo no enfrentamento dos problemas da interpretação. Todavia, o que pode ser o resultado dessa apuração, mesmo no seu conjunto, ainda está longe de ser aquilo que reivindicamos em nome da objetivação de procedimentos de análise, principalmente, em razão de incursões recentes sobre a relevância do processo enunciativo na construção do sentido.

A existência de dificuldades com a formulação de um esquema explicativo, para a interpretação, não deve, portanto, ser encarada, enquanto defeito de origem de uma ou outra abordagem. Existe uma dificuldade associada à natureza da questão que, apesar do grande investimento empreendido por parte dos autores citados, permanece intangível em termos de explicação conceitual. Embora, em sua totalidade, sejam esquemas em competição, eles mantêm o objetivo final de justificar os procedimentos através dos quais interpretamos. Todos, por seu lado, exibem virtudes, como também defeitos; alguns podem estar em desuso pelo hermetismo, outros pelo artificialismo formal. É difícil dizer, todavia, que um executa a tarefa de explicar melhor do que outro, já que os resultados obtidos estão sempre sujeitos a ajustes, quando vistos a partir de outros esquemas. Aquele modelo que pudesse ser alçado à condição de mais adequado deveria ser capaz de prover respostas efetivas para os problemas de interpretação que continuam nos inquietando.

Neste momento, qualquer tentativa de eleger um modelo, em detrimento de outros, apenas revela o nosso envolvimento voluntário, a nossa afeição por esse ou aquele autor, mas não revela um procedimento seletivo em nome de critérios objetivos na solução efetiva de problemas. Na maioria das vezes, optamos por um

procedimento eclético, recortando categorias de procedência distinta para compor um quadro metodológico de análise. Uma exigência mínima em termos de objetividade, na análise de fatos discursivos, implica que sejamos capazes de explicitar em que consiste o nosso método de análise.

Por último, a necessidade que temos manifestado de reverter o processo de interpretação para o lugar do outro, impõe que sejamos capazes de diagnosticar essa nova situação, onde o outro assuma, de fato, o papel de co-enunciador do sentido. O caminho, certamente, não está delineado de modo definitivo, apenas estamos nos dando conta de que as questões relativas ao processo enunciativo devem merecer uma atenção especial. Julgamos que nos seus termos gerais, os entraves relativos à recepção estão, pelo menos, associados a três fatores que são recorrentes nessa tentativa de adotar procedimentos, restritos ao processo de interpretação.

Um primeiro encontra-se associado àquilo que Charaudeau considerou como *constraints discursives*, que concebemos aqui em termos de um *fator textual*, que delimita o alcance de atuação do leitor, em razão condições textuais diversas; um segundo, inserido na dimensão das *strategies discursives*, que consideramos em termos de um *fator intencional*, que o leitor aciona na leitura de um texto, fazendo mover o seu sentido; um terceiro, enquanto um espaço aberto de consulta ao outro e que está a requerer uma atenção especial de nossa parte, denominamos de *fator experimental*, supondo ser a atividade empírica de leitores algo a ser reconsiderado no processo de interpretação. Os três fatores guardam entre si desproporções consideráveis: é possível que saibamos bastante – através dos diversos autores citados – sobre o fator textual e, a partir dele, podemos nos arvorar a desenhar percursos para o sentido de um texto, mas ainda estamos longe de um domínio efetivo do papel que devemos conferir a uma categoria como intencionalidade, inevitável à tarefa de construir sentidos para um texto. O terceiro fator todavia, expressa o aspecto onde somos mais vulneráveis nessa tarefa de “encurrular” conceitualmente o leitor, pois até agora nos mantivemos indiferentes e reccosos em relação à validade de iniciativas que pudessem avaliar a atividade empírica dos leitores. Se a enunciação nos empurrou para longe das certezas que havíamos, bem ou mal, alcançado com o enunciado, estamos certos de que o fator experimental será fonte de novas turbulências, mas

necessárias para escrutinar o território do outro por aquilo que ele representa para o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCIA, C., MARI, H. Recursividade e criatividade. *Kriterion*. Revista da FAFICH-UFMG, Belo Horizonte: jan/dez., 1977, p.140-156.

CHARAUDEAU, P. Le contrat de communication de l'information médiatique. In: *Le Français dans le Monde*. 1994: jui., p. 8-19.

ECO, H. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística geral*. 8ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

VERÓN, E. *La semiosis social*. Buenos Aires: Geclisa, 1987.

3

PARÓDIA, FAIT DIVERS E ANÁLISE DO DISCURSO

IDA LUCIA MACHADO
UFMG

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Já há algum tempo, temos focalizado em nossas pesquisas o fenômeno linguageiro da paródia, examinando-o à luz da análise do discurso. No presente artigo, gostaríamos de estender nossa pesquisa ao texto literário, confrontando-o com o gênero *fait divers*. Para tanto, vamos dividir nossa exposição em três segmentos. No primeiro, desenvolveremos algumas reflexões sobre a paródia e suas ligações com o texto literário, em geral. No segundo, tentaremos mostrar o que entendemos por *fait divers*, enfatizando certos pontos que mostram porque este tipo de narrativa – no caso, estaremos nos concentrando, especificamente, no *fait divers* publicado pelas mídias escritas – pode ser considerado um gênero à parte, ainda que formado pela apropriação de algumas regras próprias a outros gêneros, explicando o “por quê” de sua inclusão neste artigo. No terceiro segmento,

tentaremos unir a paródia, o texto literário e o *fait divers*. Para melhor ilustrar nossas idéias, apresentaremos, bem rapidamente, um caso de *fait divers* que foi duplicado e mesmo triplicado, obedecendo a um movimento próprio à chamada *mise en abyme*.

PARÓDIA E TEXTO LITERÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

De onde vem o fascínio que envolve o texto literário e seu leitor? Como analista de discursos, temos algumas hipóteses. Citemos duas delas, ambas ligadas ao prazer de ler.

A primeira estaria no fato de que um texto literário é formado por dois grandes tipos de estratégias ou por “efeitos”, como o diz Charaudeau (1984:1992). São os efeitos de realidade e os efeitos de ficção que, sutilmente amalgamados, conduzem a trama do texto literário, nele gerando novos *sub-efeitos*: seriam os sub-efeitos de sedução e de persuasão que vão atuar diretamente sobre o leitor. Estamos conscientes de que não há nenhuma novidade nisso e que essa associação se aplica também a outros gêneros escritos que não os literários. Seja como for, essa combinação “real & ficção” pode garantir a adesão ou a atenção do leitor no texto literário e em outros.

A segunda hipótese seria considerar que o prazer gerado pela leitura de um texto literário está no “mergulho” que o leitor efetua num *mundo paralelo* ao seu mundo real: o mundo de papel, que contém signos e indicações que apontam, geralmente, para um início, um meio e um fim, mundo que pode estar contido no espaço físico e concreto de um livro ou em uma certa quantidade de páginas. Mundo acabado, completo. Ora, o leitor tem um domínio sobre este mundo de papel, domínio este que ele não possui no que diz respeito ao seu mundo real, a sua vida. Essa seria, talvez, uma das maneiras pelas quais o ser humano escamoteia a terrível verdade: ele não é eterno...

Porém sujeitos-enunciadores contidos em um livro são eternos. Tomemos o caso do sujeito-enunciador do livro *Gargantua*, de Rabelais: já há muito tempo, mais precisamente desde o século XVI, esse sujeito, alegre e irreverente se dirige a um “tu”- sujeito-destinatário (ou leitor virtual), expondo no “Prólogo do autor” (1972:13) sua teoria sobre o ato de leitura e sobre o leitor: se ele for

tão inteligente quanto um cão, procurará no osso (no livro) o tutano (o conteúdo profundo)...

O mesmo Rabelais (*op.cit.*) sustenta também que “o riso é próprio do homem”. Seguindo este autor, ousaríamos então dizer que a paródia é também própria do homem... senão, como explicar sua existência já na Grécia Clássica e, mais perto de nosso objeto de pesquisa, na Idade Média francesa, época em que se elaborava uma delicada literatura, baseada no código do amor perfeito (*fin amor*) ou amor cortês? ..

O fato é que os jogos de linguagem sempre atraíram diferentes leitores, em diferentes épocas. Nessa perspectiva, é interessante lembrar que o termo “paródia” trás em si um “jogo de linguagem”. A palavra vem do grego e é formada como sabemos, pelo prefixo *para* + *odia*. O segundo segmento não oferece muitos problemas de “decifração”; *-odia* = ode = canto. A ambigüidade está centrada no prefixo ou na preposição *para*: segundo Noguez (2000:191), *para*, em grego, possui dois sentidos complementares e opostos. De um lado, teríamos “ao lado de”, “perto de”, indicando uma localização, uma proximidade. De outro lado, teríamos, porém, a significação “contra” ou “aquilo que se desvia de”, que vem sublinhar um desvio, uma tomada de distância ou mesmo uma contestação. Assim, sempre segundo Noguez (*op.cit.*), “*Du coup, le sens global – “le long de” - est comme la résultante de deux forces: l’une d’adhésion, l’autre de recul; l’une positive, l’autre négative.*”²

A partir daí, é fácil deduzir que já existe, no termo “paródia”, um *sim* e um *não*; em suma, uma ambivalência. No âmbito da literatura, a paródia seria então o contraponto rebelde que subverte e zomba do texto dito “sério”.

A paródia, *grosso modo*, é um *discurso segundo*, inserido em um texto que tomou por base um *discurso primeiro*, com fins de “desviá-lo” de seu sentido original. A paródia “brinca” com o texto-base para fazê-lo portador de novas intenções (cômicas, satíricas e críticas). Ela visa a estabelecer o novo, destruindo o antigo, mas deste conservando algo,

¹ Que pode ser claramente notada em certos substantivos tais como: pára-raios, pára-choque, pára-brisa, paraquedas...

² “De repente, o sentido global – “ao longo de” – aparece como a resultante de duas forças: uma de adesão, outra de recuo; uma positiva, outra negativa”. (tradução nossa)

um certo “não sei o quê” que irá – segundo as diferentes “dosagens” de ironia colocadas no novo texto:

- (i) levar o leitor a refletir sobre uma curiosa sensação que poderá (talvez) experimentar na leitura do texto paródico: a do *déjà vu*;
- (ii) levar o leitor a ter uma surpresa ou até a chocá-lo (de modo agradável ou não, conforme suas sensações face ao texto de origem ou sua aptidão em aceitar – de bom grado ou não – os jogos parádicos:
- (iii) fazer com que o leitor ria (ou sorria) diante do que lê.

De todo modo, quaisquer que sejam as “pitadas” ou doses de ironia³ acrescentadas ao texto paródico, ele vai tomar uma *distância crítica* face ao texto parodiado.

Lembremos que o trabalho de re-criação ou “recreação” sobre o qual se baseia o princípio da paródia tem origem (no âmbito da literatura francesa que é a que nos interessa mais de perto) na Idade Média, tendo sido depois teorizado na literatura do Século XVII. Em qualquer uma das épocas citadas, porém, a preocupação principal do sujeito-comunicante-parodista nunca foi, especialmente, a de demonstrar “originalidade” em sua escritura, mas sim a capacidade irônica de saber se apropriar do texto do outro, nele operando uma modificação, dando-lhe uma nova roupagem: mais brilhante, mais exagerada, mais carnavalesca, em suma.

Como o diz Sarrazin (1993:18) paródia é uma re-escritura que não se contenta com a paráfrase – ela aí introduz a retórica da ironia e diz “A” para que deste “A” se deduza “B” ou mesmo “não-A”, realizando

³ Ao nosso ver, a ironia é o ingrediente de base para a paródia, seja esta expressa no texto paródico em si ou contida na intenção lúdica que leva um sujeito-comunicante a executar os procedimentos de base da paródia. Para ilustrar tais procedimentos, ainda que bem rapidamente, tomemos uma metáfora arquitetural: para obter um texto paródico, o sujeito-comunicante age como um arquiteto que destrói um “edifício” antigo, e constrói sobre ele um outro. Porém, ao fazê-lo, vai usar ou re-aproveitar os “alicerces” da construção primeira, bem como dela conservar certos detalhes (um jardim, portas ou janelas, etc.) que vão evidenciar, no novo edifício, os vestígios do antigo. Mas esta destruição/construção é toda movida por um desejo lúdico pelo qual perpassam diferentes graus de ironia...

assim, um jogo que pode dar lugar à vertigem. Partindo desta dedução, Sarrazin (*op.cit., ib.*) sublinha que não foi por mero acaso que Bakhtin (1970), o grande teórico do Dialogismo se interessou pela ambivalência do riso carnavalesco; ora, este riso se situa entre fatores opostos, tais como vida e morte, sagrado e profano, sério e não-sério.

A re-escritura paródica nos interessa, pois, pelo seu caráter dialógico ou intertextual. Ou ainda, em outras palavras: porque ela é detentora de um discurso que valoriza o jogo, a ambivalência, o prazer das palavras... assim como também a impertinência do escritor e do seu cúmplice favorito (o leitor). Sobre a "impertinência" em questão, Certeau (1980:294) ao escrever sobre a leitura como uma espécie de *braconnage*⁴ diz o seguinte:

*"À faire l'apologie de l'impertinence du lecteur, je néglige bien des aspects. Barthes distinguait déjà trois types de lectures: celle qui s'arrête au plaisir des mots, celle qui court à la fin et défaille d'attendre, celle qui cultive le désir d'écrire, lecture érotique, chasseresse ou initiatique."*⁵

Levando em conta a citação acima, no caso específico da paródia, o sujeito-comunicante-paródico seria também uma espécie de *braconneur*⁶ de palavras, com a diferença de que, por conservar e exhibir o discurso primeiro em seu discurso segundo, ele dota seu *braconnage* de uma certa legalidade⁷. E o leitor que degusta a paródia estaria então entre o primeiro e o terceiro tipo de leitor, na acepção de Barthes...

Notamos, ao longo de nossas pesquisas, que existe um gênero, o chamado *fait divers*, que é por muitos considerado como "secundário"

⁴ Ou seja: caça não autorizada pela lei.

⁵ "Fazendo uma apologia sobre a impertinência do leitor, esqueci de citar alguns aspectos. Barthes já fazia uma distinção entre três tipos de leituras: a que privilegia o prazer das palavras, a que vai direto para o fim sem paciência para esperá-lo e a que cultiva o desejo de escrever, leitura erótica, caçadora ou iniciática." (tradução nossa)

⁶ Ou seja: "caçador não autorizado, ilegal".

⁷ O que, diga-se de passagem, não é feito pelo plagiador. O plagiador "rouba" as palavras de outrem; o parodista as "toma emprestado" e não nega o fato, muito pelo contrário: o torna visível, de certo modo.

ou pouco nobre, mas que, às vezes, apresenta ligações com a paródia. O ponto de partida do gênero ou o que lhe fornece um tema é o cotidiano, o real, o banal; porém, a transformação/passagem desses elementos, no âmbito da escritura, vai, curiosamente, escapar à realidade dos fatos. Lançaremos um rápido olhar sobre a questão, no próximo segmento.

O QUE É UM *FAIT DIVERS*?

No âmbito do discurso de imprensa, sobretudo o da imprensa francesa, o *fait divers* usa com frequência, um estilo narrativo que faz lembrar, às vezes, o da tragédia clássica, ou então o dos contos folclóricos ou contos de fada onde é bem forte a presença do sobrenatural. O jornalista-autor de um *fait divers* confia seu texto, no que diz respeito à narração, a um sujeito-enunciador que poderíamos chamar, seguindo Charaudeau (1984:56), de “*raconteur*”, ou seja “*contador de histórias*”. O *raconteur* tem uma intenção: ele quer transmitir alguma coisa (uma certa representação do mundo) a alguém, a um destinatário (que chamaremos simplesmente de “leitor”). Ora, como bem o diz Kibédi-Vargas (1989:80), “*pour qu’une séquence d’événements racontés se transforme en récit, il faut lui inventer un contexte.*”⁸ Queremos chamar a atenção sobre o verbo “inventar” utilizado nesta citação. O *raconteur* de um *fait divers*, a priori, deve informar o público-leitor sobre um determinado acontecimento o que ele efetivamente tenta fazer, mas a seu modo, isto é, “inventando” um contexto, um pano de fundo (como se fosse uma trilha sonora...) para a informação a ser veiculada. O resultado deste trabalho é representado, em grande número de casos, por uma narrativa que se equilibra entre os já citados *efeitos de real* e *efeitos de ficção*.

O gênero *fait divers*, enquanto narrativa, se divide em duas partes ou em dois espaços: o *espaço externo*, onde se movem os indivíduos de carne e osso, espaço dos acontecimentos do mundo e o *espaço interno*, local de reencontro dos seres languageiros que buscam, justamente, contar o *espaço externo* por meio das representações languageiras. É difícil, pelo menos para nós, afirmar que o *espaço externo* corresponderia *ipsis litteris* ao espaço do “real verdadeiro”: o

⁸ “/.../ para que uma seqüência de acontecimentos contados se transforme em narrativa, é preciso inventar um contexto para tal narrativa” (tradução nossa).

real pode representar para uns algo concreto, palpável, mas pode aparecer aos olhos de outros como apenas uma ilusão dos sentidos... Sem adentrar em maiores considerações metafísicas sobre o que é o "real", podemos afirmar, no entanto, com alguma certeza, que a palavra tenta produzir *efeitos de realidade*. Assim, em certos *faits divers*, "ouve-se" vozes outras que a voz do narrador: isso acontece quando a palavra é dada às diferentes testemunhas de uma determinada cena, sejam elas testemunhas oculares do fato ou amigos ou parentes ou vizinhos dos personagens principais da narrativa. Outro *efeito de real* consiste em fazer descrições que têm a intenção de parecer "objetivas", ao menos no que se diz respeito à identidade dos actantes da história: no *fait divers* há um cuidado especial em se enfatizar nomes e descrição física (altura, idade) dos actantes, assim como também em se mencionar dados geográficos verificáveis, tais como datas, nomes de ruas ou de cidades, números de casas ou de apartamentos...

É verdade que a matéria que fornecerá o conteúdo de certos *faits divers* é recolhida, por alguns jornalistas, em lugares onde os aspectos mais duros ou trágicos da vida, se mostram largamente: delegacias de polícia, hospitais ou então *in loco*, onde os acontecimentos trágicos estão se desenvolvendo. Desse modo, o gênero *fait divers* reúne uma série de informações disparatadas: acidentes, crimes, atentados, diferentes casos judiciais, catástrofes aéreas, ferroviárias ou naturais (terremotos, furacões, erupção de vulcões, enchentes...) Mas, cabe também lembrar a existência de *faits divers* que, ainda que contando fatos bizarros ocorridos na vida em sociedade, têm um final feliz.

Os acontecimentos assim recolhidos sofrem então uma *transformação* ou uma *adaptação*, para se tornar, no mundo contado pela escritura, aquilo que se convencionou chamar (em francês) de *fait divers*, sintagma para o qual ainda não encontramos um correspondente ideal em português, mesmo porque o termo, em francês, já foi consignado em bons dicionários brasileiros.

Podemos afirmar que os acontecimentos deste tipo são submetidos a uma espécie de *dramatização* cujos fins são fáceis de se perceber: melhor seduzir o leitor. O *fait divers* representará aos olhos deste a inclusão do extraordinário, da novidade, do absurdo na notícia. Ora, tudo aquilo que contém um desvio da norma diverte e fascina o leitor. O *fait divers* conta histórias (ou mini-histórias ou pseudo-contos) que

fazem apelo às chamadas emoções primárias do ser humano: o amor, a piedade, a simpatia, o ciúme, o ódio, o sacrifício...

Mas, ao lado do desejo de fazer crer ao leitor que os fatos narrados correspondem ao um “dizer verdadeiro” ou seja, que as palavras veiculadas pela imprensa funcionam sempre como uma espécie de “fotografia” do mundo, a escritura do *fait divers* utiliza também vários *efeitos de ficção*, introduzindo aqui e ali, como quem não quer nada, alusões mais ou menos explícitas às forças inexplicáveis e sobrenaturais que comandam a vida humana, abrindo assim uma porta para a imaginação e para a ficção.

Assim, o fator “reprodução da realidade” que acompanha uma reportagem ou uma pequena nota no canto de página de um jornal sobre um dos assuntos citados é por assim dizer *subvertido*, no caso do *fait divers*, cuja reprodução, por meio das palavras é fruto de uma elaboração cuidadosa que *joga com os efeitos de real e efeitos de ficção*, como já dissemos. Em outras palavras, esta alternância entre dois efeitos diferentes permite a interpenetração dos dois espaços já citados: o *externo* e o *interno* ou, o situacional e o lingüístico, tudo isso ocorrendo em nome de uma maior verossimilhança.

De qualquer forma, o *fait divers* aparece sempre como o *não-institucional*, o desvio em relação à norma, a irrupção de acontecimentos inesperados na vida cotidiana. Em suma, eles podem ser vistos como uma espécie de “porta aberta” que, por assim dizer, envia o leitor para os grandes instintos de vida e de morte, de conservação e de segurança.

O ato de contar, em um *fait divers*, pode então ser visto como uma busca, busca paradoxal, que se situa em meio a uma tensão que se desenvolve entre dois imaginários: o imaginário de uma realidade fragmentada e o imaginário decorrente do ideal humano que busca sempre uma estável homogeneidade universal. O texto escrito de um *fait divers* apresenta assim uma certa ambigüidade, já que utiliza dados vindos desses dois imaginários.

Este tipo de narrativa faz com que seu leitor assista a fatos ocorridos na vida de outros seres humanos; esta “leitura-observação” (que contém algo de “*voyeurisme*”) provoca no leitor sentimentos de atração ou de rejeição (ou os dois ao mesmo tempo) face ao outro, a

parte negativa de si mesmo; tais sentimentos poderão ajudá-lo, no breve espaço de tempo que durar a leitura, a exorcizar seus próprios demônios...

Citemos dois casos: em determinado *fait divers*, uma injustiça cometida contra uma vítima inocente é evidenciada: ora, o fator “injustiça” provoca a indignação do leitor; em outro *fait divers*, é contada uma catástrofe natural (por exemplo, um terremoto): ora, a descrição deste tipo de acontecimento desperta emoções infantis no leitor, emoções estas ligadas ao medo do desconhecido, ao medo das vontades caprichosas de um destino difícil de se compreender. Como as emoções primárias existem desde sempre, pode-se dizer que o *fait divers* escrito deve ser considerado como uma narrativa imanente (Barthes, 1976) e em decorrência disso, como uma narrativa sem idade. A escritura de uma notícia desse tipo, feita em um jornal francês do século XIX – *Le petit journal* –, pode ser facilmente identificada (no que diz respeito ao uso de certas estratégias) à escritura de certos *fait divers* contemporâneos. Entretanto, é necessário lembrar que há jornais e jornais, com seus diferentes estilos e ideologias: assim existem aqueles que dramatizam em excesso este tipo de acontecimentos, como também existem outros que são mais moderados e ainda há outros que tentam ignorá-los ou mesmo “suavizar” sua descrição.

Seguindo orientações vindas da Semiologia, diríamos que o sujeito-comunicante, para colocar em palavras um acontecimento social desse tipo, precisa conceber um “projeto de palavra” onde certas estratégias linguageiras serão necessárias para que o documento escrito atinja o leitor, de alguma forma. O sujeito-comunicante em questão “aciona” um sujeito-enunciador que vai desenvolver, no espaço das palavras, tais estratégias. Elas têm uma dupla finalidade: (i) dar uma credibilidade maior à instância produtora da informação; (ii) dotar esta informação de um certo poder de sedução.

Vejamos primeiramente as estratégias ligadas ao fator “credibilidade”. Como diz Lochard (1998:42), trata-se de uma série de operações cujo objetivo é o de conquistar a confiança de um destinatário, destinatário este que duvida cada vez mais das informações que lhe chegam através da mídia. As estratégias de credibilidade visam, pois, a fornecer provas dos fatos expostos e mostrar como são pertinentes as

nos permitisse fazer esse estudo. Assim, a mistura de gêneros pareceu-nos um caminho interessante a seguir.

LITERATURA, PARÓDIA E *FAIT DIVERS*

O *fait divers* constitui um gênero em si: porém, ele pode ser absorvido e amalgamado a outros gêneros, como o literário.

Na literatura francesa, gostaríamos assim de lembrar que, em diferentes épocas, escritores tomaram por base a leitura de *faits divers* publicados na imprensa, ou por eles “inventados” para servirem de “pano de fundo” ou de tema principal para suas narrativas. Como existem vários casos, vamos nos restringir à citação de apenas alguns deles.

Começemos por Maupassant. Em um de seus contos, intitulado “La peur” (1882), o escritor coloca em cena um narrador que conta o pânico de um personagem que sente uma presença invisível e maléfica rondando sua casa. Estaria o personagem louco ou haveria mesmo um fantasma ali? Em todo caso, a história que precede este momento de terror foi construída sobre uma narrativa que tem por base um *fait divers* – imaginário ou não, pouco importa: há alguns anos atrás, o personagem em questão, havia matado um *braconnier*. Um crime banal que passou despercebido aos olhos da justiça. Mas é este crime que vai levar à loucura o personagem “assombrado” do conto que, vítima de seus medos e remorsos, acaba atirando no “fantasma” para depois, no dia seguinte, descobrir que havia matado seu bom e fiel cão.

Em seu famoso livro *L'Étranger* (1942), Camus leva seu personagem principal, Mersault, a ser atraído pela leitura de um *fait divers* justamente um pouco antes de sua execução... Sartre também manifestava seu interesse pelo *fait divers*. É a leitura de textos deste tipo que leva um dos personagens de seu livro *La nausée* (1938) a começar a “cultivar” um delírio obsessivo sobre a existência...

Mas o caso que nos interessa aqui e agora é o de Flaubert, com sua *Madame Bovary* (1857). Este romance foi inspirado pela história (real) de Eugène Delamare, que foi aluno do pai de Flaubert. Delamare, que era viúvo de uma mulher bem mais velha que ele, se

explicações que estão sendo fornecidas sobre estes. Elas vão reproduzir ou tentar colocar em cena os chamados

(i) *Efeitos de autenticidade*, que podem ser observados na inclusão de diferentes vozes na narrativa; tais vozes dão sua versão dos fatos, suas opiniões pessoais;

(ii) *Efeitos de veracidade*, que podem ser observados pela inserção, na narrativa, de comentários vindos de especialistas no assunto que está sendo tratado.

Vejam os em seguida, as estratégias ligadas ao fator “sedução”: em linhas gerais, referem-se aos efeitos de dramatização e aos efeitos lúdicos, habilmente disseminados no texto. A dramatização faz com que seja dado aos personagens dos *faits divers* papéis estereotipados: o papel de justo, de vítima inocente, de “malandro”, de “ingênuo”, entre tantos outros. Estes personagens serão então inseridos em narrativas que obedecem a regras dramáticas oriundas dos grandes arquétipos: a busca, a perseguição, o encontro final que pode oferecer um final feliz ou trágico.

Nesse ponto de vista, o *fait divers* assume pontos que são comuns a um gênero nobre, ou seja, a tragédia clássica. Citemos alguns deles, rapidamente: (i) o mundo “negativo” que envolve o personagem-alvo, que parece ser odiado por toda uma cidade ou, em outros termos, a não-adaptação deste personagem à sociedade que lhe rodeia, sociedade esta que vai, às vezes, assumir as atitudes de uma madrasta e não de uma mãe; (ii) um certo gosto pelo vocabulário da justiça penal; (iii) a loucura que pode acometer este personagem; (iv) a força implacável do destino sobre a vida dos homens, simples joguetes sem força ou vontade própria.

Por outro lado, nota-se também, em muitas produções do gênero, efeitos ligados ao lúdico: teremos aí jogos de palavras, pastiches e, sobretudo, o que mais nos interessa aqui: paródias.

Por que o *fait divers* foi introduzido neste artigo? Em primeiro lugar porque ele se constrói como o texto literário pela reunião de efeitos do real e efeitos de ficção; em segundo lugar, ao analisar a paródia e suas implicações na literatura, sentimos que nos faltava uma “ponte” que

Mas a história desse *fait divers* real, ocorrido no século XIX não parou aí. Em 1999, uma escritora-deseñhista inglesa chamada Simmonds parodiou o livro *Madame Bovary*. Ela publicou então, na Inglaterra, um curioso *Gemma Bovary* (2000, trad. francesa) que se situa entre a história em quadrinhos e a narrativa romanesca. Nessa produção híbrida que mistura com prazer e ousadia diferentes gêneros, o sujeito-comunicante se apropria da história de Flaubert, como dissemos, mas centra o foco narrativo sobre o “pseudo” Homais, que na versão paródica inglesa se chama Raymond Joubert (notem o jogo “Flaubert X Joubert”) e é o padeiro da cidadezinha normanda de Bailleville⁹, onde um casal inglês, Gemma e Charles Bovary vêm viver. É Joubert/Flaubert que assume, assim, o papel de destino, no caso de Gemma e Charles, pois, impressionado com a coincidência dos nomes e com o comportamento de Gemma – idêntico ao de Emma Bovary, só que adaptado a nossa época – começa a assumir o papel do autor-proprietário da vida de seres no entanto “reais”, se considerarmos a “realidade” de seu universo ficcional. Nessa história, o livro parodiado, com seu autor e seus personagens, é objeto de citação freqüente: Joubert lê *Madame Bovary*, Joubert envia o livro para Gemma Bovary. A obra de Flaubert é o tema senão o personagem principal do livro de Simmonds.

No final do curioso livro inglês paródico (2000:99) onde assistimos à desolação de Joubert/Flaubert face à morte de sua amada Gemma, figura, num canto da página, um pseudo recorte do jornal local, que conta o fato, no estilo *fait divers*. Mas, nele, por brincadeira do “destino”¹⁰, o nome Bovary é escrito de modo “errado” ou seja, “Bovary”: a troca de vogais (“e” por “a”) retoma ou religa os fios das histórias dos dois livros. No âmbito do lúdico, vemos, pois, um jogo de espelhos onde um livro reflete o outro e os dois acabam por se encontrar, caminhando enfim, juntos, em direção ao antigo (ou melhor “sem idade” como Barthes diz) *fait divers* do casal Delamare...

⁹ Bailleville: cidade do sono ou que dá sono? Pois o verbo *bailler* do francês significa, em português, “bocejar”.

¹⁰ O “destino” aqui sendo, é claro, o sujeito-comunicante-parodista, ou seja, Simmonds.

casa pela segunda vez, com Alice-Delphine Couturier, uma jovem da Normandia, sonhadora e romântica. Assim que o casal se muda para uma cidadezinha chamada Ry, a jovem esposa se apaixona logo por um “Don Juan” local e depois por um certo Louis Campion, que trabalhava num escritório de advocacia. Com apenas 27 anos, Alice morre, coberta de dívidas, não se sabe bem porque, talvez por suicídio. Um ano mais tarde Eugène Delamare morre também. O casal deixa uma menina, órfã e sozinha no mundo.

Dizem que foi um amigo de Flaubert (Louis Bouilhet) que lhe deu a sugestão de escrever um romance a partir deste *fait divers*. Foi o que o escritor fez, algum tempo depois. Acreditamos que a história de Emma Bovary, esposa de Charles Bovary, modesto médico do interior, que sonhava com uma vida mais movimentada e romântica é bastante conhecida: Emma teve dois amantes, Rodolphe Boulanger e Leon Dupuis. Como Alice, ser do mundo real, a personagem flaubertiana se suicida, cheia de dívidas, desiludida de tudo e de todos: o suicídio é bem evidenciado e explicado no romance. A personagem do marido, Charles Bovary, morre logo depois, de tristeza e a pequena Berthe, filha do casal fica sozinha no mundo.

O que temos aí, no âmbito dos gêneros discursivos é a passagem de um documento que pertencia ao gênero “*fait divers* – texto de imprensa” ao gênero literário. *Madame Bovary* é de uma riqueza de escritura fora do comum e contém várias formas de ironia, disseminadas no texto. O autor “brinca” com seus personagens e várias vezes, sob a forma de autor-implícito, entra no texto e chama a atenção do leitor para seus exageros sejam eles romanescos (no caso de Emma) ou provincianos (no caso de Charles). Uma personagem importante neste romance é também o do farmacêutico Homais, que não escapa à ironia de Flaubert. Mas, a nosso ver, a grande ironia deste romance está nas intenções do sujeito-comunicante Flaubert, que se decidiu, um dia, a contar um *fait divers* em “grande estilo”, saltando da obscura nota de jornal para o gênero romance. Estamos nos referindo não só aos efeitos de dramatização por ele postos em prática através de seu sujeito-enunciador, mas, também ao jogo lúdico que ele se propôs fazer ao “parodiar” o *fait divers* do casal Delamare. Note-se que, para nós, neste caso, a paródia, enquanto forma lúdica de escritura, se encontra também no espaço que precede a escritura do romance, espaço psicossocial do sujeito-comunicante, ou seja, no espaço de suas intenções de palavra.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BACKHTIN, M. *La poétique de Dostoievsky*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, R. *Structure du fait divers. Essais critiques*. Paris: Seuil, 1976.
- CAMUS, A. *L'Etranger*. Paris: Gallimard, 1942.
- CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. Paris: UGE, coll.10/18, 1980.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et discours*. Paris: Hachette, 1984.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- ECO, U. *Le nom de la rose*. Paris: Grasset, 1982.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Bourges: Ed.Garnier-Frères, 1958.
- KIBÉDI-VARGAS, A. *Discours, récit, image*. Bruxelles: Mardaga, 1989.
- LOCHARD, G., BOYER, H. *La communication médiatique*. Paris: Seuil-Mémo, 1998.
- MACHADO, I. L. A presença da paródia em títulos de imprensa franceses. In: *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte: v.8, nº 2, p.97-114.
- MACHADO, I. L. A paródia vista sob a luz da Análise do Discurso. In: MARI, H. et al. (orgs.) *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1999, p.327-334.
- MACHADO, I. L. *Les faits divers et leur application pédagogique*. 1985. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – USP, São Paulo.
- MAUPASSANT, G. *La Peur*. In: *Contes de la Bécasse*. Paris. Flammarion.
- NOGUEZ, D. *L'arc-en-ciel des humours*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.
- RABELAIS, F. *Gargantua* (extraits). Paris: Larousse, 1972.
- SARRAZIN, B. *La Bible parodiée*. Paris: Cerf, 1993.
- SARTRE, J-P. *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1938.
- SIMMONDS, P. *Gemma Boverly*. Paris: Denoël, 2000.

ALGUMAS PALAVRAS À GUIA DE CONCLUSÃO...

O objetivo de nosso artigo foi o de mostrar que o *fait divers* pode funcionar como uma “ponte” ou como uma “passagem” para o estudo da paródia no texto literário. Adotamos esta linha de pesquisa tentando aproveitar a idéia de Charaudeau (*op.cit.*) sobre os efeitos de real e de ficção presentes na construção de diversos textos e, mais ainda, na construção das representações do mundo, seja por meio de imagens, seja por meio de palavras.

EXPRESSÕES DA PARÓDIA: POLIFONIA EM
CARMINA BURANA

OILIAM JOSÉ LANNA
DOUTORANDO-UFMG

INTRODUÇÃO

No contexto singular em que se inserem o discurso falado ou escrito e o discurso musical, a *vis comica*, a sátira e o componente lúdico do texto paródico encontram, no texto musical, um expressivo aliado com o qual podem estabelecer uma rede inesgotável de articulações. Essa rede pode ser estudada no magnífico *corpus* representado pelos *Carmina Burana* (Poemas de Beuern) – coletânea de manuscritos de textos musicados do século XIII, descobertos em 1803 em Benediktbeuern, na Baviera. Embora contenha peças sacras, a maior parte desse conjunto é constituída de obras profanas, em que aflora com vigor a carnavalização, a iconoclastia, a ironia paródica essencial diante do *status quo* estratificado da sociedade medieval. Na *Poética*

de Dostoievsky, ao abordar a inserção do carnavalesco na vida social do homem medieval, afirma Bakhtin:

“Pode-se dizer (sob certas reservas, evidentemente) que o homem da Idade Média tinha duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e morna, submetida a uma ordem hierárquica rígida, penetrada de dogmatismo, de medo, de veneração, de piedade, e outra, de carnaval e de praça pública, livre, de sacrílegas profanações, de envilecimentos, de inconveniências, de contatos familiares com tudo e com todos. Essas duas vidas eram perfeitamente lícitas, mas separadas por limites temporais estritos.” (Bakhtin, 1970:178)¹

O presente trabalho é dedicado ao exame de três poemas dos *Carmina Burana* e de suas articulações com o discurso musical: *In taberna quando sumus* – em sua versão original e *Ego sum abbas* e *Veris leta facies* – na moderna versão de 1936, do compositor alemão Carl Orff. As obras foram escolhidas por suas estreitas relações com três manifestações particulares do Gregoriano, o canto oficial da Igreja Medieval: a ladainha, a salmodia e o canto melismático.

A PARÓDIA NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Em suas origens a paródia era o canto que, no antigo drama grego, o coro entoava ao entrar na orquestra, antes da execução da primeira ode lírica. Nesse contexto, portanto, paródia significava simplesmente um canto ao lado de outro. Referindo-se à etimologia do termo paródia (“para-” e “odia-”), Machado (1999) sublinha o paradoxo introduzido pelo componente “para-”, significando, a um só tempo, “ao lado” e “contra”. A prática da paródia virá confirmar essa ambivalência, e também manterá estreita relação com o fazer musical.

Da Idade Média aos nossos dias o discurso paródico esteve associado a obras musicais de épocas e estilos os mais diversos. Infelizmente, no tocante à música medieval, o estudo sistemático de obras se vê prejudicado por uma notação musical imprecisa e de difícil

¹ As traduções são minhas.

interpretação. No entanto, o que chegou até nós de manifestações anônimas como os *Carmina Burana*, ou da arte dos *troubadours* ou dos *Minnesänger* atestam um alto grau de refinamento e de sofisticação.

Antes de dar prosseguimento às considerações sobre obras musicais, gostaria de ressaltar que, em Música, os termos “polifonia” e “intertextualidade” se referem a procedimentos distintos. Polifonia significa a superposição de melodias, entregues, por exemplo, às várias vozes de um coro (soprano, contralto, tenor e baixo), e não tem conotação de intertextualidade. Por outro lado, a intertextualidade musical, que pode estar presente em obras polifônicas ou não, deve-se à presença de materiais musicais (fragmentos melódicos, encadeamentos harmônicos, etc.) tomados de empréstimo a outras obras.

Procedimentos de intertextualidade estão presentes na música sacra, na forma culta da Missa polifônica *a capella*². Nos séculos XIV e XV, no período denominado *Ars Nova*³, predominam as chamadas missa *à teneur* – ou sobre um *Cantus Firmus* – e a missa paráfrase. Na primeira, a polifonia é estruturada em torno de um tema melódico, geralmente extraído de um canto gregoriano, entregue a uma das vozes do coro. Na missa paráfrase, mais sofisticada, um tema oriundo de um canto grregoriano ou mesmo de uma canção profana era dividido em seções que forneciam material melódico para a elaboração das diversas vozes. No Renascimento o tipo mais comum, além da paráfrase, era a “missa paródia, adaptação mais ou menos livre de um modelo polifônico preexistente que se transformava em missa, o modelo sendo indiferentemente do mesmo autor ou tomado a um outro” (Chailley, 1967:60). Parece-me relevante salientar que estamos, aqui, diante da paródia sem intenção satírica ou irônica. Além disso, podemos observar o tratamento paródico do ponto de vista musical, enquanto o texto literário original é substituído por um outro. O próprio título dessas missas revela a fonte para sua composição: *Missa l'Homme Armé*, *Missa super...*, *Missa ad imitationem...*

² *A capella*: para vozes, sem acompanhamento instrumental.

³ *Ars Nova*: por oposição à música dos séculos XII e XIII (*Ars Antiqua*).

A partir do Barroco (séculos XVII e XVIII) vamos reencontrar a paródia musical com intenção humorística ou satírica. A ela não resistiu o próprio Bach que, ao lado das obras severas de sua maturidade, deixou-nos, em 1742, a deliciosa *Cantata do Camponês*, em que satiriza as influências da ópera italiana nas obras de compositores germânicos de seu tempo (influências que admitia em suas próprias obras!).

Um curioso exemplo de paródia musical (sem texto literário) nos foi legado por Mozart, no sexteto instrumental *Ein musikalischer Spass* (Uma brincadeira musical). Nessa obra o gênio de Salzburg parodia o estilo pobre e sem criatividade de compositores menores do Classicismo.

Em fins do século XIX, particularmente na França, a paródia surge como crítica irreverente ao ideal romântico, simbolizado, sobretudo, pela tradição musical germânica. A grandiloquência e o *pathos* exacerbado de algumas obras dessa tradição foram objeto de sátiras memoráveis por parte de compositores como Chabrier, Fauré e Debussy.

Na música do século XX o lugar da paródia não apenas se manteve assegurado, como passaram a conviver, lado a lado, obras paródicas irônicas e maliciosas, e obras em que o discurso paródico era mais uma forma de homenagem aos ideais estéticos e ao equilíbrio das obras de períodos anteriores, como foi o caso do movimento neoclássico da primeira metade do século.

A PARÓDIA EM TRÊS FRAGMENTOS DE *CARMINA BURANA*

Apreciada por nobres, clérigos e pelas classes populares da sociedade medieval, a paródia era o cenário de embate de pontos de vista e visões de mundo antagonicos; era também o terreno do riso nascido da ambivalência, do riso liberador, destruidor e regenerador. Para Bakhtin,

“O riso nos leva a falar da natureza carnavalesca, da paródia. (...) As leis, as interdições, as restrições que determinavam a estrutura da vida normal (não

carnavalesca) são suspensas durante o tempo do carnaval; começa-se por inverter a ordem hierárquica e todas as formas de medo que ela engendra: veneração, piedade, etiqueta, ou seja, tudo que é ditado pela desigualdade social ou outra (a da idade, por exemplo). Abolem-se todas as distâncias entre os homens, para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar.” (Bakhtin, 1970:175, 170)

O poema *In taberna quando sumus* mostra-nos a natureza essencialmente polifônica do discurso paródico. Insinua-se aqui, de modo sutil, através da longa declinação dos bebedores – *bibit hera, bibit herus, bibit miles, bibit clericus...*-, a ladainha católica. Mas *In taberna* é uma ladainha às avessas, fruto dessa inversão própria da carnavalização tão cara ao homem medieval.

O *exordium* abre o texto apresentando sedutoramente o espaço privilegiado da carnavalização simbolizado pela taberna. Os que lá estão esquecem as misérias; correm para o jogo, e anunciam, aos curiosos, o que se passa entre os frequentadores.

In taberna quando sumus,
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.
Quid agatur in taberna,
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus ut queratur,
sic quid loquar, audiatur.

A seção central do texto, num primeiro momento, exalta as “virtudes” do vinho e do jogo. Alguns jogam, outros bebem, alguns vivem licenciosamente. Entre os que jogam, alguns perdem suas vestes, enquanto outros ganham ali suas roupas, mas ninguém teme a morte, e todos jogam por Baco.

Quidam ludunt, quidam bibunt,
quidam indiscrete vivunt.
Sed in ludo qui morantur,

ex his quidam denudantur,
quidam ibi vestiuntur,
quidam saccis induuntur
Ibi nullus timet mortem,
sed pro Baccho mitunt sortem.

Em seguida, numa reiteração hipnótica, o texto escande, minuciosamente, todo um universo de bebedores. Bebe a senhora, bebe o senhor, bebe o soldado, bebe o clérigo, bebem ele, ela, o servo com a serva, o branco e o negro...

Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit cervus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus.

O epílogo de *In taberna* convida uma vez mais aos prazeres desse lugar privilegiado, onde, numa inversão bem própria do discurso paródico, a permissividade e a licenciosidade são elevadas ao *status* dos procedimentos corretos. Todos devem beber com alegria, e embora os bebedores possam ser denegridos, aqueles que os difamam não devem ser inscritos entre os justos!

Quamvis bibant mente leta,
Sic nos rodunt omnes gentes,
et sic erimus egentes.
Qui nos rodunt confundatur,
et cum iustis non scribantur.

Ao se analisar o texto de *In taberna*, pode-se fazer um cotejamento com a *Dispositio* retórica. Para Barthes,

“A Dispositio parte de uma dicotomia que era já, em outros termos, a da Inventio: animos impellere (comover)

/ rem docere (informar, convencer). O primeiro termo (o apelo aos sentimentos) cobre o exórdio e o epílogo, ou seja as duas partes extremas do discurso. O segundo termo (o apelo ao fato, à razão) cobre a narratio (narração dos fatos) e a confirmatio (estabelecimento das provas ou vias de persuasão), ou seja as duas partes medianas do discurso” (Barthes, 1970).

No texto de *In taberna* o exórdio e o epílogo, de forte apelo emocional, enquadram a argumentação em favor dos “devotos” de Décio e de Baco, convidando à “conversão” todos os homens.

Finalmente, há que se considerar que a ladainha gregoriana, com sua longa declinação de nomes de santos, contém o embrião da reiteração e da regularidade rítmica explorada em *In taberna*. Assim, o travestismo do canto religioso se torna mais efetivo ao explorar o efeito dinamogênico do ritmo, que convida à dança e ao contato com o corpo.

O segundo fragmento – *Ego sum abbas* – é a pregação de um falso abade. O prelado se apresenta como membro de uma assembléia de bebedores, entregue à seita de Décio – ao jogo - e anuncia, a quem pela manhã procurá-lo na taberna, o perigo de, à noite, sair nu, execrando a sorte por tirar-lhe toda a alegria de viver.

Ego sum abbas Cucaniensis,
et consilium meum est cum bibulis,
et in secta Decii voluntas mea est,
et qui mane me quesierit in taberna,
post vesperam nudus egredietur,
et sic denudatus veste clamabit:
Wafna! Wafna!
Quid fecit sors turpissima?
Nostre vite gaudia abstulisti omnia!

A moderna versão musical, de Carl Orff, parodia, através da entoação com a predominância de sons repetidos na mesma altura, e do canto silábico, a salmodia gregoriana.

O anticlericalismo evidente do texto é reflexo de uma tendência não apenas dos *Carmina Burana*, mas também do movimento trovadoresco no século XIII. Para Nelli (1979:59), os trovadores, reagindo aos abusos e proibições das autoridades religiosas, “passavam à ofensiva, atacavam os pregadores, e denunciavam os abusos, o luxo e a depravação do clero”. As idéias anticlericais encontravam nas canções um veículo para sua “reformulação e disseminação”.

Na versão Orff, a voz da Igreja permeia a fala do falso abade através do canto salmódico. Já o poema original deixa entrever a presença eclesiástica através da invocação de um discurso de autoridade – da ordem e da seita - e do tom de ameaça e condenação. Numa perspectiva dialógica o discurso do abade, ao mesmo tempo em que assimila aspectos de um discurso ameaçador e condenatório preexistente, repudia, através da ironia, o discurso oficial do clero. A polifonia aqui se faz presente não apenas pela presença de diferentes vozes, mas, sobretudo, numa visão bakhtiniana, pelo embate de diferentes posicionamentos ideológicos.

Veris leta facies, o último fragmento aqui enfocado, celebra o amor e a renovação da vida. Ao se revelar ao mundo, a face alegre da primavera vence o inverno, e Flora reina, com suas vestes coloridas, celebrada pela doçura dos cantos da floresta. Febo, aninhado no regaço de Flora, sorri, coberto de flores. Os pássaros, em revoada, saem dos bosques, e o coro de donzelas promete prazeres.

Veris leta facies
mundo propinatur,
hiemalis acies
victa iam fugatur.
In vestitu vario
Flora principatur,
nemorum dulcissono
que cantu celebratur.
Flore fusus gremio
Phebus novo amore
risum dat, hoc vario
iam stipate flore.

Salit cetus avium
silve per amena,
chorus promit virginum
iam gaudia millena.

A melodia da versão Orff é rica e ornamentada, e o tratamento prosódico de texto faz lembrar um canto melismático.⁴ No entanto, o texto de *Veris leta facies* dá vida nova ao hierático gregoriano. A destruição e renovação operada pelo texto paródico foi tratada por Machado (1999:58):

“A paródia, assim concebida, alia um lado ‘destruidor’ a um lado ‘renovador’: ela aparece como o lugar privilegiado do encontro do novo e do velho, ela é, enfim, baseada num duplo movimento... Ora, a retomada de um objeto literário seguida de uma transformação, anuncia a evolução deste...”

A evolução, aqui, tem um sentido particular do ponto de vista musical. O século de *Carmina Burana* é também o final do período da História da Música conhecido como *Ars Antiqua*, marcado por uma crescente complexidade no tratamento polifônico das obras corais. Na primeira forma polifônica em música - o *organum* -, no século IX, à melodia gregoriana (*vox principalis*) era acrescentada uma melodia secundária (*vox organalis*). Os séculos seguintes assistiram à evolução dessas formas em termos de elementos da linguagem musical e em termos de uma liberdade crescente em relação ao canto da Igreja.

Na intrincada polifonia de *Carmina Burana* encontramos ainda os ecos do movimento trovadoresco. Na Alemanha, no entanto, a influência das literaturas da *langue d’oc* e da *langue d’oïl* passaram pelo prisma do espírito dos *Minnesänger*. Nelli (1979:128) aponta para o fato de que a *courtoisie* francesa diferia da *courtoisie* germânica, e que esta “celebrava a mulher, a feminilidade eterna, mais que uma dama em particular”.

⁴ O canto melismático, comum nas melodias gregorianas, é aquele em que, a uma única sílaba, correspondem sons de alturas diversas.

O gesto de Febo, estendido no regaço de Flora, relaciona-se à comunhão com a terra, “concebida como um princípio de absorção e ao mesmo tempo de nascimento” (Bakhtin, 1970). A celebração da vida, do renascimento após o inverno, tem a força de um ritual iniciático. É preciso morrer não apenas para renascer, mas para se transformar, para transmutar o profano em sagrado. *Veris leta facies*, exemplificando uma vez mais a inversão operada pelo texto paródico, é a sacralização da natureza e do profano.

...

CONCLUSÃO

As considerações aqui apresentadas mostram que texto e música podem interagir de forma complexa. Embora desprovida da dimensão semântica, a música, enquanto código simbólico e expressivo, dialoga com o texto e as sutilezas dessa interação conferem à obra sua singularidade. Nos *Carmina Burana*, o travestismo paródico, a inversão carnavalesca e a crítica social tornam-se mais claros e contundentes porque permeados polifonicamente pela voz do canto gregoriano e pelo universo de significados evocados por sua presença.

O componente lúdico, essencial ao tratamento paródico, é outro aspecto relevante de obras como os *Carmina Burana*, tornando-as, além de mais complexas, mais atraentes - o jogo é mais acirrado, mais desafiador para a interpretação e para a fantasia.

-

-

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec-Edunb, 1999.
- BARTHES, R. *L'Ancienne Rhétorique. Communications*, n. 16. Paris: 1970, p.172-244.
- CHAILLEY, J. *Cours d'Histoire de la Musique*. Paris: Alphonse Leduc, 1972.
- MACHADO, I. L. A Paródia Vista sob a Luz da Análise do Discurso. In: MARI, H. et al. (Org.). *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges-Núcleo de Análise do Discurso, FALE-UFMG, 1999, p. 327-334.
- MACHADO, I. L. Brève Étude sur la parodie. *Caligrama*. Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte: FALE-UFMG, v. 4, 1999, p. 53-65.
- NELLI, R. *Troubadours et Trouvères*. Paris: Hachette, 1979.
- ORFF, C. *Carmina Burana*. Londres: Ernst Eulenburg, 1965.
- ROULET, E. Polyphony. In: VERSCHUEREN, Jef et al. (Eds.). *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1996, p. 1-18.
- SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980.

5

ANÁLISE DISCURSIVA DO(S) SILÊNCIO(S) NO TEXTO LITERÁRIO

RENATO DE MELLO
UFMG

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Guardar silêncio, impor silêncio, silêncio eloqüente, minuto de silêncio, quebrar o silêncio, lei do silêncio, silenciar alguém... Expressões como essas nos fazem perceber que há uma gama de possibilidades de significações e de empregos do *silêncio* e confirmam que o *silêncio* é algo significante na vida e no discurso. O silêncio fala, significa. O silêncio é linguagem. Assim, a questão central levantada, aqui, é: como situar o silêncio no texto ficcional? Ou, mais especificamente, como o texto literário relaciona sujeito, linguagem e silêncios? Para isso, escolhemos buscar, nos estudos da linguagem, possibilidades que nos permitam dar sentido(s) ao(s) silêncio(s) nas interações verbais existentes na literatura. Sabemos, entretanto, que o silêncio contém uma multiplicidade de significações e que ele fala

tanto ou mais que as palavras, tornando-se uma forma estratégica de expressão e até mesmo uma tática de comportamento deliberado. Dito de outra forma, o silêncio revela-se um elemento essencial na comunicação textual. Percebemos, entretanto, que pesquisar sobre o silêncio é algo extremamente problemático, dada à multiplicidade de tipologia de sentidos e de usos. O silêncio, assim como o sujeito e a palavra, se coloca em diferentes domínios das Ciências Humanas, é objeto de reflexão da Psicanálise, da Filosofia, da Sociologia e da Teologia, dentre outras.

Evidentemente, não temos o objetivo de um estudo sobre o silêncio que se esgote, que abarque sua totalidade. Diante desse universo denso, nossa pretensão é situar alguns pontos essenciais sobre o silêncio que nos ajudem a conhecer melhor como se estrutura um texto literário. Essa é a razão pela qual propomos não uma leitura do silêncio, mas uma série, sem dúvida incompleta, de pontos de vista – quase todos convergentes – com a finalidade de construirmos uma reflexão sobre o silêncio, de elucidarmos suas formas, suas expressões e suas funções no texto literário. Abordaremos a questão do silêncio porque sabemos que ele é elemento constitutivo e essencial da linguagem e da literatura.

A questão do silêncio nas interações verbais em geral – e na literatura em particular – nos leva a outras perguntas, a saber: como compreender/construir as significações do silêncio nas diferentes condições de enunciação? É possível considerar a palavra independentemente do silêncio? O silêncio possui marcas lingüísticas? É possível uma comunicação com ausência de código? Como enunciar o silêncio? O silêncio constitui um elemento indispensável para a produção e compreensão dos enunciados nas interações verbais? O silêncio é um acidente, um buraco, uma ausência na performance lingüística ou é algo que significa na e pela linguagem? Como marcar o silêncio no texto literário?

Constatamos que, em textos literários, certos enunciados são expressos implicitamente e que os sentidos desses se encontram tanto na enunciação quanto no silêncio, ou melhor, na enunciação silenciosa, ou ainda, no silêncio enunciativo. Percebemos também que não é possível falar de silêncio no singular, ou seja, ele não tem um sentido único. O Silêncio é relativo, plural e inter-subjetivo, e é justamente este caráter múltiplo e complexo do silêncio que constitui

uma das características marcantes do texto literário. O silêncio é parte da constitutividade temática do texto. O silêncio pode, desse modo, ser concebido, aqui, como uma presença real na constituição social do(s) sentido(s), dos múltiplos sujeitos da enunciação e da linguagem.

Ainda que não seja possível ver o silêncio – há somente pistas, podemos somente vislumbrar seus traços –, ele está presente, e de forma acentuada, marcante, no texto literário. Através de fissuras, rupturas e falhas, podemos perceber, em todos os textos literários, os múltiplos silêncios. O silêncio na literatura não é somente ausência da fala; ele contém em si uma multiplicidade de significações. Ele não somente expressa diretamente o seu significado, mas leva, por sua própria natureza, a interpretações e significações múltiplas. Torna-se forma eloqüente e clara de comunicação, à medida que se infiltra na estrutura do texto, tornando-se fundamental na enunciação.

Este texto se apresenta, desse modo, como uma tentativa de identificar e questionar as diversas nuances do silêncio no texto literário, de (re)conhecer o lugar do silêncio nos estudos da linguagem, a partir da recorrência desse tema na literatura. Nosso objetivo, aqui, é, assim, abordar o problema do silêncio, tentando ver o lugar que ele ocupa no texto literário e como os autores de textos literários o concebem e o utilizam na elaboração de seus textos. Para analisar este(s) silêncio(s) nos valem das reflexões propostas pelos estudos lingüísticos visto que somente podemos perceber o(s) silêncio(s) de forma indireta pois eles são fugazes, sua existência é efêmera. Propomos explicitar o que se entende por silêncio, conceituando-o e situando-o no discurso, procurando demonstrar a complementaridade do dito, do não-dito e do (inter)dito e apontar a inserção do silêncio na enunciação. Propomos, ainda, discutir algumas modalidades de silêncio com o objetivo de clarear seus usos e sentidos.

A análise (discursiva) dos silêncios em um *corpus* literário nos leva a perceber que querer falar em análise de discurso ficcional é, de fato, se colocar diante de um objeto pluridisciplinar e confrontado com os limites de uma disciplina constituída. Bakhtin nos fala a respeito disso:

“Não foi em todos os campos que a lingüística soube dominar uniformemente o seu objeto de forma metódica [...] ainda não foi minimamente elaborada a seção que

deve dirigir os grandes conjuntos verbais: longos enunciados da vida corrente, diálogos, discursos, tratados, romances, etc., pois esses enunciados também podem e devem ser definidos e estudados de modo puramente lingüístico, como fenômenos da língua.”
(Bakhtin, 1988:47)

Tentaremos, assim, como sugere Bakhtin, dar um conteúdo lingüístico ao silêncio, que tem sido comumente estudado como especificidade pragmática, filosófica, teológica e psicológica. Abordar o silêncio na confluência de todos esses campos, para efeito de uma reflexão quanto às suas incidências, implicações e ressonâncias na cena literária, é lidar com a condição de teorizações que se farão em conjunção-disjuntiva com o que há de comum e de incomum a todos esses campos: a linguagem e o sujeito. Queremos insistir, assim, no aspecto funcional do silêncio, no seu estatuto enunciativo e na sua força ilocucional. O silêncio será visto, desse modo, na ordem da produção lingüística e analisado como processo de produção de sentidos, um processo significante.

O estudo sobre o silêncio a partir de textos literários possibilita, ainda, o desenvolvimento de uma pesquisa aplicável em outros estudos lingüísticos e literários que tenham como meta a identificação de situações discursivas do ato enunciativo. Fundamenta-se, também, no interesse de analisar o discurso literário que se expressa também no silêncio velador/revelador de sentidos e problematizar o silêncio que significa, que fala, a fim de verificar até que ponto ele se faz passar, por exemplo, por vazio, por ausência e até que ponto ele diz. Os diferentes aspectos do silêncio nos mostram que ele é extremamente ambivalente. É, ao mesmo tempo, necessário e perigoso em nossas interações discursivas. Ainda que perigoso, é um elemento indispensável ao discurso, visto que é impossível imaginar a linguagem sem o silêncio. Muitas vezes as palavras se mostram insuficientes para responder às exigências da comunicação. Dessa forma, um estudo mais cuidadoso sobre o silêncio na enunciação se faz necessário. Acreditamos na possibilidade de um estudo que permita mostrar, esclarecer o lado dinâmico do silêncio nas interações verbais.

Enfim, este texto procurará identificar e questionar o silêncio

polifônico e plurissignificante como forma de expressão, como maneira de apontar o não-dito, o não traduzido em palavras, mas que adquire dimensão do dito, um silêncio que se torna força que motiva outras vozes do texto, imprimindo-lhes unidade de significação. É o silêncio que demonstra que, ao calar-se, fala-se. O silêncio como forma de significação, de sentido, o silêncio enquanto linguagem:

*“Non seulement, le silence subi ou consenti peut être aussi expressif que la parole, mais la parole elle-même [...] présuppose un fond silencieux sur lequel elle se forme. La parole ne peut s’accomplir qu’en liaison intime avec un silence primordial dont elle apparaît d’abord comme une rupture, alors qu’elle en est l’expression ou la modulation.”*¹ (Rassam, 1980:17)

O SILÊNCIO NAS CIÊNCIAS E NAS ARTES

A comunicação torna-se, hoje, uma noção cada vez mais corrente; seus efeitos se mostram indispensáveis para a integração dos indivíduos na sociedade. Sem comunicação a vida não tem sentido. Sendo assim, a palavra é um meio privilegiado para (se) conhecer e (se) fazer conhecer. E o silêncio pode parecer vir na contramão desse mundo discursivo. Muitas vezes considerado como incômodo, perigoso ou sem importância, o silêncio, por muito tempo, não chamou a atenção dos estudiosos da linguagem: As sociedades atuais, sempre apressadas, têm necessidade de clareza, de explicação, enfim, necessidade de falar, e o estudo sobre o silêncio pode parecer uma perda de tempo. As pessoas que falam pouco, ou nada, geralmente são vítimas de descon siderações ou de mal-entendidos, visto que a eloquência é considerada um dom de poucos.

O silêncio advém de diferentes disciplinas com suas diferentes concepções. Em Filosofia, o *silêncio estoico* insiste na grandeza da

¹ “Não somente o silêncio forçado ou consentido pode ser tão expressivo quanto a palavra, mas a própria palavra [...] pressupõe um fundo silencioso sobre o qual ela se forma. A palavra só pode se constituir através de uma ligação íntima com um silêncio primordial do qual ela surge, a princípio, como uma ruptura, do qual, porém, é a expressão ou a modulação.” Todas as traduções são minhas.

resignação e na dignidade moral. Desde a Antigüidade greco-latina, escritores refletem sobre o silêncio. A partir de Sófocles, o que os poetas não diziam claramente, o que eles subentendiam ou silenciavam era justamente o que tornava suas obras mais belas. Não se encontra nenhuma descrição sobre a beleza de Helena e muito menos sobre os sentimentos de Heitor e Andrômaca. Entretanto, todos sabemos o quanto Helena era bela e o quanto eram maravilhosos os sentimentos de Heitor e Andrômaca. São valores universais, gerais que continuam válidos em qualquer época; valores humanos que continuam eternos e que cada um de nós pode interpretar. Esses autores gregos tinham consciência de que o que é subentendido, implícito, muitas vezes diz mais e melhor que aquilo que é dito claramente, “com todas as letras”.

A Etnologia, ao se interessar pelo comportamento taciturno de certos povos, vê, no silêncio, um traço característico que os distingue. Na Grécia, o silêncio era muito importante para as sociedades pitagóricas. Pitágoras exigia de seus discípulos anos de silêncio ao se iniciarem na vida religiosa. Sócrates, que acreditava no silêncio como forma de conhecimento, o rompeu para dialogar. Comparando-o à fala, ele afirma que o silêncio é bem mais decisivo que aquela. (Orlandi, 1997:64)

O silêncio tem uma relação direta com o sagrado. É sempre no silêncio que as revelações são feitas: Deus apareceu para Moisés no silêncio do Monte Horeb, Jesus entrava em contato com seu Pai no silêncio do Monte das Oliveiras. Os místicos, os cristãos, os hindus, os muçulmanos, os judeus, todos se valeram e se valem do silêncio, e o têm como um valor transcendente. Algumas Congregações, como os Trapistas, fazem votos de silêncio total. Para eles; a revelação somente é possível com o silêncio. Sem o silêncio o homem é incapaz de alcançar Deus (Orlandi, 1997:65)

Muitas vezes, pintores, escultores, enfim, artistas, têm se expressado muito mais com o silêncio que com a palavra. Sob formas diferentes, o silêncio pode ser encontrado em todas as artes. Na pintura, também chamada de “a poesia muda”, a arte se expressa com linhas e cores silenciosas. A escultura, que se abre sobre o mistério, sugere ao espectador que conclua a obra com sua imaginação, como *O Pensador* de Rodin. Na música, temos seus numerosos signos para expressar os silêncios. Muitos acreditam, ainda hoje, que “no princípio era o

verbo". Mas, na verdade, o verbo somente se instaurou depois do silêncio, para rompê-lo. No início era o silêncio. Depois se fez a linguagem. Essa já é "categorização do silêncio. É movimento periférico, ruído."²

A literatura está repleta tanto de palavras quanto de silêncios. Nas grandes tragédias antigas os silêncios dão o sentido religioso, dionisiaco, mítico e místico. Os silêncios do coro são como um louvor a Dionísio; é o silêncio como meio de encontrar, de falar com os deuses e dar sentido(s) à vida. Os silêncios de Prometeu, Fedra, Electra, Édipo, Hamlet, Otelo podem ser vistos como pausas trágicas, tensões dramáticas diante do destino, do amor, da desventura e da morte, mas, também, podem ser entendidos como a expressão da solidão dos múltiplos sujeitos diante dos sentidos. Esse "silêncio teatral", esse "silêncio dramático" também está presente na poesia pois não há língua sem poesia e não há poesia e sentido sem silêncio. O ritmo dos versos pode ser música e também pausa. Há o silêncio romântico, o silêncio simbolista, o silêncio das guerras na lírica, enfim, há tantos silêncios quanto poetas, quanto poesias ou quanto palavras.

Para os moralistas do século XVII, o silêncio apresenta valores interacionais positivos. La Rochefoucaud, em suas *Réflexions Divines*, nos fala de um silêncio de discrição e repouso. O silêncio é, para ele, sinônimo de saúde do espírito, domínio da linguagem e uma resposta ao mundo *bavard*. Bossuet, em suas *Instructions aux Ursulines*, recomenda o silêncio enumerando-o em 3 casos: o *silêncio zeloso*, comparado à faculdade de escuta da personagem; o *silêncio prudente* por parte do narrador; e o *silêncio paciente* quando houver contradições tanto por parte do narrador quanto da personagem. Pascal, em 1670, escreveu suas *Pensées* e nelas o sábio nos mostra a eficácia do silêncio no amor. Segundo ele, o silêncio vale mais que a linguagem: há uma eloquência do silêncio que penetra mais

² No trabalho sobre as formas do silêncio. Orlandi propõe distinguir entre o silêncio fundador e o silenciamento ou política do silêncio. Esse último, por sua vez, se divide em silêncio constitutivo e local. A política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis. O silêncio constitutivo é o não-dito necessariamente excluído para que o dizer seja possível, faz parte dos processos de produção de sentido e preside a qualquer produção de linguagem. O silêncio local é a interdição do dizer, sendo a censura sua forma mais visível. (Orlandi, 1997:34).

profundamente no coração dos amantes que a língua. O silêncio fala mais que a linguagem, visto que ele alcança mundos os quais nossas faculdades sensoriais dificilmente alcançariam com palavras. Vigny, em 1864, um ano após sua morte, teve uma coletânea de poemas publicada sob o título de *Destinées*. Entre os poemas, ele evoca, em *La mort du loup*, uma outra concepção de silêncio: a ausência voluntária da palavra: “*Seul le silence est grand: tout le reste est faiblesse.*” (Vigny, 1955:49) Rimbaud deixa um testemunho de revolta contra o mundo e contra a palavra. O poeta, diante da incompletude da linguagem, do sentido e de si próprio, deixa de escrever aos dezenove anos de idade. Cala-se. Prefere o silêncio. Seu mais autêntico testamento é, sem dúvida, o silêncio.

Duras dá, em *Le Square* (1955), uma outra significação ao silêncio. Tema essencial de sua obra, a opressão do silêncio evidencia a tristeza trazida pela solidão, pela necessidade do outro, pela fome de amor e de diálogo. Mas a necessidade do outro revela a dificuldade da comunicação. O silêncio evocado por Beckett em *En attendant Godot* (1952) mostra os perigos e a impossibilidade da comunicação, a angústia dos homens que chegam a perder “*l’usage de la parole*”. O silêncio significa a negação do diálogo no sentido de não haver mais uma combinação, uma união possível entre as réplicas no diálogo. Em Sarraute (1996), os silêncios têm um papel importantíssimo nas relações com a própria palavra: eles estão no coração da linguagem, mas, também, além e aquém dela. O silêncio tem o papel de, como bem observa Régy (1991:148), “*... fazer ouvir todo este nada que está de fato carregado de sentidos e de emoções.*” A autora faz dos silêncios uma forma eloquente de expressão, um meio eficaz de comunicação.

Se o silêncio é, como vimos, um assunto antigo, ele não deixa, entretanto, de ocupar, nos nossos dias, um lugar de destaque nos estudos científicos e artísticos. Os exemplos acima citados servem para constatar que o silêncio é um assunto atual e os temas advindos dele estão longe de se esgotarem.

Entretanto, tanto em Literatura quanto em Lingüística, o silêncio é muito pouco estudado. Segundo Heuvel (1985:65),

¹ “Só o silêncio é grande, todo o resto é fraqueza.”

“S’il y a en littérature un domaine qui manque d’étude sérieuse, c’est bien celui du silence qui apparaît de plus en plus comme un problème fondamental dont l’importance est reconnue par tous. A qui s’adresser pour chercher l’aide théorique et méthodologique quand l’analyse est confrontée à ce problème? La recherche littéraire a négligé le silence. N’observant que le seul énoncé, la linguistique ne s’en est pas soucié.”⁴

Como exemplo dos poucos trabalhos desenvolvidos nessa área temos a revista *Corps écrits*, número 12, de 1984, e *Paroles Inachevées*, DRLAV 34/35, de 1986, dedicadas ao silêncio, além das obras de Heuvel (1985), Parret (1991), Rykner (1996) e Orlandi (1997). Entretanto, a maioria desses trabalhos não visa uma perspectiva de conjunto e muito menos uma apresentação particular do silêncio enquanto elemento constitutivo do discurso.

OS CONCEITOS DE SILÊNCIO

A interpretação dada ao silêncio – seus empregos, suas significações, seus valores – difere de uma cultura para outra. A maior parte das sociedades ocidentais teme o silêncio, enquanto que no Oriente, sobretudo na Ásia, ele é frequentemente considerado como sinônimo de respeito e sabedoria. Um discurso bem pontuado, com pausas bem calculadas, uma fala em tom moderado, tudo isso é considerado por muitos como virtuosidade e autodomínio. Por outro lado, aquele que fala alto, rápido e muito pode ser interpretado como ignorante, medíocre e sem educação.

Para melhor entender o discurso literário é preciso supor que o silêncio está implicado nessa operação. Lima (1974:124) tem uma posição sobre esse assunto:

⁴ “Se há, na literatura, um campo que precisa de estudo sério, é o do silêncio que surge cada vez mais como um problema fundamental e cuja importância é reconhecida por todos, a quem se endereçar para procurar a ajuda teórica e metodológica quando a análise é confrontada a este problema? A pesquisa literária negligenciou o silêncio. Ao observar somente o enunciado, a linguística não se preocupou com o silêncio.”

“... o silêncio não é propriamente a voz que, podendo falar, deixa de fazê-lo, mas sim a voz que não pode falar pois não dispõe de um código para sua fala. Linguagem e silêncio, portanto, são os termos constitutivos da oposição fundamental do poema. E, muito embora sejam termos binários, a oposição não forma uma díade, por conta da natureza diversa dos elementos componentes. A linguagem, fala articulada, atualização de um código, engloba tanto o falar propriamente dito, quanto o calar, que recalca a expressão verbal e cria uma expressão pela ausência da fala. Assim, a linguagem abrange dois campos expressivos, a pronúncia articulada, a ausência pronunciada, ao passo que o silêncio é um território indiviso, permanência no deserto.”

Lima, apesar de entender a linguagem e o silêncio como termos da oposição fundamental de um poema, vê o silêncio como uma permanência no deserto, diferindo do calar-se, que é um modo de estar na linguagem enquanto ausência pronunciada. E Blanchot (1987:42) também tem uma concepção de silêncio que tangencia a posição de Lima:

“Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir. [...] Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto.”

Sendo assim, o silêncio se impõe como condição fundamental à transformação exigida pela escrita à linguagem, transformação através da qual a palavra faz desaparecer as coisas para fazê-las aparecer enquanto desaparecidas, realização do visível no invisível. Nessa perspectiva, o silêncio não se opõe à linguagem, ao contrário, ele é

linguagem em busca de sentidos. Para Heuvel (1985:67), “... *le silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et référant directement à l'énonciation*”⁵. E, em seguida, ele continua:

“Le concept de silence est un concept problématique par excellence, ne possédant pas de support concret sur le plan linguistique, il sera pris dans le sens d'une 'non-réalisation' d'un acte d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée. Cette situation [...] oblige le sujet à faire acte de parole. [...] Le silence est donc [...] un acte énonciatif 'in absentia' [qui] ne produit pas un énoncé linguistique, mais un vide textuel, un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée.” (Heuvel, 1985:67)

Segundo Gardner (1966:398 apud Kerbrat-Orecchioni, 1994:64-65), que estuda o silêncio nas relações interculturais, há os *povos taciturnos*, como os lapões, os pális do sul da Índia que se comunicam muito pouco e se tornam, com a idade, cada vez mais silenciosos. Para esses povos as pessoas que gostam de falar são consideradas como anormais e ofensivas. Por outro lado, há os *povos volúveis*, como algumas comunidades africanas, para as quais o conjunto da vida social é predominantemente mediatizado pela linguagem oral e onde, ao contrário da concepção dos pális, o silêncio é altamente desvalorizado, considerado ameaçador.

Esse respeito ou não pelo silêncio se traduz, também, nos diálogos. Em uma conversa onde as falas são espontâneas, o ambiente é mais

⁵ “O silêncio pode ser considerado como uma operação discursiva, consciente ou inconsciente, manifestando-se em um texto e referindo-se diretamente à enunciação.”

⁶ “O conceito de silêncio é um conceito problemático por excelência, não possuindo suporte concreto sobre o plano lingüístico, ele será tomado no sentido de uma 'não-realização' de um ato de enunciação que poderia ou deveria acontecer em uma situação dada. Esta situação [...] obriga o sujeito a cometer um ato de fala. [...] O silêncio é, então [...] um ato enunciativo 'in absentia' [que] não produz um enunciado lingüístico, mas um vazio textual, uma falta que é parte integrante da composição e que significa tanto ou mais que a palavra atualizada.”

familiar. Entretanto, os *gaps*,⁷ cuidadosamente utilizados em uma conversa, demonstram uma certa etiqueta que os interlocutores fazem questão de manter para manifestar o respeito de um pelo outro. Notemos, a propósito, que, por exemplo, os americanos dirigem muito mais a palavra a um desconhecido que os franceses:

"[...] ce qui est sans aucun doute l'indice d'une sociabilité plus grande, mais peut aussi refléter, deux attitudes opposées vis-à-vis de cette menace que constitue toujours la présence à ses côtés d'un étranger, les Français tentant de neutraliser la menace par le silence, et les Américains par un échange de propos rassurant."
(Carrol, 1987:55 apud Kerbrat-Orecchioni, 1994:47)

Os diálogos, as falas, os *tours de paroles*, a rapidez da elocução, o respeito às regras dos *gaps* variam de uma sociedade para a outra, de um indivíduo para o outro, de um sexo para o outro. Segundo Kerbrat-Orecchioni (1994:26-28),

"... les Français ont la réputation de se couper sans cesse la parole, et de parler tous à la fois [...], mais les allemands ont une vision des choses bien différente, percevant ces interruptions permanentes comme

⁷ As distinções que Kerbrat-Orecchioni faz dos momentos de silêncio nos trazem mais precisões no que se refere aos silêncios "intra-réplicos" e "inter-réplicos". A noção de "gaps" nos permite explicar os sentidos das reticências e distinguir o que é pausa com troca de locutor e também aquelas que marcam uma "hétero-interrupção" (supressão do *gap*). Os *gaps* são pausas, silêncios que surgem entre as réplicas, e possuem um estatuto de "extraterritorialidade" (Kerbrat-Orecchioni, 1990:162). Os *gaps* são, geralmente, extremamente breves. Entretanto, sua duração varia segundo o tipo de interação, de intervenção e segundo a cultura à qual pertencem os interlocutores. Ainda segundo a autora, os *gaps* não devem passar de uma certa duração, visto que uma pausa mais longa que a socialmente aceita (algumas frações de segundo) pode tornar o diálogo embaraçoso.

⁸ "[...] o que é sem dúvida o índice de uma sociabilidade maior, mas que também pode refletir duas atitudes opostas em vista dessa ameaça que é constituída sempre pela presença, a seu lado, de um estrangeiro: os franceses tentam neutralizar a ameaça pelo silêncio e os americanos por uma troca de expressões de confirmação."

Esse respeito rigoroso às regras de alternância no diálogo por parte dos alemães pode ser interpretado pelos franceses como falta de motivação por parte de quem não está interessado no tema da conversa.

Na sociedade francesa, passados alguns segundos, os *gaps* se tornam marcados e o silêncio um incômodo: é preciso, então, “preencher” ou justificar esse silêncio. Para Kerbrat-Orecchioni (1990:163), os aforismos tais como “um anjo passou”, as brincadeiras e as piadinhas, os comentários sobre o tempo, constituem meios aos quais os falantes recorrem quando não se sabe o que dizer, mas não se pode ou não se sabe ficar em silêncio.

Para proceder à compreensão das possibilidades significantes fundamentais do silêncio, assim como à observação dessas possibilidades no texto literário, o estudo sobre o silêncio não pode deixar de levar em consideração as possíveis significações. Nesse sentido, apresentaremos, aqui, mais algumas diferentes concepções que consideramos pertinentes sobre a significação do silêncio, a fim de sabermos como é possível o silêncio significar.

Orlandi (1997:70) observa que o silêncio, enquanto objeto de estudo, não pode ser considerado como ausência de som e de palavras, mas, ao contrário, como um princípio e um fundamento necessário a toda significação: “... o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço diferencial da significação: o lugar que permite à linguagem significar”. O silêncio é “... o intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas: a espera, o mais rico e o mais frágil de todos os estados...” (Busset, 1984 apud Orlandi, 1997:70).

Nesta medida, é evidente que não se trata do silêncio enquanto fenômeno físico, mas como totalidade histórico-significativa, o não-

”... os franceses têm a reputação de cortar incessantemente a fala do outro, e de falar todos ao mesmo tempo [...], mas os alemães têm uma visão das coisas bem diferente, percebendo essas interrupções permanentes como agressivas e insuportavelmente anárquicas.”

segmentado. Deste modo, o silêncio não é o que está entre as palavras, o silêncio as atravessa (Orlandi, 1997:71). “*Dessa concepção de silêncio, como condição de significação, resulta que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido*” (Orlandi, 1997:71). Esta incompletude, entretanto, não deve ser compreendida como falta, mas como horizonte. A esta noção de silêncio a autora chama de silêncio fundador. A partir da noção de silêncio fundador, ela considera o silenciamento (a política do silêncio) que tem duas formas de existência: o silêncio constitutivo e o silêncio local.

O silêncio constitutivo “produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz”. Ele produz algo como um *antiimplícito*, produz “um não-dito necessariamente excluído”. Este silêncio estabelece o que fica fora para se poder significar. Já o silêncio local diz respeito à interdição do dizer. Àquilo que se proíbe dizer; um caso extremo disso é a censura.¹⁰

O silêncio, segundo Merleau-Ponty (1945:214), significa o momento em que somos levados a pensar a emergência da expressão. O filósofo estabelece uma ligação essencial entre origem do sentido e silêncio:

“... la parole constituée, telle qu'elle joue dans la vie quotidienne, suppose accompli le pas décisif de l'expression. Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence.”¹¹

Baseando-se nessa concepção de silêncio de Merleau-Ponty, Borutti define o silêncio como um *fundo silencioso*, local onde se pode pensar a palavra antes da enunciação e que dá a idéia de palavra enquanto expressão, gesto, abertura, sentido novo, acontecimento. Nessa

¹⁰ O que dizemos aqui parafraseia o que Orlandi (1997) diz nas páginas 70 a 77 e 90 e 91.

¹¹ “... a palavra constituída, tal como ela é encenada na vida cotidiana, supõe completado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o barulho das palavras, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe este silêncio.”

perspectiva,

*“... le silence est parlant: langage parlant et muet ne sont pas opposés substantiellement, mais ils sont la même substance linguistique, le même être. La parole est chair du monde [...]: elle participe au grand silence du monde en l'excédant”*¹² (Borutti, 1991:278).

O silêncio é, pois, um ato de fala autêntico; uma possibilidade do discurso.

Para Ravazzoli (1991:175-179), não há discurso sem silêncio. Mas o silêncio é muito mais intenso que o discurso e, sobretudo, muito mais dinâmico:

*“C'est à l'aide des silences que la conversation agit et qu'elle actionne son-entropie maximale. Sans eux, il n'y a pas, à proprement parler, d'alternance de voix, pas de possibilité de réunir regards anaphoriques et regards cataphoriques dans la construction même du dialogue comme jeu de séduction et comme parcours d'argumentation.”*¹³ (Ravazzoli, 1991:177)

Sem silêncio não há sentidos possíveis. O silêncio fornece o espaço diferencial do sentido, sem o qual ele não pode se produzir. É o silêncio que torna a significação possível.

Orlandi também observa que o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão entre aquilo que se diz e aquilo que não se diz, visto que o silêncio significa em (por) si mesmo: esse caráter fundador do silêncio *“... pertence à própria ordem de produção de sentido e preside qualquer produção de linguagem.”* (Orlandi, 1997:75) Desse

¹² “... o silêncio é falante: linguagem falante e muda não são opostas substancialmente, mas são a mesma substância lingüística, o mesmo ser. A palavra é a carne do mundo: ela participa do grande silêncio do mundo excedendo-o.”

¹³ “É com a ajuda dos silêncios que a conversação age e aciona sua entropia máxima. Sem eles não há alternância de vozes propriamente dita, nem possibilidade de reunir olhares anafóricos e olhares catafóricos na própria construção do diálogo como jogo de sedução e como percurso de argumentação.”

modo, o silêncio é o tecido intersticial que evidencia os signos. Ele constitui um processo diferencial necessário ao funcionamento da linguagem e participa da produção dos sentidos.

O silêncio pode ser entendido como um signo não-fônico destinado a comunicar uma certa intenção: algo aprovador ou desaprovador, um descontentamento, uma tristeza, um gesto interrogador, uma obstinação... O silêncio marca, assim, uma certa vontade da parte do "locutor do silêncio" que quer comunicar-se através dele. Ele também pode ser entendido como discrição, privação de falar, sigilo, segredo, um silêncio comprado ou, ainda, uma grandeza d'alma... O silêncio pode ser classificado como: *prudência, obstinação, taciturnidade, abstenção, privação, interrupção...* segundo as pessoas e as circunstâncias. Ele é, nesse caso, um outro tipo de índice, não destinado à comunicação. O silêncio também pode representar o julgamento que o interlocutor faz sobre o comportamento silencioso de seu parceiro na conversa. Ele evidencia muito mais a competência comunicativa que a competência da discursividade. Um silêncio poderia, por exemplo, ser qualificado de prudente ou de imprudente segundo os interlocutores e as circunstâncias. Dessa forma, diante de um "locutor silencioso" em uma situação de diálogo, seu parceiro terá dois problemas complementares: o da polissemia do silêncio e as dificuldades de interpretação que esse silêncio apresenta. O silêncio enquanto "*falta de barulho, de agitação*" é diferente dos casos anteriores. Silêncio, aqui, pode significar calma, paz. Daí termos expressões tais como: "silêncio absoluto", "silêncio de morte", "silêncio eterno".

Prandi (1991:156) nos mostra o valor do silêncio no contexto discursivo:

"Dans le discours, les expressions linguistiques complexes échangées fonctionnent comme autant d'indices en situation de messages. Dans le contexte discursif, le silence se change de constituant vide de la structure en ingrédient positif de la communication: comme tout autre signal, le silence a une valeur, est à

modo, o silêncio é o tecido intersticial que evidencia os signos. Ele constitui um processo diferencial necessário ao funcionamento da linguagem e participa da produção dos sentidos.

O silêncio pode ser entendido como um signo não-fônico destinado a comunicar uma certa intenção: algo aprovador ou desaprovador, um descontentamento, uma tristeza, um gesto interrogador, uma obstinação... O silêncio marca, assim, uma certa vontade da parte do “locutor do silêncio” que quer comunicar-se através dele. Ele também pode ser entendido como discrição, privação de falar, sigilo, segredo, um silêncio comprado ou, ainda, uma grandeza d'alma... O silêncio pode ser classificado como: *prudência, obstinação, taciturnidade, abstenção, privação, interrupção...* segundo as pessoas e as circunstâncias. Ele é, nesse caso, um outro tipo de índice, não destinado à comunicação. O silêncio também pode representar o julgamento que o interlocutor faz sobre o comportamento silencioso de seu parceiro na conversa. Ele evidencia muito mais a competência comunicativa que a competência da discursividade. Um silêncio poderia, por exemplo, ser qualificado de prudente ou de imprudente segundo os interlocutores e as circunstâncias. Dessa forma, diante de um “locutor silencioso” em uma situação de diálogo, seu parceiro terá dois problemas complementares: o da polissemia do silêncio e as dificuldades de interpretação que esse silêncio apresenta. O silêncio enquanto “*falta de barulho, de agitação*” é diferente dos casos anteriores. Silêncio, aqui, pode significar calma, paz. Daí termos expressões tais como: “silêncio absoluto”, “silêncio de morte”, “silêncio eterno”.

Prandi (1991:156) nos mostra o valor do silêncio no contexto discursivo:

“Dans le discours, les expressions linguistiques complexes échangées fonctionnent comme autant d'indices en situation de messages. Dans le contexte discursif, le silence se change de constituant vide de la structure en ingrédient positif de la communication: comme tout autre signal, le silence a une valeur, est à

interpréter."¹⁴

O autor nos fala, ainda, de "figuras do silêncio" no caso de um fragmento de silêncio tomar forma de fato de linguagem:

*"Comme tout objet linguistique, les figures de silence acquièrent leur valeur et leur identité en fonction du niveau d'analyse où elles sont thématisées: la structure grammaticale – de la phrase, de la brève séquence – ou l'échange de messages, la communication."*¹⁵ (Prandi, 1991:157)

Nesse sentido, podemos, também, nos referir à Ravazzoli (1991:176), que tenta reconstituir diferentes significações possíveis para uma resposta silenciosa.

– *O silêncio epistêmico*: aquele que exprime um saber pleno; é o silêncio daquele que se cala porque sabe. Temos, aqui, também, uma lacuna no saber; é o silêncio daquele que não sabe nada ou quase nada; daquele que, na falta de conhecimento ou de opinião, se abstém.

– *O silêncio patêmico*: aquele que diz respeito às atitudes psicológicas mais profundas do indivíduo que dão lugar ao *silêncio empático* (o silêncio do tímido que renuncia a sua vez no diálogo por medo de se expor) e ao *silêncio dispático* que (re)nega o interlocutor, que finge que ele não existe (eu estou aqui, te ouço, mas não te respondo). Dito de outro modo, o silêncio pode ser considerado uma atitude arrogante por parte daquele que não quer conversar, e que manifesta, assim, sua recusa. Exprime-se, nesse momento, um tipo de intransigência por parte daquele que se cala.

– *O silêncio dispático*: aquele que mostra o caráter paradoxal da

¹⁴ "No discurso, as expressões lingüísticas complexas trocadas funcionam tanto como índices em situação de mensagens. No contexto discursivo, o silêncio se muda de constituinte vazio da estrutura em ingrediente positivo da comunicação: como todo outro sinal, o silêncio tem um valor, está para ser interpretado."

¹⁵ "Como todo objeto lingüístico, as figuras de silêncio adquirem seu valor e sua identidade em função do nível de análise em que elas são tematizadas: a estrutura gramatical – da frase, da breve sequência – ou a troca de mensagens, a comunicação."

comunicação por enigmas que Mizzau (1987:46) analisa em seu estudo sobre o silêncio. Pode haver, segundo o autor, um locutor que comunique sua vontade de não falar. Ele se serve do silêncio não somente para não dizer, mas também para dizer que ele não quer dizer. “*Le silence devient donc un instrument raffiné et catastrophique de communication*”¹⁶. Através do silêncio, agimos anulando o outro, recusando-lhe toda e qualquer possibilidade de definir o sentido de seu próprio comportamento. O silêncio é, assim, um instrumento de poder tão forte quanto a palavra: o poder de anular o discurso do outro pelo silêncio.

O universo dos silêncios traz consigo dificuldades a respeito da linguagem, que é incapaz de traduzi-los. Percebemos, entretanto, que os silêncios não são traduzíveis, são impossíveis de ser definidos, podendo ser somente perseguidos, revelados, mostrados através de seus aspectos obscuros, fluidos e impalpáveis. Neste universo “... *les espaces blancs, laissés souvent non remplis, témoignent de ce vertige de l’innommable, et de la tentation du silence inhérente à toute sortie d’un type de discours vers un autre.*”¹⁷ (Kristeva, 1970:103)

Os silêncios, tomados em todas as suas dimensões, representam uma unidade semiótica exemplar, uma unidade elementar e coerente no e do discurso. Pensar os silêncios é, dessa maneira, colocar questões a propósito dos limites da dialogia e, conseqüentemente, perceber a relação com o “outro” como sendo uma relação complexa, complementar e contraditória. Levando-se em conta que o sujeito se completa somente na dinâmica entre identidade e alteridade, ou seja, na sua relação com o outro, percebemos que os silêncios são espaços da subjetividade onde o sujeito percebe sua incompletude e ao mesmo tempo busca a delimitação entre identidade e alteridade. Assim, os silêncios fazem parte da constituição do sujeito e do sentido.

Os silêncios se apresentam como o limite da palavra, da representação do mundo, um lugar vazio que se oferece às infinitas possibilidades do imaginário não somente do leitor como também das próprias personagens e do escritor. Um lugar que Claudel (1951) define bem:

¹⁶ “O silêncio se torna, desse modo, um instrumento refinado e catastrófico de comunicação.”

¹⁷ “... os espaços brancos, deixados quase sempre sem preencher, testemunham essa vertigem do inominável, e a tentação do silêncio inerente a toda movimentação de um tipo de discurso em direção a um outro.”

*“C’est par le vide qu’un vase contient, qu’un luth résonne, qu’une roue tourne, qu’un animal respire. C’est par le silence ‘qu’on s’entend le mieux!’”*¹⁸ É no intervalo, nos silêncios que algo continua a ressoar, algo fecundo que subjaz ao discurso. Perceber a linguagem é imaginar neste espaço o silêncio e vice-versa.

Os silêncios que permeiam os diálogos entre as personagens podem ser entendidos como “... *uma não-linguagem, que circunda o círculo da linguagem, temporalmente configurada, não se confundindo pois com o ato de se calar, que, à sua maneira, é um modo de fala*” (Lima, 1974:1-2). Eles podem representar o julgamento que o interlocutor faz sobre o comportamento de seu parceiro na conversa. Sabemos, também, que os silêncios podem ser entendidos como “a fala de um ausente” (Freud, 1969). Enfim, os silêncios podem ser vistos como o núcleo ativo da palavra: “... *a palavra, no breve instante em que deles procede, é um grito: o que todas as convenções sociais nos ensinaram a calar...*” (Barthes, 1987:160)

Escritores buscam, nos silêncios, sentidos que não se mostram através das palavras pronunciadas, seja porque as personagens não querem ou não ousam dizê-las, seja porque elas não são compreensíveis para o outro e são, assim, voluntariamente retidas. O universo da palavra literária está estreitamente ligado ao mundo dos silêncios na medida em que eles podem ser vistos não como ausência de barulho mas como ausência de palavras. Paradoxalmente, a literatura é composta de palavras, um universo onde as personagens falam, onde as palavras são objeto de reflexão e instrumento de trabalho e, ao mesmo tempo, composta de silêncios que também são objetos de reflexão e instrumentos de trabalho. Assim, silêncios e palavras são elementos primordiais na estética literária.

Entretanto, é possível considerar a palavra independentemente dos silêncios? Segundo Heuvel (1985:65), “... *toute parole est issue du silence et y retourne, c’est l’évidence même*”¹⁹. E segundo Rykner (1991:38),

“Le vide, le silence qui suit le mot est plein de tout ce que

¹⁸ “É pelo vazio que um vaso contém, que um alaúde ressoa, que uma roda gira, que um animal respira. É pelo silêncio que nos compreendemos melhor!”

¹⁹ “... toda palavra é proveniente do silêncio e volta para ele, é a própria evidência.”

ce dernier ne peut pas dire; c'est lui qui constitue le vrai contenu sémantique, alors que la phrase tient à n'être, en soi, qu'une forme vaine qui a besoin de ce qui l'entoure, de ce qui la délimite, pour signifier.”²⁰

Na literatura, o não-dito é dito; basta escutá-lo. Poderíamos dizer que o “não-dito” é, na verdade, o “não-ouvido”. Seria o correspondente ao paradoxo do invisível. Se este é realmente invisível como podemos saber de sua existência? É claro que o invisível existe, é visível e está por todo lado. Podemos vê-lo o tempo todo. Poderíamos dizer, entretanto, que se o não-dito é dito, ele é raramente dito com palavras. Na literatura o não-dito não se remete ao dito, “... *ele se mantém como tal, ele permanece silêncio e significa*” (Orlandi, 1997:68). Dito de outro modo, o não-dito não pode e não deve ser traduzido em palavras, visto que ele se reproduz em condições específicas que constituem seu modo de significar. Ele não é a ausência de significação.

A literatura, ao fazer dos silêncios uma forma eloqüente de expressão, os torna um meio eficaz de comunicação. Os silêncios são, então, parte do recurso criativo. Eles são, para os escritores, uma forma de falar que, além de comunicar, acentua as características das personagens que eles querem que o leitor capte e explore. Dessa forma, os silêncios encontram-se em dois níveis: eles demonstram a intencionalidade dos escritores e funcionam como recursos estratégicos, não somente na delineação da personalidade das personagens, mas também como elementos sutis e eficazes para indicar significações múltiplas.

²⁰ “O vazio, o silêncio que segue a palavra é pleno de tudo o que esse último não pode dizer: é ele que constitui o verdadeiro conteúdo semântico, enquanto que a frase tende a ser, em si, somente uma forma vã que precisa daquilo que a envolve, daquilo que a delimita, para poder significar.”

AS REPRESENTAÇÕES DO SILÊNCIO

O discurso literário é composto de palavras e de silêncios. Estas duas partes estão intimamente ligadas como duas faces de uma mesma moeda. Uma não existe sem a outra. Enquanto que a primeira parte é mais visível, legível e nomeável, a segunda precisa de mais esforços por parte do leitor para ser decifrada, dado que muitas vezes ela é *inominada e inominável*.

Constatamos, portanto, que, paradoxalmente, o texto literário é composto de palavras e daquilo que está além ou aquém delas, ainda que seja através da linguagem que esse além e esse aquém se expressem. Além das palavras, há algo de que elas não dão conta, que não abarcam, há algo de que elas não sabem dizer, mas é através delas que essa falta é dita, é mostrada. Esses silêncios se apresentam, muitas vezes, de forma implícita. Eles podem ou não possuir marcas lingüísticas. Gostaríamos de abordar, aqui, a questão dos silêncios implícitos. Entendemos como silêncio implícito, as diversas formas de dizer sem falar, de calar sem se silenciar. Estamos falando, por exemplo, dos subentendidos, das alusões, das ironias, enfim, dos *tropos* e suas relações diretas com os implícitos.

OS SILÊNCIOS IMPLÍCITOS

Falar sobre os silêncios nos leva irremediavelmente a nos interessar pelos implícitos, tão comuns e numerosos na vida cotidiana, na troca -lingueira. No texto literário, observamos o uso recorrente dos implícitos quando os escritores querem mostrar a subjetividade de e em seus textos. Esses escritores muitas vezes optam por se valer dos implícitos, ou seja, de estratégias lingüísticas e referenciais a fim de fazer seus leitores compreender não somente o que é dito com palavras mas, também, com silêncios. Eles requerem dos leitores uma interpretação dos índices lingüísticos já que a compreensão dos enunciados e sua decifração tornam-se um pré-requisito para a compreensão do texto. Estes escritores parecem concordar com Ducrot (1980:5) quando este diz que “... *on a bien fréquemment besoin, à la fois de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites, de les dire, mais de façon telle qu'on puisse refuser la*

responsabilité de leur énonciation."²¹

Escolhemos a obra *L'implicite* de Kerbrat-Orecchioni (1986a) para nos ajudar a caminhar nesse mundo tão sutil dos empregos implícitos e a refletir sobre os mecanismos quase sempre inconscientes de nossas falas. Desse modo, é, sobretudo, a Kerbrat-Orecchioni que recorreremos para conhecermos um pouco melhor sobre os implícitos que se relacionam diretamente com o tema do silêncio. Kerbrat-Orecchioni (1986a:21) se inspira na formulação de Grice que opõe o "dizer explícito" ao "dizer implícito" para afirmar que os conteúdos implícitos são, também, de uma certa forma, ditos. Segundo a autora:

*"Toute unité de contenu susceptible d'être décodée possède nécessairement dans l'énoncé un support linguistique quelconque. Et les contenus implicites n'échappent pas à la règle: tout au plus peuvent-ils être, et sont-ils en général du reste, le résultat d'un calcul compositionnel appliquant certaines données extra-énoncives à certaines informations intra-énoncives"*²²
(Kerbrat-Orecchioni, 1986a:13)

Definidos dessa forma, os implícitos, para obter o efeito desejado, precisam seguir certos esquemas, certas regras e condições ou, do contrário, corremos o risco de termos os implícitos condenados ao silêncio eterno, ou seja, jamais inferidos. Kerbrat-Orecchioni (1986a:13-48), seguindo a distinção proposta por Ducrot entre "implícitos imediatos" e "implícitos discursivos", propõe uma tipologia para os implícitos, que podem ser estruturais ou discursivos. Os implícitos estruturais se apóiam na estrutura interna do enunciado, sem precisar recorrer à capacidade discursiva. Eles compreendem os pressupostos de natureza lexical, de construções gramaticais e os

²¹ "Temos freqüentemente necessidade de, ao mesmo tempo, dizer certas coisas e de poder fazer como se não as houvéssemos dito, de dizê-las, mas de maneira tal que possamos recusar a responsabilidade de sua enunciação."

²² "Toda unidade de conteúdo suscetível de ser decodificada possui necessariamente no enunciado um suporte lingüístico qualquer. E os conteúdos implícitos no enunciado não escapam à regra: no máximo, podem ser - e, aliás, o são em geral, o resultado de um cálculo composicional que aplica certos dados extra-enoncivos em certas informações intra-enoncivas."

pressupostos lógicos.²³ Entre estes podemos arrolar as elipses.²⁴ Os implícitos discursivos, diferentemente dos estruturais, se apóiam nos contextos enunciativos, sócio culturais, sobre os saberes partilhados e sobre as estratégias discursivas. Muitas vezes, os implícitos são a única forma de compreensão do texto. Entre os casos mais comuns de implícitos discursivos temos os subentendidos, as insinuações, as alusões, os jogos de palavras e as figuras de linguagem.

O implícito, quer seja pressupositional: frástico (elipse) ou lógico (pressuposto de enunciado), quer seja contextual: cultural (tabu) ou discursivo (subentendido, alusão, insinuação, jogos de palavras, atos de linguagem indiretos) paradoxalmente, nega e dá ao silêncio seu(s) verdadeiro(s) sentido(s); mostra e oculta a verdadeira intenção de comunicação.²⁵ O implícito é um procedimento segundo o qual podemos jogar com a língua; podemos utilizá-lo em situações de enunciação difíceis ou delicadas. Com o implícito, devemos estar sempre de prontidão para percebermos a verdadeira intenção de

²³ Não vamos nos deter aqui numa análise detalhada da tipologia dos implícitos. Para efeitos do nosso estudo basta elencar os tipos e compreender o funcionamento de alguns implícitos e sua relação com o silêncio no texto literário. Entretanto, vale lembrar que Kerbrat-Orecchioni propõe fazer a distinção entre *pressuposto*, de natureza enonciva, ou seja, dizer que pode ser deduzido a partir das únicas estratégias lingüísticas, e *subentendido*, de natureza enunciativa, que só é dedutível em função do conhecimento do referente ou do contexto. Sobre pressupostos e subentendidos, ver também Maingueneau (1996:89-113)

²⁴ A propósito das elipses Bakhtin (1981:303) precisa que: "... *Il n'existe pas d'énoncé - qu'il soit de nature scientifique, philosophique ou littéraire - qui puisse se passer d'une certaine part de sous-entendu [...] Sans le lien que la situation crée entre les locuteurs, sans une approche de l'événement qui leur soit commune, et sans une position déterminée pour chacun vis-à-vis de celui-ci, les mots prononcés par l'un, serait pour l'autre inintelligibles, dénués de sens, dérisoires. C'est seulement parce qu'il existe quelque chose de "sous-entendu" que la communication et l'interaction verbales sont rendues possibles.*" (Não existe enunciado - seja ele de natureza científica, filosófica ou literária - que possa se passar de uma certa parte de subentendido [...]) Sem o elo que a situação cria entre os locutores, sem uma aproximação do acontecimento que lhes seja comum, e sem uma posição determinada por cada um diante deste, as palavras pronunciadas por um, seriam para o outro ininteligíveis, sem sentido, derisórias. É somente porque existe algo de subentendido que a comunicação e a interação verbais são possíveis.)

²⁵ Conscientes que o estudo sobre o implícito requer conhecimentos indispensáveis sobre, por exemplo, o contexto sócio situacional, conhecimento mútuo entre os interlocutores, seus saberes partilhados, suas relações, assim como o sistema lingüístico, a produção e a interpretação desses implícitos, optamos por não nos aprofundar nos vários tipos de implícitos por não ser esse o objetivo de nosso trabalho.

comunicação do interlocutor. Aqui, o implícito, assim como o silêncio, fala, o implícito diz.

Em literatura, o implícito também constitui uma arma que pode ser usada por qualquer personagem. Esse tipo de silêncio é uma forma de se proteger quando se sente em perigo ou em dificuldade nas conversações face a face; é, também, uma forma de manter a outra personagem sob domínio. Para a personagem, esse tipo de silêncio lhe dá pistas sobre a verdadeira intenção de comunicação do outro, seu estado de espírito e lhe permite indagar sobre o que o outro não quer (ou quer) dizer. O silêncio e o implícito são, desse modo, muito mais que simples elementos linguageiros. São meios aos quais o sujeito recorre em situações difíceis e delicadas, quando a linguagem se mostra incapaz de resolver os problemas, as questões delicadas de comunicação.

Linguistas como Kerbrat-Orecchioni e Fontanier associam o implícito aos *tropos*. Kerbrat-Orecchioni entende por *tropos* as “figuras” do discurso com sentidos figurados, ou seja, a partir de um sentido literal, próprio cria-se um sentido figurado. A linguista divide os *tropos* em duas categorias: os *tropos* clássicos – metáforas, metonímias, sinédoque, litotes, hipérboles e ironias –; e os não-clássicos – os *tropos* ilocucionais, implicativos, pressuposicionais, ficcionais e comunicacionais. Já Fontanier (1968) distingue sete classes de figuras do discurso:²⁶ figuras de significação, de expressão, de dicção, de construção, de elocução, de estilo, de pensamento, sendo que as duas primeiras são geralmente conhecidas por *tropos*.

Os *tropos* (ou figuras de significação e de expressão) designam, assim, o emprego das palavras ou expressões que tomam sentidos diferentes de seus sentidos habituais. Eles enunciam de uma maneira diferente aquilo que, levado ao pé da letra, seria considerado absurdo. Os *tropos* nascem, desse modo, naturalmente do sujeito, ou seja, são como frutos

²⁶ Figuras de discurso, segundo Fontanier, são “... *les formes, les traits ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées, ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.*” (Fontanier, 1968:279) (“... as formas, os traços, os torneios mais ou menos dignos de atenção e de um efeito mais ou menos feliz, pelos quais o discurso, na expressão das idéias, dos pensamentos, ou dos sentimentos, se distancia mais ou menos daquilo que foi a expressão simples e comum.”)

de inspiração, fundidos no pensamento e no sentimento. São naturalmente construídos pelo sujeito e devem reunir todas as condições que lhes são necessárias para sua beleza, perfeição e funcionamento, não devendo ser prodigados com excesso, mas também não podendo ser empregados com muita sobriedade e reserva (Fontanier, 1968:184). Assim definidos, os *tropos* nos interessam enquanto constituídos de sentidos que não residem no próprio enunciado, mas além e aquém dele. Os *tropos* constituem, na verdade, silenciamentos de certos sentidos (os literais) e a criação de novas significações, de novos sentidos (os figurados).

Os *tropos* dão lugar a não-ditos tendo em vista que dizem uma coisa para fazer pensar uma outra coisa diferente ou, às vezes, contrária. Kerbrat-Orecchioni, ao contrário de Ducrot, não acha pertinente a distinção entre *implícitos* e *figuras de linguagem*, ainda que eles comportem distinções específicas:

*“Bien des contenus implicites échappent à ce mécanisme de ‘remontée vers la surface’ que définit le trope, et demeurent à l’état de simples connotations; d’autre part la fabrication des tropes obéit à des règles précises, fixant la nature de la relation existant entre les deux niveaux de contenu, du moins dans la perspective rhétorique classique.”*²⁷ (Kerbrat-Orecchioni, 1986a:94)

Existe, entretanto, entre estas duas noções, algo que as une de forma indissociável: o *tropo* é um tipo particular de funcionamento implícito e todos os conteúdos implícitos são suscetíveis de fundarem um *tropo*. Kerbrat-Orecchioni nos fala a respeito:

“Le trope n’est pour nous qu’un cas particulier de fonctionnement de l’implicite, se caractérisant par le fait que le contenu implicite y devient dénoté, ce qui peut encore une fois se produire quels que soient la nature et

²⁷ “Vários conteúdos implícitos escapam desse mecanismo de ‘subida à superfície’ que é definido pelo tropo, e permanecem no estado de simples conotações; por outro lado, a fabricação dos *tropos* obedece a regras precisas, fixando a natureza da relação existente entre os dois níveis de conteúdo, pelo menos na perspectiva retórica clássica.”

*le statut du contenu implicite en question.*²⁸ (Kerbrat-Orecchioni, 1986a: 94)

Sintetizando, podemos estabelecer uma distinção entre *tropos* e implícitos: *Tropos* = conteúdos denotados; Implícitos = conteúdos conotados, subjetivos, variados. Entretanto, concordamos com Kerbrat-Orecchioni quando ela diz que, mesmo havendo distinções entre *tropos* e implícitos, seria mais pertinente não diferenciá-los. Desse modo, entre os vários tipos de *tropo*, gostaríamos de tratar, aqui, somente três dos mais representativos, a saber: a ironia, os *tropos* pressupositionais e os comunicacionais.

A ironia, que consiste em enunciar o contrário daquilo que se pensa deixando ao interlocutor toda possibilidade para reconhecer sua verdadeira intenção, é uma das figuras estratégicas mais comuns.²⁹ Assim como a litotes, a ironia está estreitamente ligada ao contexto da enunciação. Separada do contexto, ela perderia toda a significação e seria interpretada segundo o sentido literal do termo, ou seja, o contrário daquilo que ela queria dizer. Como bem explicou Kerbrat-Orecchioni (1986a), a ironia faz parte dos subentendidos e não dos pressupostos visto que não é marcada lingüisticamente mas se dá pela tomada de consciência do contexto e da entonação, porque ela obriga a colocar em relação o texto e a realidade. Ainda segundo a lingüista, o texto irônico é um implícito que não funciona sobre o modelo do circuito aberto, mas sobre o circuito de um sistema de buracos, exercendo todo tipo de pressão cotextual ou contextual sobre seu leitor para assegurar sua legibilidade.

Os escritores recorrem, portanto, aos implícitos para que seus leitores possam construir os sentidos possíveis do não-dito, do interdito, do subtexto, da subjetividade... Através do emprego dos *tropos*, sejam eles clássicos ou não-clássicos, os escritores fornecem a seus textos uma profundidade que é preciso ser conhecida, desbravada aos poucos, com cautela pelo leitor. Os escritores, ao usarem os

²⁸ "O tropo não é para nós senão um caso particular de funcionamento do implícito, se caracterizando pelo fato de que o conteúdo implícito torna-se, nele, denotado, o que pode ainda uma vez mais acontecer quaisquer que sejam a natureza e o estatuto do conteúdo implícito em questão."

²⁹ Para maiores detalhes sobre ironia, ver Kerbrat-Orecchioni (1986a), Hutcheon (1978) e Brait (1996).

implícitos, nos levam ao além do texto, ao além da linguagem. Através desse procedimento, instaura-se uma perturbação no nível dos actantes que culmina em situações nas quais os sentidos desabrocham. O uso dos *tropos* nos leva a um questionamento sobre a hierarquia dos actantes da enunciação e dos conteúdos do enunciado. Entretanto, como diz Bloch (1998:107), “... *o implícito é uma falsa incitação à liberdade.*” Na verdade, os escritores se valem dos implícitos para, quase sempre, dirigir, explicitar os sentidos do silêncio. Podemos dizer, enfim, que alguns escritores perseguem o silêncio das palavras, ou seja, aquilo que as palavras silenciam. Na implicitação dos sentidos nas palavras, lemos a explicitação dos silêncios com seus múltiplos sentidos.

Por que tanto silêncio? Por que ele tem tanta força quanto a palavra? Porque se sabe que não se trata de um silêncio *stricto sensu*, não se trata de um silêncio no sentido passivo e negativo. Ele não é o nada, mas sim *o sentido*. O silêncio não significa o vazio da consciência. Ele é a possibilidade que o sujeito tem para trabalhar sua incompletude, sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso é polifônico e dialógico e sempre se remete a outro discurso que dá realidade significativa. O silêncio e seu reverso – a linguagem, dois elementos constitutivos do discurso a partir dos quais os sujeitos se exprimem e ao mesmo tempo ocultam sua identidade e sua alteridade, asseguram sua existência, garantem a comunicação mas subvertem as relações entre as instâncias enunciativas. Escritores, narradores, personagens, leitores, todos sabemos que o silêncio continua seu caminho, inevitavelmente. O silêncio é, enfim, o desafio à linguagem, o horizonte de toda criação verbal, de toda criação estética. Isso porque o silêncio vai contra a expansão do *logos*, contra sua limitação. Ele é a expectativa de toda palavra, de todo ato, de todo ato de palavra. Em literatura tudo é construído na linguagem e no silêncio, na linguagem do silêncio e no silêncio da linguagem porque ambos são necessários, porque ambos significam.

A PONTUAÇÃO

A pontuação é tipicamente um procedimento da língua escrita ortografada. As transcrições fonéticas não comportam pontuação. Entretanto, segundo Blanche-Benveniste & Jeanjean (1987), alguns autores falam de uma pontuação do texto oral. Essa pontuação seria feita de pausas, de entonações e de outros fenômenos prosódicos. Mas todos sabemos, a equivalência entre as marcas da oralidade e os signos convencionais de pontuação escrita não é nem um pouco fácil de estabelecer. A língua escrita e a língua falada apresentam de maneira diferente os momentos de “rupturas”:

“C'est surtout pour le rendu littéraire des textes que l'on cherche à mettre cette ponctuation sensée (ponctuation de la langue écrite). Lorsqu'il s'agit d'étudier la langue parlée, et surtout d'en étudier la syntaxe, on peut envisager de donner un texte sans ponctuation: celle-ci ne viendrait qu'après l'analyse syntaxique. Les textes livrés sans ponctuation sont, moyennant une certaine accoutumance, assez faciles à lire.”³⁰ (Blanche-Benveniste & Jeanjean, 1987:139)

Levando em consideração a impossibilidade de usar transcrições fônicas ou fonéticas – tendo em vista a preservação da legibilidade de seus textos–, os escritores optaram pela transcrição ortográfica das conversações, mesmo sabendo que esta transcrição não é perfeita, que ela é incapaz de recuperar o contexto verbal e de dar conta das pausas, dos silêncios, entre outros. Sabemos que na língua oral os silêncios se manifestam de forma mais clara que na língua escrita. Os silêncios, na língua oral, são marcados e precedidos por sinais de natureza fonética e gestual. Na escrita, como o texto é o único suporte a que se pode recorrer, os silêncios são mais difíceis de serem representados. Na maioria das vezes, os escritores confiam em seus leitores, se valendo da pontuação ortográfica cotidiana, já que não há uma que seja mais

³⁰ “É, sobretudo, para o 'resumo' literário dos textos que procuramos colocar esta pontuação razoável (pontuação da língua escrita). Quando se trata de estudar a língua falada e, sobretudo, de estudar sua sintaxe, podemos imaginar um texto sem pontuação: esta só viria após a análise sintática. Os textos escritos sem pontuação são, por meio de uma certa adaptação, muito fáceis de serem lidos.”

específica e precisa e que não comprometa a legibilidade do texto. Assim, a pontuação serve para facilitar a tarefa do leitor, ou seja, para tornar a compreensão do texto melhor e mais rápida. Entendemos, já que a pontuação sozinha pode, deve e consegue, ainda que parcialmente, representar os silêncios nos textos escritos, que ela merece um estudo mais detalhado para que possamos tornar um pouco mais claro nosso trabalho sobre o silêncio.

A pontuação, ao servir para separar as frases e os diversos elementos do texto, por razões de clareza ou de estilo, é uma marca muito mais de oralidade do texto que um fato da escrita propriamente dita. Entretanto, essa pontuação é muito deficiente e as razões são várias: número limitado de signos, falta de regras específicas ou elasticidade de emprego, para citar apenas algumas.

Lorenceau (1980:55), nos diz que, no século XX, a pontuação é uma questão de estilo:

*“Les grammairiens évoluent peu par rapport au XVIIIe siècle, mais s’inquiètent de la clarté du texte écrit; ils sont suivis par les écrivains qui, sensibles aux problèmes d’écriture, désirent intégrer la ponctuation dans leur style.”*³¹

Ainda segundo a autora, a pontuação é um componente da construção frástica e forma um sistema característico de cada autor.

Segundo Collignon (1988:37), alguns signos de pontuação são indicadores de pausa, de silêncios com duração variada. Os mais comuns são a vírgula, o ponto-e-vírgula, o ponto e as reticências. Vale lembrar que os usos e as funções da pontuação variam de uma língua para outra. Por uma questão de economia, resolvemos pesquisar somente esse signo, ou melhor, essa marca tipográfica. O silêncio que se manifesta nos textos escritos pode ser representado, dentre os vários pontos, pelos pontos de suspensão, também chamados de pontos de reticências ou três pontos (ou, ainda, três pontinhos).

³¹ “Os gramáticos evoluem pouco com relação ao século XVIII, mas se inquietam com a clareza do texto escrito; eles são seguidos pelos escritores que, sensíveis aos problemas da escrita, desejam integrar a pontuação no seu estilo.”

AS RETICÊNCIAS

No texto literário, as reticências, os espaços em branco entre as palavras, as frases e as personagens funcionam como silêncios. É próprio do diálogo um momento de repouso, mas os escritores não utilizam o silêncio somente como repouso, ou como um momento de reflexão para si, para o leitor ou para as personagens.³²

Assim, as reticências têm um papel fundamental no texto literário: elas são marcadores de silêncio: "*Les points de suspension sont tout le matériel dont les écrivains bénéficient pour marquer l'hésitation, le silence, etc.*"³³ (Durrer, 1999:28) Podemos afirmar que praticamente todas as vezes que os escritores utilizam as reticências é para marcar os silêncios, e que tal fenômeno é de suma importância na linguagem, pelo fato de que as reticências são necessárias para produzir sentidos.

As reticências constituem um tipo de comentário implícito do enunciador, uma estratégia sobre o silêncio que tem como finalidade dar mais sentidos aos enunciados. Entretanto, as reticências, com seus diferentes empregos, não podem nos informar nem sobre a duração de cada parada (os *gaps*), nem sobre a natureza de cada interrupção. Cabe ao leitor desvendar os sentidos através do contexto e do seu julgamento. Temos, com as reticências, um único significante com vários significados: a ambigüidade das reticências merece, sem dúvida, ser mais e melhor estudada.

Segundo Maingueneau (1986:77), as reticências têm um estatuto singular em relação aos outros pontos.³⁴ Suas diversas funções podem ser agrupadas em duas rubricas, a saber:

³² Vale (re)lembrar, aqui, que "... em todo texto há uma margem ou um intervalo, que é um espaço determinado pelo social, espaço da interlocução leitor-texto/autor, em que os sujeitos se constituem como tais, como sujeitos leitores, e se completam, ainda que sempre provisoriamente. Ao mesmo tempo que são atribuídos sentidos ao texto, desencadeando-se o processo de significação, o leitor se constitui, se representa, se identifica." (Barbi, 1999:109-110).

³³ "As reticências são todo o material do qual os escritores se beneficiam para marcar a hesitação, o silêncio, etc."

³⁴ Maingueneau (1986), ao estudar as funções das reticências, examina as teorias dramaturgicas de Diderot e as técnicas romanescas do monólogo interior. Ele tenta mostrar as dificuldades encontradas pela lingüística quando confrontada a essas questões.

A- A FUNÇÃO ENUNCIATIVA

Diferentemente dos outros signos da pontuação que são empregados segundo as regras mais ou menos estritas da gramática, as reticências não seguem nenhuma regra; elas podem romper um enunciado em qualquer lugar:

- Eu...
- Eu que...
- Eu queria...

Essa liberdade traduz, sem dúvida, a leveza e a complexidade dos silêncios que podem acontecer a qualquer momento no fluxo da palavra. Entretanto, observando melhor, Maingueneau (1986:77) percebe que as reticências possuem uma dupla função:

1. Elas garantem a unidade enunciativa da seqüência, apesar das discontinuidades que podem afetá-la. Podemos pensar, aqui, nos silêncios súbitos ou nas interrupções que esse marcador serve para terminar, completar a frase ou, ainda, para manter a unidade frástica. As reticências têm, aqui, como função terminar cada um dos enunciados e lhes garantir uma completude enunciativa, já que, do ponto de vista entonativo e sintático, eles poderiam ser considerados como incompletos.

2. As reticências indicam o lugar do elemento a ser distinguido de maneira a liberar o autor do texto escrito da responsabilidade de ter produzido uma seqüência em aberto, transgredindo, assim, as regras da boa formação lingüística.

B- A POLIFONIA: HETEROGENEIDADE TEXTUAL E ENUNCIATIVA.

A significação das reticências se mostra, algumas vezes, mais sutil quando imaginamos que elas podem ser associadas a um enunciado que não apresenta nenhuma intenção perceptível. Elas são, assim, uma intervenção do autor. Podemos notar o caso onde o autor não quer escrever, por exemplo, o nome de uma certa personagem, ou um palavra.

As reticências se distribuem, assim, por todo o texto, mas, como diz

Maingueneau, elas não podem ser usadas indistintamente em todos os momentos da produção oral, mas somente no nível das palavras, ou seja, as reticências devem respeitar as palavras no plano morfológico. Segundo o autor, as reticências intervêm no meio de um sintagma nominal ou verbal, de uma proposição, de uma frase, de uma réplica.

Parret, em seu estudo “*De l’(im)possibilité d’une grammaire de l’hétérogène*”, observa que:

“*Certaines ruptures, brisures, fractures sont montrées, d’autres sont constitutives [...]: les premières portent sur les manifestations explicites tandis que les secondes ne sont pas marquées en surface mais doivent être présupposées en tant qu’hypothèse sur la constitution des formations discursives.*”³⁵ (Parret, 1991:22)

A partir dessa observação, podemos chegar a duas formas de heterogeneidade textual: a heterogeneidade mostrada que é, de algum modo, a propriedade do autor que quer chamar a atenção para este ou aquele silêncio, e a heterogeneidade constitutiva, aquela que mostra a condição de existência do fato enunciativo.

Authier-Revuz distingue dois tipos de heterogeneidade na enunciação: *o fio e a estrutura*.

1. A *heterogeneidade do fio* se apresenta como uma irregularidade, uma ruptura, formalmente descritível da cadeia. Authier-Revuz classifica, entre os elementos “a mais”, os asteriscos, os lapsos, as “*mots-valises*”, e entre os “a menos”, o buraco na continuidade do fio, os “fracassos” e as figuras frásticas do silêncio.

2. A heterogeneidade estrutural está ligada ao sistema lingüístico como fonte de rupturas, de limites no *continuum* das interpretações, nos conflitos constitutivos da relação interativa entre as exigências contraditórias das faces de um e de outro a preservar (Kerbrat-

³⁵ “Certas rupturas, cortes, fraturas são mostrados, outros são constitutivos [...]: os primeiros são sobre as manifestações explícitas enquanto que os segundos não são marcados na superfície mas devem ser pressupostos enquanto hipótese sobre a constituição das formações discursivas.”

Orecchioni), ou nos conflitos inconscientes do sujeito.

Os textos literários parecem ser o resultado de um conflito entre uma bela escritura com uma boa pontuação de um lado e por outro lado um esforço para transcrever a linguagem oral com suas falhas e suas especificidades. Na vida como na literatura, as palavras são feitas de continuidade de fluidez, mas, sobretudo, de rupturas, de brancos, de falhas, de silêncios. Silêncios que se instalam nos diálogos, se inserem entre as palavras, entre os segmentos de frases e englobam quase sempre o fim das frases. As reticências passam de uma palavra à outra, de uma frase à outra, de uma idéia à outra traduzindo o lado indeciso, indeterminado e frágil dos sujeitos. As reticências são parte integrante do discurso literário.

CONCLUSÃO

Gostaríamos de concluir esse texto, citando Bakhtin (1992:373). O autor também nos fala sobre o silêncio como o momento em que a palavra é removida do diálogo, fato que gera, porém, em certas circunstâncias, uma força de expressão tal que acaba por criar um espaço de significação que ele chama de “logosfera”. Bakhtin faz uma distinção entre “quietude” e “silêncio”. Para ele, o ponto comum entre os dois conceitos é o fato de ambos pertencerem à dimensão de uma ausência. Mas a semelhança termina aí, uma vez que “quietude” indicaria a ausência de som, e “silêncio”, a ausência da palavra. A quebra da “quietude” dá-se, portanto, diante de uma percepção que poderá ser puramente mecânica, fisiológica: alguma coisa produz um som (que é captado pelo ouvido) e perturba a “quietude”. Mas o “silêncio” só se quebra pela palavra. Isso implica, por um lado, a idéia de que o silêncio só existiria no mundo dos humanos – já que para rompê-lo ou mantê-lo é preciso que alguém fale ou não. Por outro lado, implica a questão da “inteligibilidade”, noção que Bakhtin relaciona à palavra, mas não ao som (se o considerarmos como aquilo que é produzido por “alguma coisa”, e não por “alguma palavra”). Nesse sentido, o “silêncio” está revestido das características da palavra, o que lhe confere a qualidade de som inteligível e lhe permite constituir-se na categoria da estrutura chamada (como já dissemos) de “logosfera”.

Desse ponto de vista, podemos considerar que todo texto literário é

composto de “silêncios” e não de “quietudes”. Dito de outro modo, é quase sempre “a fala de alguém” que rompe um silêncio e não “alguma coisa”. Isso acentua o aspecto dialógico e polifônico do texto. Para os escritores, a voz que se silencia no texto é a responsável pela trama da escrita, aquela que joga com as palavras nos espaços dos silêncios. Assim, eles constroem narradores e personagens sem deixar de ser escritores. Assim, eles usam o silêncio, dando-lhe forma como opção de linguagem e construção de sentidos para caracterizar um mundo interior onde as palavras, ou melhor, a linguagem, não dá conta de dizer os sentidos. É no silêncio que os escritores põem em contato a interioridade dos sujeitos e a exterioridade dos diálogos, produzindo um sistema vigoroso, ordenador de sentidos, de emoções, de sentimentos.

Este texto nos permitiu constatar o papel importante do silêncio na linguagem e nos fez melhor apreciar seus efeitos. O silêncio no texto literário exprime uma multiplicidade de significações, sendo, como a palavra, um signo mutável e adaptável. O silêncio constitui uma forma eloqüente de comunicação, importante como estratégia de expressão. Ele é, enfim, um recurso criativo usado pelos escritores que funciona como elemento imprescindível na técnica de estruturação de seus textos. No jogo da enunciação, o silêncio se faz voz na confluência do dito, do não-dito e do (inter)dito, construindo, desconstruindo e reconstruindo os sentidos, em cada novo contato que se estabelece com o texto. É o poder transformador do silêncio, tornando-se presente de forma acentuada na escrita.

A ambivalência do silêncio se mostra principalmente quando ele é concebido como atitude comunicativa, um comportamento estático, como qualidade estética ou, ainda, como sensação, na maioria das vezes depreciativa. O valor moral do silêncio varia de um extremo a outro. Por que tantas significações em uma mesma atitude, em um simples silêncio? Os escritores parecem fazer essa pergunta para concluir que todas essas significações são, na verdade, reflexos de nossa consciência e que um simples silêncio é o suficiente para desencadear sentidos que espelham todas essas complexidades.

A freqüência do emprego do silêncio nas interações verbais, nos diálogos nos permite concluir que as palavras são, na maior parte do tempo, incapazes de manifestar, significar nosso estado de alma e de traduzir as realidades delicadas da comunicação. É preciso o silêncio

para que tudo isso seja dito. Se as palavras são importantes para provocar, produzir e registrar os sentimentos, os sentidos, as idéias no ser humano, o silêncio é indispensável para traduzir esses movimentos interiores de nossa consciência provocados pelas palavras.

O estudo do silêncio nos permitiu, enfim, constatar a insuficiência dos meios tipográficos para manifestar os silêncios. Do ponto de vista enunciativo, as pausas, os silêncios que traduzem efeitos totalmente diferentes, não têm signos específicos para se distinguir uns dos outros. A duração de uma pausa, de um *gap*, as distinções dos vários tipos de silêncio não conseguem se tornar explícita. Essa debilidade nos faz pensar que há realmente um certo desprezo pelo silêncio. E é justamente por isso que devemos pesquisar mais e melhor os silêncios. Nos damos conta de que o silêncio pode e deve ser visto como objeto lingüístico extremamente polissêmico; que ele é um signo lingüístico importante nas interações interpessoais; que constitui um elemento essencial da linguagem, um elemento que tem significação própria. Percebemos, enfim, que o silêncio remete a si próprio, à sua própria enunciação. Nesse sentido, o silêncio é metaenunciativo. Enfim, que o trabalho sobre o silêncio continue ainda um trabalho a ser feito, visto que falar será sempre silenciar uns sentidos em detrimento de outros e o desdobrar desses sentidos é, indefinidamente, função do silêncio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira et al. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 420p.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988. 439p.

BARBI, S. H. C. *Discurso e Ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 166p.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. 318p.

BECKETT, S. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952. 134p.

BLANCHE-BENVENISTE, C. & JEANJEAN, C. *Les français parlé*. Transcriptions et Edition. CNRS, Didier Érudition, 1987. 80p.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 294p.

BLOCH, B. *Le roman contemporain*. Liberté et plaisir du lecteur. Paris:

l'Harmattan, 1998.231p.

BORUTTI, S. Lieux philosophique de l'hétérogène. In: PARRET, H. (Org.) *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: CNRS. 1991. P. 275-285.

BOSSUET, J. B. *Sermons Choisis*. Paris: Hachette, 1915. 515p.

BRAIT, B. (Org.) *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: UFPR, 1996.

BUSSET, J. B. Le silence et la joie. In: *Corps Écrit*, Paris: PUF. n° 12, 1984.

CARROL, R. *Evidences invisibles*. Américains et Français au quotidien. Paris: Seuil, 1987. 213p.

CLAUDEL, P. *Art Poétique*. Paris: Mercure de France, 1951. 170p.

COLLIGNON, J. P. *La ponctuation*. Paris: École, 1988. 93p.

DUCROT, O. *Les mots du discours*. Paris: Minuit, 1980. 240p.

DURAS, M. *Le Square*. Paris: Gallimard, 1955. 160p.

DURRER, S. *Le dialogue dans le roman*. Coll. 128. Paris: Nathan, 1999. 128p.

FONTANIER, P. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968. 503p.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969. 24 vol.

GARDNER, P. M. Symmetric respect and memorate knowlge: the structure and ecology of individualistic culture. In: *Southwestern journal of antropology*. n° 22, 1966. p.389-415.

HEUVEL, P. V. D. *Parole, mot, silence*. Paris: José Corti, 1985. 319p.

HUTCHEON, L. Ironie et parodie: stratégie et structure. In: *Poétique*. n° 36, Paris: Seuil, 1978. p. 467-477.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales III – Variations culturelles et échanges rituels*. Paris: Armand Colin, 1994. 347p.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales I. – Approche interactionnelle et structure des conversations*. Paris: Armand Colin, 1990. 315p.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'implicite*. Paris: Armand Colin, 1986a. 404p.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. Nouvelle communication et analyse conversationnelle. In: *Langue Française*. n° 70. Paris: Larousse.1986b. p.7-25.

KRISTEVA, J. Une Poétique ruinée. Préface à Mikhaïl Bakhtine. In: *La Poétique de Dostoiévski*. Paris: Seuil. 1970. p.5-29.

LA ROCHEFOUCAUD, F. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 675p.

LIMA, L. C. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. 233p.

LORENCEAU, A. La ponctuation au XIXe siècle. In: *La Langue Française*. n° 45, 1980. p.50-56.

MAINGUENEAU, D. *Les termes clés de l'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 1996. 93p.

MAINGUENEAU, D. Le langage en suspens. In: *Paroles Inachevées*. Paris: DRLAV n° 34/35. 1986. p.7-94.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. 531p.

MIZZAU, M. Silence à deux voix. In: *Langages*. n° 85, 1987. p. 41-53.

ORLANDI, E. P. *As formas do Silêncio*. 4 ed. Campinas: Unicamp, 1997, 189p.

PARRET, H. (Org.) *Les sens et ses hétérogénéités*. Paris: CNRS, 1991. 285p.

PASCAL, B. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1954. 1107p.

PRANDI, M. Figures textuelles du silence: l'exemple de la réticence. In: PARRET, H. (Org.) *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: CNRS. 1991. p.155-173.

RASSAM, J. *Le silence comme introduction à la métaphysique*. Toulouse: Association des publications universitaires, 1980.

RAVAZZOLI, F. Le silence comme boîte noire du temps. In: PARRET, H. (Org.) *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: CNRS. 1991. p.175-179.

RÉGY, C. Entretiens avec Claude Régy. In: RYKNER, A. *Nathalie Sarraute*. Paris: Seuil, 1991, p.137-183.

RYKNER, A. *L'envers du théâtre*. Dramaturgie du silence. Paris: José Corti, 1996. 367p.

SARRAUTE, N. *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1996. 2128p.

VIGNY, A. *Les Destinées*. Genève: Droz, 1955. 238p.

6

SOBRE A GÊNESE DE *GERMINAL* (ZOLA): ASPECTOS INTERDISCURSIVOS E INTRADISCURSIVOS

ANTÔNIO AUGUSTO MOREIRA DE FARIA
UFMG

“Le 5 octobre 1902, une délégation des mineurs de Denain accompagnera le convoi conduisant le corps de Zola au cimetière Montmartre. Et leur cortège, le long des rues, ne scandra que ce seul cri de deuil et d’hommage: ‘Germinal! Germinal!’...” (Mitterand, in Zola, 1994:1869)

Neste artigo, concluído no ano que marca o centenário da morte de Zola, nosso objetivo é discutir aspectos interdiscursivos e intradiscursivos de *Germinal*, desde a própria gênese desse romance, que nos levam a considerá-lo um texto heterodoxo no discurso naturalista. Para isso examinaremos, primeiramente, o desenvolvimento da concepção de naturalismo por Émile Zola, e, em

seguida, a interação do discurso naturalista com o discurso operário, na qual vemos o fator responsável pela heterodoxia. Como não pretendemos aqui tratar em minúcias da teoria que procura descrever sistematicamente as regularidades envolvidas na articulação entre interdiscurso e intradiscurso, os interessados na discussão detalhada dessa concepção teórica podem encontrá-la em trabalhos anteriores (Faria, 1999 e 2001).

CONCEPÇÃO DE NATURALISMO E MÉTODO DE TRABALHO EM ZOLA

Um dos fatos que marcaram o século XIX foi a importância atribuída às ciências naturais por outras áreas do conhecimento humano. Zola (1840-1902) tornou-se um dos que se convenceram dessa importância para os domínios da literatura, e o principal expoente dos que a radicalizaram e fundaram uma concepção artística e uma visão de mundo: o naturalismo.

Segundo Mitterand¹ (1989:13), a 11 de abril de 1864 – vinte e um anos antes da publicação de *Germinal* – Zola já escrevia no *Journal populaire de Lille* que os poetas deveriam “d’emprunter aux sciences pures leurs grands horizons, leurs hypothèses si admirables qu’elles sont peut-être des vérités” (apud Mitterand, 1989:13). Foi no período entre 1862 e 1866, quando trabalhou na editora Hachette, que Zola sofreu as primeiras influências que o conduziram posteriormente ao naturalismo literário, influências que levariam o jovem Zola a “transposer dans la création romanesque la méthode même de la critique moderne, fondée sur l’analyse exacte des déterminations biologiques (la “race”), historiques (le “moment”) et sociales (le “milieu”); segundo Mitterand (1989:13).

A editora Hachette era, nos anos em que lá trabalhou Zola, uma “éditrice de toutes sortes d’ouvrages de vulgarisation” (Pagès, 1993:24). Entre os autores publicados pela editora, estava Hyppolyte

¹ Henri Mitterand está entre os mais destacados pesquisadores do naturalismo: autor de numerosos livros e artigos sobre o tema; organizador de edições das obras de Zola, como *Les Rougon-Macquart* (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967), *Oeuvres Complètes* (Cercle du Livre Précieux, 1970), *Carnets d’enquêtes* (Plon, 1987); ex-diretor dos *Cahiers Naturalistes*, publicação anual conjunta da editora Grasset-Fasquelle, da Société Littéraire des Amis d’Émile Zola e do Centre d’Études sur Zola et le Naturalisme (do ITEM/CNRS), do qual é fundador.

Taine (1828-1893). Seria exatamente em um artigo sobre Taine, no jornal *L'Évenement*, a 25 de julho de 1866, que Zola usaria pela primeira vez a palavra *naturalista*, referindo-se àquele autor como “le naturaliste du monde moral”, [por] “introduire dans l'étude des faits moraux l'observation pure, l'analyse exacte employée dans celles des faits physiques” (apud Mitterand, 1989:21).

Posteriormente, no prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin* (1868), Zola ampliaria sua formulação do discurso naturalista, estendendo-a da crítica à criação literária:

“(...) mon but a été un but scientifique avant tout.(...) chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie.(...) J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.” (Zola, 1970b:8-9) (...) mon point de départ, [c'est] l'étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances.(...) Le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir a assez de courage et d'activité pour produire des oeuvres fortes (...)” (id., 1970b:12-13)

Mas, se Zola foi o primeiro a designar toda uma estética verbal como naturalista, essa palavra já havia sido usada antes - em sentido mais genérico, porém com alguns aspectos de identidade em relação ao sentido mais específico atribuído por Zola - desde 1680, quando foi registrada no *Dictionnaire* de César Richelet, designando os estudiosos de ciências biológicas, particularmente de história natural, segundo Mitterand (1989:22). É ainda Mitterand quem informa que nos séculos XVII e XVIII aquela palavra designava os que tentavam explicar -os fenômenos do mundo natural sem recorrer a causas sobrenaturais; que no próprio século XIX havia uma parcela da crítica de arte que denominava naturalista a pintura realizada alguns séculos antes por artistas como Caravaggio (1573-1610) e Murillo (1618-1682), por considerá-la uma imitação realista da natureza; que também no próprio século XIX havia uma escola literária russa igualmente conhecida como naturalista, porque se opunha à escola tida por retórica, com a qual Zola teve contato a partir de suas relações com o escritor Ivan Turgueniev (1818-1883) - ambos escreviam em

uma revista de São Petersburgo, *O mensageiro da Europa*; cf. Italo Caroni, in Zola, 1982:23). Com relação a esse último aspecto, cabe assinalar a afirmação de Mitterand (1989:25) segundo a qual o conceito de naturalismo foi repetidamente empregado por Zola nos artigos que, entre 1875 e 1880, publicou naquela revista russa, vários dos quais foram posteriormente reunidos nas coletâneas *O romance experimental*, *O naturalismo no teatro* (Zola, 1982) e *Face aux romantiques* (Zola, 1989).

Tomando emprestado a seus antecessores o conceito de naturalismo, Zola enfatizou “les deux mots clés qu’il ne se laissera pas de répéter: *observation* et *analyse*” (Mitterand, 1989:21) Observação e análise tornaram-se critérios que trariam conseqüências marcantes no que se refere às obras literárias de Zola, inclusive *Germinal*. O cuidado com ambos os aspectos fica patente nas pesquisas detalhadas que o escritor realizou previamente à redação de suas obras e que proporcionaram tanto os dossiês preparatórios dos romances quanto as cadernetas de anotações pessoais relacionadas a eles.

As cadernetas, juntamente com os dossiês preparatórios dos livros que compõem o ciclo de vinte romances *Rougon-Macquart*, dos quais o décimo-terceiro é *Germinal*, estão depositadas na Biblioteca Nacional da França (cf. Becker, Gourdin-Servenière & Lavielle, 1993:110). E foram publicadas tendo como título *Carnets d’enquêtes: une ethnographie inédite de la France* (Zola, 1991), sob organização de Mitterand, que é também autor dos artigos introdutório e final do livro, bem como das centenas de notas críticas ao longo das 675 páginas do volume. Além desse estudo, têm sido desenvolvidas diversas pesquisas acerca das cadernetas e dos dossiês preparatórios, como as publicadas por Marel (“Genèse et publication de *Germinal*” e “La préparation définitive”; in Marel, 1989:3-15 e 28-40 respectivamente); Becker (“Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire: Étienne Lantier dans le dossier préparatoire de *Germinal*”; in Marel (org.), 1980:99-111); Becker e Lavielle (“Dossiers préparatoires” e “Méthode de travail”; in Becker, Gourdin-Servenière & Lavielle, 1993:110-111 e 260-264 respectivamente); Cogny (in Zola, 1970:406-415); e, novamente, por Mitterand (“Histoire indiscrète d’une oeuvre” e “*Germinal*: la genèse de l’espace romanesque”; in Mitterand, 1990:13-38 e 117-134 respectivamente; “Le texte”, “La préparation” e “La rédaction et la publication”, in

Zola, 1994:1803-1810, 1826-1855 e 1855-1869 respectivamente; "Notice", in Zola, 1978:611-622).

Na pesquisa que empreendeu para escrever *Germinal*, Zola viajou até Anzin - localidade na região carbonífera do norte francês, próxima de Lille e Valenciennes - durante uma greve operária, tomando anotações detalhadas sobre a região, as indústrias, os habitantes, a greve e diversos outros aspectos; foi partir dessas anotações, as quais intitulou *Mes notes sur Anzin* (Zola, 1991:439-498); que elaborou descrições precisas como as que veremos logo adiante, no exemplo (1).

As anotações de Zola sobre sua viagem à região mineira são objeto de estudos desenvolvidos não só por Mitterand, mas por outros pesquisadores, como Marel (1989), em sua coletânea de artigos *Germinal: une documentation intégrale*. As *Notes sur Anzin* (Zola, 1991:449-498) receberam do próprio Zola os seguintes subtítulos: "Anzin"; "Fosse Renard' (à Renard)" - "Au fond"; "Au jour"; "Détail sur les ouvriers, le personnel"; "Personnel"; "L'éclairage"; "Conversation avec Laurent" [um mineiro]; "La naissance"; "Mariage"; "Première communion"; "Baptême"; "La mort"; "Vêtement des hommes"; "Vêtements des femmes"; "Plats de mineurs"; "Notes Lévy' - Anzin"; "Personnel à Anzin".

Com relação a esses aspectos, veremos, nos longos trechos (1) e (2) a seguir, exemplos tanto das minuciosas anotações realizadas por Zola quanto das suas conseqüências ficcionais. (1) e (2) abaixo estão entre as passagens que justificam o subtítulo *Une ethnographie inédite de la France* aposto por Mitterand aos *Carnets d'enquêtes* (Zola, 1991): (1), extraída do trecho "Au fond" nas *Notes sur Anzin*, reproduz as observações de Zola sobre sua própria descida ao fundo da mina; (2), extraída já do romance *Germinal* (Zola, 1994; edição Pléiade), narra a descida de Étienne Lantier ao fundo da mina, no primeiro dia de

² Mina onde, "accompagné par un ingénieur du nom de Mercier, habillé et équipé comme un mineur, il [Zola] descend jusqu'à 675 mètres de fond, dans la poussière de charbon, la sucur, et une anxiété dont il est difficile au profane de se défendre. Il suit le dédale des galeries jusqu'aux veines les plus étroites, où il faut 'se traîner à quatre pattes' pour atteindre enfin les haveurs au travail, couchés sur le flanc." (Mitterand, in Zola, 1991:457)

³ Este subtítulo e os sete seguintes referem-se a aspectos dos costumes e da vida cotidiana entre as famílias mineiras observados por Zola.

⁴ "(...) explications d'un ingénieur, nommé Lévy" (Mitterand, in Zola, 1991:489).

trabalho daquela personagem na Companhia das Minas de Montsou. Assinalamos em itálico os trechos nos quais ambas as passagens apresentam semelhanças evidentes, ou até mesmo identidade literal.

(1)“(…) La descente commence. Au jour, quand on voit, sensation d’enfoncement, de fuite sous vous, par la disparition rapide des objets. Puis une fois dans le noir, plus rien. Monte-t on, descend-on? Par moments, il semble qu’on monte. Il y a comme des immobilités, quand la cage file droit sans toucher aux guides. Puis des légères secousses, un dansement dans les guides, des heurts (inquiétude). Cela a lieu surtout vers le milieu du puits, lorsque les deux cages se rencontrent; et aussi à l’ouverture des galeries supérieures, endroits où les guides cessent. On ne voit absolument rien, pas même le cuvelage. On ne voit pas les guides, lorsqu’on les éclaire avec une lampe, ils filent comme des rails de chemin de fer: deux minutes au plus, pour descendre 476 mètres. Une minute pour monter. La pluie commence à une certaine profondeur, d’abord faible, puis augmentant; c’est un ruissellement d’averse qui s’accroît jusqu’au fond, et dont on reçoit des éclaboussures. Enfin, on est au fond, la cage s’arrête sur ses verrous. On se sent fixé et on descend. La cage en fer, à bandes de toile, est garnie d’un treillage à mailles serrées, lorsqu’elle doit descendre des ouvriers, afin que ceux-ci ne puissent passer les membres.” (Zola, 1991:458)

(2) “*La cage, en effet, garnie de bandes de tôle et d’un grillage à petites mailles, les attendait, d’aplomb sur les verrous. Maheu, Zacharie, Levaque, Catherine se glissèrent dans une berline du fond; (...) Étienne y entra à son tour (...). Enfin, un secousse l’ébranla, et tout sombra; les objets autour de lui s’envolèrent, tandis qu’il éprouvait une vertige anxieux de chute, qui lui tirait les entrailles. Cela dura tant qu’il fut au jour, franchissant les deux étages des recettes, au milieu de la fuite tournoyante des charpentes. Puis, tombé dans le noir de la fosse, il resta étourdi, n’ayant plus la perception nette de ses sensations. (...)*”

Tous étaient à l'aise. Lui, par moments, se demandait s'il descendait ou s'il montait. Il y avait comme des immobilités, quand la cage filait droit, sans toucher aux guides; et de brusques trépidations se produisaient ensuite, une sorte de dansement dans les madriers qui lui donnait la peur d'une catastrophe. Du reste, il ne pouvait distinguer les parois du puits, derrière le grillage où il collait sa face. Les lampes éclairaient mal le tassement des corps, à ses pieds. (...)

Étienne se demandait (...) *quel était ce bruit d'averse. Quelques grosses gouttes avaient d'abord sonné sur le toit de la cage, comme au début d'une ondée; et, maintenant, la pluie augmentait, ruisselait, se changeait en un véritable déluge. Sans doute, la toiture était trouée, car un filet d'eau, coulant sur son épaule, le trempait jusqu'à la chair. (...)*

Levant sa lampe, il éclaira un madrier des guides, qui filait ainsi qu'un rail lancé à toute vapeur; et, au-delà, on ne voyait toujours rien. (...) La pluie assourdissante battait les ténèbres.

- Comme *c'est profond!* Murmura Étienne.

Cette chute devait durer depuis des heures. Il souffrait de la fausse position qu'il avait prise (...). *Lorsque la cage, enfin, s'arrêta au fond, à cinq cent cinquante-quatre mètres, il s'étonna d'apprendre que la descente avait duré juste une minute. Mais le bruit des verrous qui se fixaient, la sensation sous lui de cette solidité, l'égaya brusquement (...).* (Zola, 1994:1158-1160)

Em ambas as passagens acima, podemos observar a detalhada descrição de aspectos técnicos da mina. O rigor descritivo é uma especificidade do naturalismo que o opõe interdiscursivamente a outras formações do campo literário, como a romântica; e manifesta intradiscursivamente a categoria semântica subjacente 'determinação', oposta a /indeterminação/, de discursos como o romântico – no caso de (1) e (2), estamos diante da determinação histórica, dada a partir

⁵ Sobre a noção de percurso semântico intradiscursivo, a qual inclui a de categoria subjacente distintiva, e sobre a intrincada organização do intradiscorso em *Germinal*, ver Faria (1999 e 2001).

das condições operárias de trabalho nas minas, como a que está sendo descrita. Em *Germinal* a determinação biológica (hegemônica na ortodoxia naturalista de Naná, *A besta humana* e outros textos naturalistas canônicos), articula-se com a determinação histórica. Na próxima seção veremos com mais detalhes essa articulação, relacionada à interação do discurso operário com o naturalista.

É a categoria semântica /determinação/, subjacente à tentativa empreendida por Zola no sentido de estudar as regularidades determinantes das ações humanas, que proporciona a *Germinal*, desde seu processo preparatório, a rigorosa observação que o intradiscorso da narrativa mescla com não menos rigorosa análise, seja de aspectos biológicos das diversas personagens (como a sexualidade de Catherine e Chaval, que veremos adiante; aí temos a determinação biológica), seja de aspectos sócio-econômicos (aí temos a determinação histórica), como a descrição das condições operárias de trabalho e de vida que resulta na veemente condenação do capitalismo ao longo de todo o romance, particularmente no seu último capítulo, além do metafórico prenúncio da substituição do poder burguês pelo poder operário (que veremos no exemplo (3) adiante), também no último capítulo do romance. A análise relaciona-se com a concepção naturalista de Zola, para quem a observação não poderia ser reduzida a mera “copie impersonnelle de la réalité” (Mitterand, 1989:26). Observação e análise, rigorosamente articuladas, foram os elementos metodológicos que permitiram a Zola não incorrer em limitações narrativas como as que foram apontadas por Graciliano Ramos (1989:247-248):

“Um cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores se a safra lhe deu lucro. O terceiro é operário. Nunca o vemos na fábrica, sabemos que trabalha porque nos afirmam que isto acontece, mas os seus músculos nos aparecem ordinariamente em repouso. Não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riqueza. A riqueza surge criada (...).”

Germinal surpreende operários em pleno trabalho de criação, de produção da riqueza (e os burgueses em apropriação da riqueza criada) porque Zola, pessoal e cuidadosamente, observou aquele trabalho e analisou as relações sociais envolvidas no processo de produção e apropriação do que observou.

Além das observações realizadas direta e pessoalmente, como as *Notes sur Anzin*, Zola procurou informar-se sobre um extenso conjunto de aspectos relacionados à mineração - como as minas, os mineiros, os diretores, os acionistas - lendo jornais, livros e outros materiais, e organizando essas observações indiretas no dossiê preparatório de *Germinal*. Esse dossiê tem dois volumes, segundo Cogny (in Zola, 1970:407):

“Le premier volume, de 499 feuillets, comprend: a) Un plan général en sept parties. b) Deux plans détaillés. c) L'ébauche. Le deuxième volume, de 453 feuillets, comporte: a) La liste des personnages, avec leur âge et une sorte de portrait-esquisse. b) Des notes sur les maladies des mineurs. c) Des cartes et plans. d) Les notes dites “notes Dormoy”. e) Une série de documents sur les grèves, La Ricamarie, Aubin, Le Creusot, Montceau, etc. f) Un ensemble de plus de cent feuillets, intitulé ‘Mes notes sur Anzin’. g) Les notes, dites “notes Lévy”, sur Anzin⁶. h) Notes sur la grève de Denain, 1880. i) Un lexique de la mine. j) 15 pages de notes économiques: crises industrielles (Guyot); crise houillère de 1864 (Brat); crise houillère de 1878 (Ducarre). k) Notes de lecture de l'ouvrage de Laveleye sur le socialisme. l) Notes de lecture sur Leroy-Beaulieu. La question ouvrière. m) 4 pages sur la formation de l'Internationale. n) 4 pages de notes sur la Compagnie de Montsou et la Compagnie d'Anzin. o) 6 pages de notes sur les cahiers de doléances des mineurs. p) 11 pages de notes de lecture sur le *Monde souterrain* de Simonin.

⁶ As “Notes Lévy” são consideradas por Mitterand (in Zola, 1991:489-498) parte das “Notes sur Anzin”.)

- q) 15 pages de coupures de journaux, toutes de 1884.
- r) 38 pages de notes sur les points de détails les plus variés, de la place de Germinal dans le calendrier révolutionnaire à un rapport sur la criminalité chez les enfants.”

O dossiê preparatório, em suas relações com a elaboração de *Germinal*, inclusive com a redação definitiva, é estudado também por Becker (1980:99-111), que acompanha aspectos da elaboração do romance:

“Cette *Ébauche* est faite de trois grands ensembles. Le premier (...) a été écrit avant le voyage que le romancier a effectué à Anzin du 23 février au 4 mars 1884. (...) Cette première partie comporte plusieurs temps correspondant à des moments successifs de la réflexion de l'écrivain mettant en place son intrigue, réflexion à la recherche de logique et d'efficacité dramatique, qui rebondit à partir d'une lecture ou d'une idée nouvelle. [p. 101] (...) la deuxième partie de l'*Ébauche* [est] écrite après le voyage que le romancier fit du 23 février au 4 mars à Anzin où venait d'éclater, le 19 février, une grève. (...) Zola sent la nécessité, pour dire ce qu'il a vu et ce qu'est la grève, d'un porte-parole. Ce rôle va être dévolu à Étienne [p. 106-107]. (...) dans une troisième partie de l'*Ébauche*, très brève, (...) Zola a donné la place centrale à Étienne: 'Tout un personnage central maintenant, beaucoup plus mouvementé' (...) Ainsi, la lecture de cette *Ébauche* de *Germinal* conduit d'abord à une réévaluation du terme d'ébauche choisi par Zola lui-même. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une 'première forme, encore imparfaite, que l'on donne à une oeuvre plastique ou littéraire' (*Petit Robert*). La distance est énorme entre l'*Ébauche* et le roman. Il s'agit d'essais, d'expériences, avec tout ce que cela comporte de tâtonnements, de laisser-aller, de liberté, ce que Zola appelle sa 'fantaisie' (...) (p. 110). (...) Quelque chose de nouveau se passera, mais très tardivement, à la fin de la mise en place des premiers plans (...), lorsque, pour la première fois, Zola

développera la métaphore implicitement contenue dans le titre: 'La terre grosse d'une sourde rumeur, et le siècle futur encore en germe dans le sillon faisant éclater le sol.'"⁷

Cabe acrescentar que Zola, com suas desenvolvidas capacidades de observar e analisar os diversos aspectos encontrados na região das minas, não realiza em *Germinál* uma aplicação mecânica de seu método naturalista de trabalho literário, mas, sim, uma articulação entre seu método literário enquanto escritor e sua sensibilidade política enquanto intelectual: "ce projet [*Germinál*] s'est précisé, lorsque je me suis rendu compte du vaste mouvement socialiste qui travaille la vieille Europe d'une façon si redoutable." (Zola, 1991:441) É com essa sensibilidade política que, "dès son retour [da viagem a Anzin], il [Zola] assiste à deux réunions du parti ouvrier de la région parisienne au cours desquelles il entend Jules Guesde et les deux gendres de Karl Marx." (Cogny, in Zola, 1970:408)

Isso amplia o sentido da mudança sofrida pela personagem Étienne Lantier durante a elaboração de *Germinál*, elaboração que Becker havia começado a discutir. O sentido da mudança pode ser relacionado com uma dupla interação, inter e intradiscursiva. À interação interdiscursiva de Zola com o "vaste mouvement socialiste qui travaille la vieille Europe", acima mencionada, corresponde intradiscursivamente a interação da personagem Rougon-Macquart, Étienne Lantier, com o meio social operário. Em outros termos, ocorre a interação do discurso naturalista com o discurso proletário - interação que, por sua importância fundamental para o conjunto do romance, merece análise mais pormenorizada, em que acompanharemos a mudança, a evolução da personagem Étienne Lantier ao longo da elaboração do romance.

⁷ As palavras entre aspas - do próprio Zola, no dossiê preparatório de *Germinál* - referem-se, na realidade, não apenas ao título, mas também ao epílogo do romance, particularmente à sua última sentença, como veremos adiante.

INTERAÇÃO DOS DISCURSOS NATURALISTA E OPERÁRIO

Em *Germinal*, o discurso naturalista é articulado de tal maneira ao discurso operário, que perde a hegemonia da qual desfruta em outros romances de Zola, como os mencionados *Naná* e *A Besta Humana*. Essa articulação interdiscursiva, como veremos a partir de agora, desenvolve-se partir de três aspectos intradiscursivos do romance: o léxico - com as metáforas e metonímias, por exemplo; a construção das personagens - como a principal personagem coletiva, que é o proletariado, e a principal personagem individual, o operário Étienne Lantier; e a organização retórica da narrativa - como a relação entre o exórdio e o epílogo, do título à última sentença do último capítulo.

A primeira marca lexical que articula os dois discursos é o próprio título do romance, título que é metonímia do processo biológico da vida vegetal e, simultaneamente, do processo histórico da vida política francesa (em que *germinal* era o sétimo mês no calendário republicano instituído após a Revolução de 1789, mais precisamente em 1793, abrangendo o final de março e boa parte de abril). O título, que pode ser considerado parte do exórdio⁸, funciona como conector dos discursos naturalista (no percurso semântico da natureza, em seu subconjunto da natureza vegetal), e operário (no percurso semântico da luta operária, em seu subconjunto da luta operária revolucionária).

A conexão entre o discurso naturalista e o operário iniciada no título prossegue até o epílogo do romance, até sua última sentença:

(3) “HOMENS BROTAVAM, UM EXÉRCITO NEGRO, VINGADOR, QUE GERMINAVA LENTAMENTE NOS SULCOS DA TERRA, CRESCENDO PARA AS COLHEITAS DO SÉCULO FUTURO. CUJA GERMINAÇÃO NÃO TARDARIA EM FAZER REBENTAR A TERRA.” (Zola, 1976:475; sem grifos no livro)

⁸ Como no exórdio “começa-se por exprimir logo de entrada [algo d]o que se pretende dizer” (Aristóteles, *s/d*:206), o título *Germinal* pode ser considerado parte do exórdio.

Em (3) está nítido apenas o percurso semântico da natureza (vegetal), nos vocábulos sublinhados, todos com a categoria subjacente /biológico/. Mas associações intradiscursivas permitem ler também o percurso semântico da luta operária (revolucionária), nos trechos em itálico.

E a relação entre o percurso semântico do trabalho (em maiúsculas) e o da luta - os dois percursos semânticos do discurso operário - está implícita na metáfora UM EXÉRCITO NEGRO, VINGADOR, mais precisamente nas relações entre os *subentendidos* (Ducrot, 1987:41-43) dos três elementos nominais que compõem o sintagma: o nome substantivo EXÉRCITO contém em seus traços semânticos a designação de um conjunto de pessoas numeroso e organizado, o que no texto, no intradiscorso do romance, subentende os milhares de trabalhadores nas minas de carvão; esses operários são referenciados também pelo nome adjetivo NEGRO, que por sua vez, ainda no intradiscorso, subentende a cor do carvão; ora, *Germinal* mostra os trabalhadores começando a se organizar em sindicatos e a realizar greves e sabotagens, movimentos contestatórios e/ou reivindicativos num primeiro momento vencidos pelos patrões — daí o sentido do nome adjetivo VINGADOR na dimensão intradiscursiva, deixando subentendidas tanto a greve derrotada que o romance narra quanto a expectativa de que a derrota seja revertida adiante, nas COLHEITAS DO SÉCULO FUTURO que lexicalizam essa expectativa.

A associação entre os discursos operário e naturalista é acentuada no trecho FAZER REBENTAR A TERRA, que funciona como conector de ambos: o sintagma nominal A TERRA pode ser lido tanto no discurso naturalista, em seu percurso semântico da natureza, vegetal (a terra onde é plantada a semente e que é perfurada quando brota a planta) quanto no discurso operário, no percurso semântico do trabalho operário e no da luta revolucionária (a terra debaixo da qual trabalha o proletariado revolucionário cuja luta vai amadurecendo); em decorrência disso, REBENTAR também pode ser lido nos dois discursos, correspondendo a significação relacionada com a natureza (o vegetal cuja passagem à superfície arrebeta, perfura a terra, o solo) e a significação relacionada com a luta operária revolucionária (a revolução cujas explosões arrebetam, perfuram a terra, o solo). Tal conexão acentua um aspecto

argumentativo do discurso: induzir uma leitura axiológica favoravelmente com relação às lutas operárias narradas no romance.

A interação das vozes discursivas naturalista e operária, no intradiscurso, abrange assim os procedimentos semânticos lexicais que incluem a seleção de vocábulos como *Germinal* e *GERMINAÇÃO*; e abrange também a recorrência de seus cognatos vocabulares em outras passagens do romance, como

(4) “Chaval e Levaque contaram que o engenheiro os tinha ameaçado, que o preço do carro [de carvão] baixaria e que o revestimento ia ser pago à parte; diversas exclamações acolheram esse projeto; *germinava* uma rebelião naquele buraco estreito, a aproximadamente seiscentos metros abaixo do solo.” (Zola, 1976:57-8)

(5) “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 [Etienne Lantier] gemia de miséria e cansaço.” (id.:130)

O discurso, fazendo “uso argumentativo das figuras” (Perelman, 1986:244) como a metáfora e a recorrência lexical assinaladas, assume uma outra dimensão retórica: na medida em que “o ‘valor’ de um enunciado estaria ligado, ao menos parcialmente, ao conjunto de possibilidades de inferência que ele encerra” (Ducrot, 1981:11), o uso argumentativo daquelas figuras amplia as possibilidades de inferência - ou seja, de apreensão, pelo enunciatário, dos aspectos semânticos subentendidos - a partir do título e da passagem (3) acima, acentuando a orientação do discurso em direção axiologicamente favorável ao proletariado.

Os aspectos acima relacionam-se claramente tanto com o léxico quanto com a retórica da “organização discursiva” (Brait, 1995:21) centrada no conflito capital x trabalho; e relacionam-se também com a

⁹ As noções de *retórica* e de *argumentação* neste artigo são consideradas equivalentes, compreendendo “qualquer mecanismo pelo qual o enunciatário busca persuadir o enunciatário a aceitar seu discurso” (Fiorin, 1995:7).

construção das personagens, particularmente com a principal delas - o proletariado. Essa personagem coletiva, implícita na passagem (3), torna-se explícita - e como a principal entre dezenas de personagens - no decorrer da narrativa de *Germinal*, como veremos a partir da passagem (9) adiante.

Ao longo do texto, do intradiscurso de *Germinal*, um extenso e concatenado conjunto de trechos como (3), (4) e (5) - que tornam protagonista discursivo o proletariado industrial das minas de carvão, axiologizado favoravelmente a ponto de o romance ser encerrado com o anúncio, exatamente na passagem (3), da vitória operária na luta de classes - institui algo inédito no naturalismo: a vitória do proletariado sobre a burguesia é uma tese do discurso operário, e não do naturalista, que portanto se afasta de seu cânone.

Nesse sentido, torna-se particularmente significativo, pela frequência com que ocorre e pela diversidade de imagens que proporciona à interação com o discurso operário, um aspecto específico do discurso naturalista: as metáforas animais. É recorrentemente estabelecida uma comparação implícita da mina a um animal feroz, como nos trechos destacados abaixo em itálico, em uma entre as passagens do romance que narram a descida dos operários para o trabalho:

(6) "O mineiro acabou a frase com um gesto. Chegara a sua vez, o elevador apareceu com seu movimento ágil e repousado. O homem entrou, agachando-se, com os demais companheiros. A máquina desapareceu no poço, para voltar a brotar ao fim de apenas quatro minutos para *engolir outro carregamento de pessoas. Durante meia hora o poço devorou essa carga humana com suas fauces mais ou menos gluttonas*, isto é, de acordo com a profundidade da galeria para onde elas iam, e isso sem descanso, *sempre esfomeado, com tripas gigantes, capazes de digerir todo um povo. Elas se enchiam sem descanso*, mas as trevas não se desfaziam, estavam mortas, e o elevador continuava a brotar do vazio no mesmo silêncio voraz." (Zola, 1976:28)

Uma das mais destacadas passagens com a metaforização animal é (7) abaixo, que narra a destruição de uma mina após sabotagem realizada pelo operário anarquista Suvarin. A sublinhada metaforização animal (no discurso naturalista, percurso semântico da natureza) acompanha a descrição, assinalada em itálico, de instalações e equipamentos da mina (no percurso semântico do trabalho, interior ao discurso operário):

(7) “Primeiro, uma espécie de turbilhão sorveu os restos da *triagem* e da *recebedoria*; a seguir, a *casa das caldeiras* desmoronou e sumiu; depois, foi o *torreão* quadrado, onde estertorava a *bomba de esgoto*, que emborcou, como um homem ferido por uma bala. E viu-se então uma coisa espantosa: a máquina, deslocada do seu pedestal, com os membros esartejados, lutar contra a morte: caminhou, estendeu sua *biela*, seu joelho de gigante, como para se levantar, mas expirou, esmagada, sorvida. Apenas a esguia *chaminé de trinta metros* permanecia em pé, sacudida, igual a um mastro no meio do furacão; acreditava-se que ela ia esmigalhar-se e voar em pó, quando, de repente, afundou-se em bloco, tragada pela terra, derretida como um círio colossal; e nada ficou de fora, nem sequer *a ponta do pára-raios*. Era o fim, a besta má, acocorada no seu buraco, farta de carne humana, já não mais expelia seu hálito forte e extenso. A Voreux, inteira, acabava de desaparecer no abismo.” (Zola, 1976:432)

Além dos aspectos metafóricos, um dado intradiscursivo é a presença da metonímia nas personagens operárias. Alguns aspectos metonímicos estão presentes na personagem que abaixo narra sua vida profissional em uma mina de carvão:

(8) “(...) Não tinha ainda oito anos quando descí, imagine, justamente na Voreux, e agora tenho cinquenta e oito. Veja bem, fiz de tudo lá dentro: primeiro como aprendiz; depois, quando tive forças para puxar, fui gradador e, mais tarde, durante dezoito anos, britador. A seguir, por causa destas malditas pernas, puseram-me para desaterrar, aterrar, consertar... Isso até o momento

em que tiveram de me tirar lá de baixo porque o médico disse que um dia eu não voltaria mais. E faz cinco anos que sou carroceiro... Que tal? Não é bonito? Cinquenta anos de mina, sendo que quarenta e cinco no fundo!" (Zola, 1976:13)

Boa parte dos leitores dispõe de informações interdiscursivas a partir de outros textos, como os históricos e os jornalísticos, sobre a dureza da vida operária. Assim, personagens individuais como a de (8), por serem representativas de uma condição que abrange outras personagens, tornam-se metonímias (Jakobson, s/d:61-62) com relação a personagens coletivas, como a massa de trabalhadores que pouco a pouco vai sendo destacada como personagem principal.

Ao longo da narrativa há um gradual delineamento da que ao fim do romance mostra-se a principal personagem, a grande protagonista: o proletariado. O que é um aspecto da constituição do interdiscurso, em *Germinal*, por contradição com os discursos em que os trabalhadores são personagens secundárias. É a multidão operária que progressivamente vai sendo destacada, em contraponto não apenas aos seus líderes, mas principalmente aos burgueses. Exemplo desse destaque dos operários como personagem coletiva pode ser lido abaixo, na passagem que, narrando uma passeata de grevistas, marca a transição do destaque narrativo às personagens operárias individuais para o destaque à personagem coletiva proletária:

(9) "As mulheres tinham aparecido, cerca de mil, cabelos ao vento, desganhados pela correria, os farrapos deixando à mostra a pele nua, nudez de fêmeas exaustas de parir mortos-de-fome. Algumas traziam os filhos nos braços, e levantavam-nos, agitando-os como uma bandeira de luto e vingança. (...) A seguir vieram os homens, dois mil furiosos, aprendizes, britadores, consertadores, verdadeira massa compacta que rolava como se fosse feita de um só bloco, apertada, confundida, a ponto de não se distinguirem as calças desbotadas ou os suéteres esfarrapados, esbatidos na mesma uniformidade terrosa. Os olhos faiscavam, viam-se apenas os buracos

negros das bocas cantando a Marselhesa, cujas estrofes se perdiam num bramido confuso e que era acompanhada pelo bater dos tamancos na terra dura.” (Zola, 1976:318-319)

Nesta passagem (que entre outros aspectos retoma implicitamente, no trecho que menciona a *Marselhesa*, o título *Germinal* - pois em ambos os casos fica subentendida a Revolução Francesa) - ou, mais precisamente, no confronto entre (8) e (9), fica também subentendido que a personagem individual de (8) é no intradiscurso uma parte e que a personagem coletiva de (9) é o todo, parte e todo mantendo a metonímica relação de *contigüidade semântica* discutida por Jakobson (s/d:61-62).

Isso é mais um aspecto da constituição do discurso por contradição: no caso, contradição com os discursos tradicionais que apresentam somente grandes personagens individuais, em nítida hegemonia sobre personagens coletivas - quando essas últimas existem, o que poucas vezes ocorre, pois o discurso conservador, tradicional, geralmente deixa o principal espaço narrativo às personagens individuais; um exemplo é o romance de Victor Hugo *Os Miseráveis* (1862), que, embora descreva parcelas das condições de vida do povo francês e das suas lutas revolucionárias, não apresenta nenhuma personagem coletiva, apresenta ao contrário uma personagem individual heróica, Jean Valjean.

- Há em *Germinal* outro aspecto metonímico, mais argumentativo do que estritamente lingüístico, porque relacionado com o *efeito* persuasivo de um *sentido* lingüístico, relacionado com o epílogo. A passagem (3) estabelece a transição de um *lugar particular* ou *especial* argumentativo (Aristóteles), que na narrativa é a luta dos operários mineiros em uma pequena cidade do interior francês, a um *lugar comum* (no sentido de *geral*) argumentativo: a tomada do poder político pela classe operária organizada. Trata-se de um movimento do particular para o geral, a partir da contradição burguesia x proletariado.

Há mais um dado relevante semântica e argumentativamente. Os aspectos metonímicos acima apontados, como também a metáfora que já havia sido explicitada a partir da passagem (3), funcionam “como

conectores (...). Com isso, todo o discurso (ou parte dele) passa a ser constituído de metáforas ou metonímias projetadas, ou seja, torna-se unidade retórica (...)." (Fiorin, 1989:87) Mas a metáfora na passagem (3) é dotada de uma característica singular: sua localização no epílogo da narrativa acarreta mais um movimento, a projeção retrospectiva da conexão entre o discurso operário e o naturalista, fazendo de todo o romance uma "unidade retórica". Com o procedimento de projeção retrospectiva, o texto de *Germinal* encerra-se afirmando plenamente a articulação entre os dois discursos.

A projeção retrospectiva é um dos fatores que contribuem para afastar *Germinal* do naturalismo canônico, característico por fazer "personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das 'leis naturais' que a ciência da época julgava ter codificado" (Bosi, 1974:187) e por apresentar "vision du monde pessimiste. (...) C'est que le système déterministe de l'héritité laisse peu d'espoirs à la liberté humaine (...)." (Pagès, 1993:27)

Ora, como vimos até agora, o epílogo de *Germinal* projeta para o conjunto do romance, retrospectivamente, uma visão de mundo que nada tem de pessimista, de submissa à hereditariedade, mas, ao contrário, é otimista, no sentido de que é confiante no futuro do proletariado, quando prefigura o poder operário sobre a sociedade - embora aquela visão de mundo pessimista, prisioneira da hereditariedade, seja a hegemônica em outros romances do ciclo *Rougon-Macquart*, como *Naná* e *A besta humana*. A visão de mundo em *Germinal*, claramente otimista, esperançosa, a partir de seu epílogo e principalmente de sua última sentença, decorre de que tanto o enredo quanto as principais personagens - Étienne Lantier e, particularmente, o conjunto do proletariado - não se submetem a um "destino cego de 'leis naturais' ", mas transformam seu destino, submetendo as 'leis naturais' a uma lei histórico-social maior, a lei da união classista.

A localização, no epílogo, do procedimento de projeção retrospectiva - relacionado simultaneamente com o léxico, com a construção de personagens e com a organização retórica da narrativa - é a "chave de ouro" no estabelecimento da articulação entre o discurso operário e o naturalista. É o que possibilita, por exemplo, a apreensão, como *ímplicito* (subentendido) da dimensão histórica que adquire - a partir de sua relação com o epílogo - a passagem (9) acima exemplificada: a

conectores (...). Com isso, todo o discurso (ou parte dele) passa a ser constituído de metáforas ou metonímias projetadas, ou seja, torna-se unidade retórica (...)." (Fiorin, 1989:87) Mas a metáfora na passagem (3) é dotada de uma característica singular: sua localização no epílogo da narrativa acarreta mais um movimento, a projeção retrospectiva da conexão entre o discurso operário e o naturalista, fazendo de todo o romance uma "unidade retórica". Com o procedimento de projeção retrospectiva, o texto de *Germinal* encerra-se afirmando plenamente a articulação entre os dois discursos.

A projeção retrospectiva é um dos fatores que contribuem para afastar *Germinal* do naturalismo canônico, característico por fazer "personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das 'leis naturais' que a ciência da época julgava ter codificado" (Bosi, 1974:187) e por apresentar "vision du monde pessimiste. (...) C'est que le système déterministe de l'hérédité laisse peu d'espoirs à la liberté humaine (...)." (Pagès, 1993:27)

Ora, como vimos até agora, o epílogo de *Germinal* projeta para o conjunto do romance, retrospectivamente, uma visão de mundo que nada tem de pessimista, de submissa à hereditariedade, mas, ao contrário, é otimista, no sentido de que é confiante no futuro do proletariado, quando prefigura o poder operário sobre a sociedade - embora aquela visão de mundo pessimista, prisioneira da hereditariedade, seja a hegemônica em outros romances do ciclo *Rougon-Macquart*, como *Naná* e *A besta humana*. A visão de mundo em *Germinal*, claramente otimista, esperançosa, a partir de seu epílogo e principalmente de sua última sentença, decorre de que tanto o enredo quanto as principais personagens - Étienne Lantier e, particularmente, o conjunto do proletariado - não se submetem a um "destino cego de 'leis naturais' ", mas transformam seu destino, submetendo as 'leis naturais' a uma lei histórico-social maior, a lei da união classista.

A localização, no epílogo, do procedimento de projeção retrospectiva - relacionado simultaneamente com o léxico, com a construção de personagens e com a organização retórica da narrativa - é a "chave de ouro" no estabelecimento da articulação entre o discurso operário e o naturalista. É o que possibilita, por exemplo, a apreensão, como implícito (subentendido) da dimensão histórica que adquire - a partir de sua relação com o epílogo - a passagem (9) acima exemplificada: a

multidão operária, em passeata, furiosa com os patrões (como em tantas outras passagens ao longo do romance), não manifesta uma eventual dimensão coletivamente brutal da natureza humana, mas um estágio coletivo “qui accompagne une prise de conscience historiquement inédite (...): l'émergence de la foule, de la masse, comme énergie autonome, (...) destinée à modifier radicalement le cours de l'histoire” (Mitterand, 1989: 82) O epílogo de *Germinal* não apenas encerra o texto, mas o encerra com um destacado procedimento lingüístico de historicização da natureza (no caso em discussão, da natureza humana coletiva) - processo complementar ao seu inverso, a biologização da história.

Outro aspecto relevante para a articulação do discurso operário com o naturalista diz respeito à principal entre as personagens individuais - Étienne Lantier - e, mais especificamente, à significativa mudança na trajetória dessa personagem. Na elaboração do romance - ao longo do dossiê preparatório e particularmente do esboço - essa personagem passa por “transformation d'un 'criminel-né' en militant ouvrier (...)” (Mitterand, in Zola, 1978:616). A personagem

“figurait sur l'Arbre généalogique” publié en tête d'*Une page d'Amour* [1878, oitavo romance do ciclo *Rougon-Macquart*]: fils de Gervaise Macquart, et de son amant Lantier, né en 1842, et demi-frère d'Anna Coupeau, Nana, née en 1852. L'Arbre généalogique définissait son tempérament: *'Élection de la mère. Ressemblance physique de la mère, puis du père. Hérité de l'ivrognerie se tournant en folie homicide. État de crime'*. Le personnage qui faisait son entrée dans *Germinal*, en février 1884, était donc le personnage primitivement

¹⁰ Árvore genealógica construída, segundo Pagès (1993:25). “ en fonction de l'hypothèse de l'hérédité, utilisant comme source principale le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du Dr. P. Lucas (1868)”.

réservé au roman de crime¹¹. Étienne, selon les notes initiales (...), était ‘un criminel par hérédité qui, sans être fou, tue un jour dans une crise morbide, poussé par un instinct de bête’.” (Mitterand, in Zola, 1994:1828)

Houve então uma drástica mudança na trajetória inicialmente prevista para a personagem E. Lantier dentro do ciclo de romances *Les Rougon-Macquart – histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Essa mudança, que prioriza sobre a “história natural” a “social” e assim adquire distância do cânone naturalista, é enunciada com precisão por Colette Becker no título de seu artigo “Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire: Étienne Lantier dans le dossier préparatoire de *Germinal*” (1980). Para Becker (1980:99-101),

“c’est comme Meurtrier qu’il [E. Lantier] se définit dans le travail préparatoire. La confrontation de Zola avec la réalité sociologique de la mine au cours d’un séjour à Anzin [tratado anteriormente] et surtout la pulsion de l’écriture feront basculer l’oeuvre (...). La situation politique, le mouvement de revendication et de grèves qui s’était développé dans les bassins houillers (...), la peur née de la recrudescence des attentats anarchistes, (...) ainsi que l’attraction du public pour l’univers fantastique et dangereux de la mine (...) poussèrent le romancier à écrire un ‘(...) roman ouvrier’ auquel il allait donner un contenu différent de celui qu’il avait prévu dans ses plans”.

¹¹ Romance que seria *La bête humaine* (Zola, 1996), publicado originalmente em 1890 e tendo como personagem principal o ferroviário homicida Jacques Lantier – irmão de Étienne Lantier na segunda árvore genealógica da família Rougon-Macquart, a que seria publicada no romance *Le docteur Pascal* (1893), o último do ciclo dedicado àquela família. Nessa segunda árvore genealógica, Étienne Lantier recebe uma caracterização significativamente diferente da que havia merecido na árvore anterior, a de 1878 (mencionada acima por Mitterand): “né en 1846. [Mélange dissémination. Ressemblance physique de la mère, puis du père.] Mineur. Vit encore, à Nouméa, déporté. Marié là-bas, dit-on, et a des enfants, peut-être, qu’on ne peut classer.” (Zola, 1994b:413)

Becker segue, através do 'Ébauche', no dossiê preparatório de *Germinal*, a trajetória de Zola no desenvolvimento da personagem E. Lantier, o qual só é tornado operário revolucionário na última das três partes do esboço (Becker, 1980:116). A personagem, na primeira parte do esboço (escrita antes de Zola fazer sua viagem às minas de Anzin, no norte da França), aparece inicialmente apenas como amante de Catherine Maheu (id.:101); em seguida, como "maniaque de l'assassinat dans la famille" (Zola, 'Ébauche', apud Becker, 1980:104). Adiante, no esboço, "Étienne et Catherine sont tous les deux prisonniers de la mine, Étienne se bat (...) avec un rival, ouvrier comme lui, et le tue, un 'brutal' ¹², première ébauche de Chaval"¹³ (Becker, 1980:105).

O desenvolvimento da personagem começa a mudar na segunda parte do esboço, escrita após a mencionada viagem de Zola a Anzin por ocasião de uma greve operária, viagem com relação à qual,

"Pour l'économie du roman, les conséquences sont énormes: non seulement la violence aveugle qui était au centre de la première partie de l'*Ébauche* passe à l'arrière-plan, mais Zola sent la nécessité, pour dire ce qu'il a vu et ce qu'est la grève, d'un porte-parole. Ce rôle va être dévolu à Étienne. (...) C'est à partir de lui et autour de lui que le roman va se réorganiser. (...) le jeune homme devient 'le lien conducteur' de l'oeuvre et sert à 'exposer toute la mine' dans laquelle il descend pour la première fois au début du roman. Son initiation à ce monde nouveau pour lui permet à Zola, lui aussi nouvel initié, de faire passer le savoir contenu dans *Mes notes sur Anzin*." (Becker, 1980:107)

É também na segunda parte do esboço que Zola visualiza o epílogo do romance, após a greve:

¹² Nesta passagem e nas seguintes, as expressões entre aspas são do próprio Zola, no 'Ébauche' de *Germinal* estudado por Becker.

¹³ Trata-se de um primeiro esboço da personagem Chaval e de sua morte por Étienne, como veremos logo adiante, no exemplo (10).

“Au lieu de recommencer à travailler au fond, mineur écrasé par la hiérarchie, parmi les autres mineurs, Étienne quitte la mine, au terme d’une évolution intellectuelle et psychologique, en (...) ‘adversaire qui raisonne et qui se déclare contre la société telle qu’elle est faite’.” (Becker, 1980:108)

Mas é na terceira parte do esboço que Zola mostra haver percebido em plenitude o papel que acabaria proporcionando a Étienne Lantier,

“qui a pris de l’ascendant sur l’esprit de ses camarades, crée une société de secours dont il devient secrétaire, rôle attribué préalablement à Rasseneur. Cette nouvelle idée permet de le lier étroitement à la grève: ‘(...) Prendre Étienne et lui donner un rôle plus central, en en faisant un des chefs, même chef de la grève’. Étienne, l’homme venu d’ailleurs, qui n’est donc pas, comme les autres mineurs, écrasé, depuis la naissance, par la ‘fatalité sociale’ de la mine, qui est plus évolué parce qu’il est mécanicien, se révolte contre les abus et agit.” (Becker, 1980:109)

Todavia, cabe assinalar um aspecto bastante significativo para a interação dos discursos operário e naturalista: a dimensão hereditariamente homicida de Étienne Lantier (sua “história natural”), sobrepujada pela trajetória político-sindical daquela personagem (sua “história social”), não chega a ser inteiramente bloqueada, anulada; e acaba sendo manifestada - em (10) abaixo, nos trechos em itálico - quando Étienne, Catherine e Chaval, assim como outros operários, ficam presos no fundo da mina, após os desabamentos e a inundação ocasionados por sabotagem realizada pelo operário anarquista russo Suvarin:

(10) “Catherine deitara-se perto do rapaz [Étienne], inquieta com os olhares que seu antigo amante [Chaval] lhe lançava. As horas passavam, ouvia-se o leve murmúrio da água subindo sempre, enquanto, de tempos a tempos, tremores profundos, estrondos longínquos anunciavam os últimos desabamentos da mina. (...) Os

olhares que [Chaval] lançava tinham a chama que ela conhecia muito bem, a chama das suas crises de ciúmes, quando caía sobre ela a socos (...).

(...) Chaval tinha sentado perto de Catherine, (...) mas, quando o homem foi estreitá-la, [ela] lamentou-se:

- Ai! Solta-me, estás-me machucando.

Étienne, fremente, (...) voltou-se (...), enlouquecido:

Larga-a, demônio! (...)

O outro pôs-se em pé de um salto, porque tinha compreendido, pelo sibilar da voz, que o rapaz ia dar cabo dele. (...)

- Cuidado! – rosnou Chaval. – Desta vez acabo contigo.

O sangue começou a ferver na cabeça de Étienne. Sobre seus olhos baixou um vapor vermelho, a garganta latejava, afogada. *A necessidade irresistível de matar possuiu-o, uma necessidade física, a excitação sanguínea de uma mucosa que determina um violento acesso de tosse. Aquilo explodiu, fugiu ao seu controle, sob o impulso da lesão hereditária. Agarrou uma lasca de xisto da parede, puxou-a e arrancou-a, enorme e pesada. Depois, com as duas mãos, com força redobrada, abateu-a sobre a cabeça de Chaval.*

Este não teve tempo de saltar para trás. Caiu com o rosto esmagado, a cabeça aberta. (...)

Étienne, curvado, observava-o com as pupilas dilatadas. Estava feito; ele tinha matado. Confusamente voltavam-lhe à memória todas as suas lutas, esse combate inútil contra o veneno que dormia nos seus músculos, o álcool lentamente acumulado da família. E no entanto só estava ébrio de fome, mas o longínquo alcoolismo dos pais bastara para matar. Seus cabelos eriçavam-se com o horror daquele assassinato, e, apesar da revolta da sua educação, uma alegria fazia pulsar seu coração, a alegria animal de um apetite enfim satisfeito. Em seguida sentiu orgulho, o orgulho do mais forte.” (Zola, 1976:454-456)

Esta passagem – na qual os trechos em itálico marcam nitidamente a teoria biológica da hereditariedade, e o trecho sublinhado assinala outra teoria biológica, a da seleção natural, em sua lei do mais forte –

está certamente entre as mais significativas de *Germinal* em um sentido que o próprio Zola caracterizaria com clareza:

“Il ne faut pas oublier la dualité chez Étienne, son amour [por Catherine] et ses idées sociales. Le personnage est difficile à cause de cette nuance que je voudrais très franche, sans tralala, sans romance.” (Zola, ‘Ébauche’, apud Becker, 1980:108)

O que ocorre é que, mesmo com a articulação entre os discursos operário e naturalista, “on le voit, il [Zola] ne peut pas se dégager de ses présupposés ‘scientifiques’ sur l’hérédité” (Becker, 1980:109), e isso é manifestado sobretudo na personagem Étienne, “homme très complexe dans une nature simple” (Zola, apud Becker, 1980:110).

CONSIDERAÇÕES FINAIS - FRONTEIRAS DISCURSIVAS

Estabelecendo articulação entre o discurso operário e o naturalista, *Germinal* realiza “um processo de ‘tradução’ generalizada” (...) “tradução de um tipo bem particular, entretanto, pois ela opera, não de uma língua natural para outra, mas de uma formação discursiva a outra” (Maingueneau, 1989:120). Zola “traduz” um discurso, o naturalista, para outro, o operário; e vice-versa. *Germinal* não se encontra em ‘estado puro’ discursivo operário ou naturalista, mas resulta “de um trabalho sobre outros discursos” (Maingueneau, ib.). Assim, no romance, “o discurso é mobilizado por duas tradições: a que o funda e a que ele mesmo, pouco a pouco, instaura” (id.:124).

Germinal instaura algo próprio quando, partindo da tradição de que surge e que é um conjunto heterogêneo no qual estão incluídos o discurso operário e o naturalista, estabelece uma *síntese*¹⁴ de ambos: um patamar “de fusão e de superação” (Japiassu & Marcondes, 1990:226) dos dois discursos, o qual os engloba e ultrapassa, constituindo uma “novidade qualitativa” (Edgley, 1988:259) que proporciona originalidade ao romance.

¹⁴ A *síntese* pode ser compreendida como “nível superior de desenvolvimento (...) que preserva alguma coisa de ambos os termos [tese e antítese]” (Edgley, 1988, p.259).

O discurso operário e o naturalista fazem parte da “frontière constitutive” (Maingueneau, 1991:20) do romance, no qual a “unité sémantique ne peut apparaître comme la zone de projection stable et homogène d’un vouloir dire, elle est plutôt un noeud dans un espace conflictuel, une stabilisation jamais définitive dans un jeu de forces” (id.:ib.). Essa é uma concepção dinâmica, que vê o “jeu de forces” semântico como algo em movimento, e na qual as fronteiras discursivas são percebidas como mutáveis elementos de um processo cujo dinamismo é dado a partir das relações entre os discursos que se interligam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio: Ediouro, s/d.
- BECKER, C. Du meurtrier para hérité au héros révolutionnaire: Etienne Lantier dans le dossier préparatoire de *Germinal*, in H. MAREL (org.) *Cahiers de l’U.E.R. Froissart* no. 5: *Zola, thèmes et recherches*. Valenciennes, Université de Valenciennes, 1980.
- BECKER, C; G GOURDIN-SERVENIÈRE; V. LAVIELLE. *Dictionnaire d’Émile Zola – sa vie, son oeuvre, son époque; suivi du dictionnaire des “Rougon- Macquart” et des catalogues des ventes après décès des biens de Zola*. Paris: Robert Laffont, 1993.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRAIT, B. A construção do sentido: um exemplo fotográfico persuasivo, in *Língua e literatura* 21. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.
- DUCROT, O. Lógica e lingüística (ed. or. 1966), in *Provar e dizer*. São Paulo: Global, 1981.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito* (ed. or. 1984). Campinas: Pontes, 1987.
- EDGLEY, R. Materialismo dialético, in Tom BOTTOMORE, ed. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FARIA, A A M. *Sobre Germinal: interdiscurso, intradiscurso e leitura*. São Paulo: USP (tese de doutorado em lingüística), 1999.
- FARIA, A A M. Interdiscurso, intradiscurso e leitura: o caso de *Germinal*, in H. MARI, I. L. MACHADO & R. MELLO (orgs.) *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso (Faculdade de Letras da UFMG), 2001.

- FARIA, N. *Structures et unité dans Les Rougon-Macquart*. Paris: G. Nizet, 1977.
- FIORIN, J L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto e Edusp, 1989.
- FIORIN, J L. "A noção de texto na semiótica", in *Organon* no. 23. Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- JAKOBSON, R. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", in *Linguística e comunicação* (ed. or. 1963). São Paulo: Cultrix, s/d.
- JAPIASSU, H.& D. MARCONDES. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. (ed. or. 1987). Campinas: Pontes e Unicamp, 1989.
- MAINGUENEAU, D. *L'analyse du discours: introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.
- MAREL, H. *Germinal: une documentation intégrale* (textes réunis et édités par Geoff WOOLEN). University of Glasgow French and German Publications, 1989.
- MAREL, H. (org.) *Cahiers de l'U.E.R. Froissart* no. 5: *Zola, thèmes et recherches*. Valenciennes, Université de Valenciennes, 1980.
- MITTERAND, H. *Le discours du roman*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1980.
- MITTERAND, H. *Zola et le naturalisme*, 2. ed. (ed. or. 1986) Paris: PUF, 1989.
- MITTERAND, H. *Zola, l'histoire et la fiction*. Paris: PUF, 1990.
- MITTERAND, H. *Zola à Anzin*, in *Zōla* (1991).
- PAGÈS, A. *Le naturalisme*. Paris: PUF, 1993.
- PERELMAN, Chaim. "Argumentação", in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- RAMOS, G. O fator econômico no romance brasileiro (ed. or. 1945), in *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- ZOLA, É. *Les Rougon-Macquart*, v. 4: "Au bonheur des dames"; "La joie de vivre"; "Germinal". Présentation et notes de Perre COGNY. Paris: Seuil, 1970.
- ZOLA, É. *Thérèse Raquin* (ed. or. 1867; 2. ed. 1868). Paris: Fasquelle, 1970b.

ZOLA, É. *Germinal* (ed. or. 1885) trad. Francisco Bittencourt. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ZOLA, É. *Germinal*, édition établie et anotée par Henri MITTERAND, préface d'André WURMSER. Paris: Gallimard, 1978.

ZOLA, É. *O Romance experimental e O Naturalismo no teatro* (ed. or. 1880 e 1881, respectivamente; trad. Ítalo Caroni e Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZOLA, É. *Face aux romantiques* (org. Henri MITTERAND). Bruxelles: Complexe, 1989.

ZOLA, É. *Carnets d'enquêtes: une ethnographie inédite de la France* (ed. or. 1987), textes établis et présentés par Henri MITTERAND. Paris: Plon, 1991.

ZOLA, É. *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (v. III: "Pot-bouille"; "Au bonheur des dames"; "La joie de vivre"; "Germinal"), édition intégrale publiée sous la direction d'Armand LANOUX; études, notes et variantes par Henri MITTERAND. Paris: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1994.

ZOLA, É. *La bête humaine* (ed. or. 1890), édition présentée, établie et annotée par Henri MITTERAND, préface de Gilles DELEUZE. Paris: Gallimard, 1996.

7

PSICOLÓGICA E SOCIOLÓGICA DOS ATOS DE FALA: SEARLE E HABERMAS

UBIRATAN GARCÍA-VIEIRA
DOUTORANDO-UFMG

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Pretendo pontuar neste artigo alguns aspectos da diferença entre as tipologias de atos de fala propostas por Searle e por Habermas. Parto do pressuposto de que os objetivos teóricos mais amplos de cada autor permitem compreender a *perspectiva* da qual cada um parte para a análise pragmática dos atos de fala e para a formalização de suas tipologias. Considerando as trajetórias bibliográficas de cada autor e a forma como cada um aborda o *agir na linguagem*, distingo entre a psicológica e sociológica dos atos de fala. Tal distinção tem propósito apenas para este artigo, portanto não posso afirmar que venha a ser

adequada a qualquer outro estudo comparativo entre os dois autores, ou mesmo sobre cada um¹.

TRAJETÓRIAS BIBLIOGRÁFICAS:

A formalidade do *estilo* (estilo entendido aqui como forma discursiva particular dentro do gênero filosófico) é um ponto em comum entre ambos autores. Ambos pretendem esclarecer as condições constitutivas do significado dos atos de fala, diferenciando-se de abordagens empíricas que relacionam o significado de um ato de fala à especificidade do contexto da sua enunciação. E ainda diferenciando-se de Austin, filósofo precursor do assunto e referência “clássica”; quem mais do que formalizador de proposições, ao que parece, seu estilo se caracterizava pela problematização de proposições (inclusive as que ele próprio formulou)².

Por outro lado, ambos diferenciam-se de Austin em um outro aspecto. Habermas concorda com a distinção original de Searle quanto à delimitação do significado de um ato de fala à relação entre seu conteúdo locucional (ou proposicional nos termos de Searle) e à sua forma ilocucional diferenciando-se de Austin que atribuía o significado do agir na linguagem também ao significado do ato perlocucional decorrente. Austin distingue, por um lado, a significação convencional que haveria entre o conteúdo locucional e a forma ilocucional e, por outro, a significação intencional que haveria entre o ato perlocucional e os interlocutores (Austin, 1986:121-132). A respeito desta formulação, Searle desconsidera (criticando Grice) a relevância do significado de atos perlocucionais na demonstração do significado intencional de um ato de fala e Habermas critica (apoiado em Strawson) a não distinção entre fins ilocucionais e perlocucionais de um ato de fala (Searle, 1969:42 ss., e Habermas, 1984 [vol.1]:286 ss.).

Searle adota uma perspectiva intencionalista na abordagem do significado de atos de fala: o entendimento do significado de um ato de fala está relacionado ao reconhecimento da intenção do Orador pelo Auditório. Para o autor o reconhecimento dessa intenção reside

¹ Para uma introdução à análise dos atos de fala, ver: Mari, 2001:93-132.

² Para uma resenha de diferentes leituras sobre a obra de Austin ver: Rajagopalan, 1990: 223-254.

no próprio entendimento do ato de fala pois a intenção do Orador é levar o Auditório³ a entender algo (e não exclusivamente a fazer algo). Isto é, reside na relação de significação entre o conteúdo proposicional de uma frase (ato referencial e predicativo) e a força ilocucional da sua enunciação (Searle, 1969:22-53). Esta relação de significação ocorre pela Intenção do Orador de levar o Auditório a entender um determinado estado mental expresso, em relação a um determinado conteúdo proposicional:

- 1] ... *o céu está limpo* ...
- 2] ... *não esqueça o guarda-chuva* ...
- 3] ... *suspenderei o racionamento de energia* ...

Com [1] o Orador tem a Intenção de levar o Auditório a reconhecer sua *crença* de que “o céu” está “limpo”. Com [2] o Orador tem a Intenção de levar o Auditório a reconhecer seu *desejo* de que o Auditório realize [2]. Com [3] o Orador tem a Intenção de levar o Auditório a reconhecer sua *intenção* de realizar [3].

Segundo o autor, o Auditório reconheceria a Intenção do Orador – o significado intencional do ato de fala que o Orador realiza – mesmo que o estado de coisas representado em [1] fosse “falso” e mesmo que as realizações prescritas em [2] e [3] não fossem cumpridas. Nestes exemplos é possível identificar (principalmente em [3]) o estatuto “pré-lingüístico” do pressuposto de Searle quanto ao significado intencional. Já a possibilidade do Auditório “verificar” a veracidade de [1], assim como a possibilidade de que as realizações prescritas em [2] e [3] viessem de fato a ocorrer, são atos perlocucionais possíveis decorrentes do reconhecimento da Intenção do Orador. Portanto, para Searle o significado intencional de um ato de fala, remete à relação de significação entre o conteúdo proposicional e a força ilocucional que o constituem, não havendo necessidade de uma análise dos atos perlocucionais.

Já Habermas adota uma perspectiva diferente quanto ao significado de atos de fala. Para este autor o entendimento do significado de um ato de fala está relacionado ao reconhecimento intersubjetivo que Orador e Auditório estabelecem sobre a situação de interação, ao se

³ Substituo os termos Falante e Ouvinte, comumente usados na filosofia dos atos de fala, pelos termos Orador e Auditório.

comunicarem por meio da linguagem. O significado da situação, assim entendida, muda conforme a forma e o conteúdo da interação lingüística. Portanto, o entendimento da enunciação de uma frase não seria algo atribuível à intenção do Auditório, pois, para o autor, a procura pelo reconhecimento intersubjetivo entre os interlocutores seria um princípio inerente à interação lingüística. Por outro lado, Habermas atribui o conceito de intencionalidade a formas estratégicas de agir social, como é o caso do uso da linguagem para fins perlocucionais.

Enquanto as formas comunicativas de uso da linguagem são coordenadas pelo entendimento intersubjetivo, as formas estratégicas remetem a uma intenção do Orador que pode não estar manifesta na enunciação de uma frase. Contudo, para este autor, o significado de um ato de fala continua principalmente associado aos fins ilocucionais, pois nos atos com fins perlocucionais é a intenção do Orador que determina uma finalidade externa à linguagem, utilizando os fins ilocucionais como meio para atingir esse fim (Habermas, 1984 [vol.1]:286-295). Em [3] o Orador pode ter a intenção (não revelada) de conseguir a adesão eleitoral do Auditório, mas para isto o Auditório tem que entender o significado ilocucional de [3].

Se Searle se apóia no pressuposto da Intencionalidade de forma a aproveitar a análise dos atos de fala na fundamentação de uma teoria filosófica da mente (Searle, 1983:180-197), Habermas apóia-se no pressuposto do entendimento intersubjetivo de forma a aproximar a análise pragmática dos atos de fala à interpretação sociológica do agir social (Habermas, 1984 [vol.1]:75-100). O percurso bibliográfico deste autor mostra esta tendência.

Searle estreia sua análise pragmática formal dos atos de fala com a publicação, em 1969, de *Atos de fala* (Searle, 1969). Neste livro Searle de forma mais ou menos explícita pretende oferecer uma contribuição filosófica à lingüística. O desenvolvimento de sua pesquisa desemboca na filosofia da mente, a partir da publicação de *Intencionalidade* em 1983 (Searle, 1983). Mas antes, publica ainda dois estudos onde desenvolve sua tipologia de atos de fala: *Expressão e significado* em 1979 (Searle, 1979) e *Fundamentos de lógica ilocucional* em 1983 com Vanderveken. Tais trabalhos constituem os fundamentos da passagem da filosofia da linguagem à filosofia da mente, como foco principal de interesse. A linguagem passa a ser

entendida como parte da atividade mental e a análise pragmática dos atos de fala serve de fundamento para uma análise pragmática dos estados mentais que possibilitam diferentes formas de representação. O significado intencional passa a ser definido como uma representação mental do Orador.

O início da trajetória filosófica de Habermas é bastante diferente. O primeiro livro deste autor – *Mudança estrutural da esfera pública*, publicado em 1966 –, é um estudo de filosofia social e sociologia política alinhado com a Teoria Crítica de Horkheimer e Adorno. A partir do final da década de 60 e durante a década de 70, Habermas publica estudos sobre epistemologia nas ciências sociais, onde discute com a filosofia da linguagem em estudos relativos à hermenêutica (Habermas, 1990a:79-305). Mas é com a publicação da *Teoria do agir comunicativo* em 1981, que o autor passa a propor uma tipologia alternativa de atos de fala, a qual defende em alguns artigos publicados durante a década de 80 (Habermas, 1990b:65-150).

É importante destacar que a tipologia de atos de fala proposta na *Teoria do agir comunicativo*, está diretamente relacionada com a dimensão epistemológica da sociologia da ação de Habermas. Os estudos teóricos sobre sociologia da ação e filosofia da linguagem desenvolvidos nesta obra sustentam uma abordagem particular do agir social na linguagem a partir da análise pragmática de atos de fala. A hipótese da existência de diferentes formas comunicativas de agir social é relacionada ao pressuposto da existência de diferentes formas de uso da linguagem.

Defino a abordagem pragmático-formal dos atos de fala de Searle como psicológica, pela sua abordagem Intencionalista do significado do agir lingüístico e pela trajetória acadêmica que vai da filosofia da linguagem à filosofia da mente, e defino a abordagem pragmático-formal de Habermas como sociológica, pela sua abordagem interacionista do uso da linguagem e pela sua trajetória acadêmica, na qual a teorização sobre atos de fala está relacionada à sociologia da ação. Esta distinção não pretende obscurecer as contribuições de ambos (diretas e indiretas) tanto para a teoria psicológica como para a teoria sociológica mas pretende apenas ressaltar uma certa diferença “lógica” entre as abordagens. Lógica entendida aqui como uma certa estratégia argumentativa que relaciona premissas e conclusões de forma convincente (portanto não uma lógica formal). Esta lógica está

presente na análise pragmática de atos de fala que cada autor estabelece e sua diferença está relacionada aos diferentes pressupostos atribuídos ao significado do agir na linguagem e a seus diferentes objetivos teóricos-acadêmicos.

ATO, INTENÇÃO E MENTE:

Na primeira parte mencionei que Searle defende a tese de que o significado intencional de um ato de fala, seja entendido como a enunciação de uma frase (força ilocucional e conteúdo proposicional). Para Searle o significado intencional não está relacionado aos efeitos decorrentes do entendimento de um ato de fala, mas ao cumprimento das condições adequadas à expressão de um determinado estado mental, sobre um determinado estado de coisas (ou mesmo sobre um determinado estado mental). Estas condições referem-se a um conjunto de regras que são cumpridas no ato de fala, de forma que este possa ser entendido pelo Auditório segundo a Intenção do Orador. Quatro tipos de regras são constitutivas do significado de atos de fala: as regras de conteúdo proposicional, as preparatórias, as de sinceridade e a regra essencial. Estas regras permitem caracterizar vários tipos de atos de fala (Searle, 1969:54-71).

As regras de conteúdo proposicional referem-se às formas referencial e predicativa do ato de fala. Assim, uma ordem ou um pedido (como o exemplo [2]) deve predicar um ato futuro ao Auditório, uma promessa (como o exemplo [3]) deve predicar um ato futuro ao próprio Orador e uma asserção deve predicar um estado de coisas existente. As regras preparatórias referem-se aos pressupostos implícitos ao entendimento de um ato de fala. Assim, numa ordem Orador e Auditório pressupõem que o Auditório esteja apto a realizar o pedido e que, devido a possíveis circunstâncias externas, o Auditório pode não vir a realizar o que o Orador lhe pede. Numa promessa Orador e Auditório pressupõem que o Auditório gostaria que o Orador realizasse a promessa e que, devido a possíveis circunstâncias externas, o Orador pode não realizar o que prometeu. E numa asserção (como o exemplo [1]) Orador e Auditório pressupõem que o Orador possui evidências para sustentar a verdade da asserção e que o Auditório pode não ter conhecimento sobre o conteúdo da asserção.

A regra de sinceridade refere-se ao estado mental que o Orador tem a intenção de expressar através do ato de fala. Numa ordem, o Orador deve ter a Intenção de expressar seu desejo de que o Auditório realize um ato futuro (deve desejar sinceramente que o Auditório realize um ato futuro), num pedido o Orador deve ter a Intenção de expressar sua intenção de realizar um ato futuro (deve ter a intenção sincera de realizar um ato futuro) e, numa asserção, o Orador deve ter a Intenção de expressar sua crença na verdade da asserção por ele enunciada (deve acreditar sinceramente na verdade de sua asserção). Por último, a regra essencial refere-se ao propósito ou à função dos atos de fala. Assim, o propósito de uma ordem é a de levar o Auditório realizar algo, o propósito de uma promessa é assumir o compromisso de realizar algo e o propósito de uma asserção é assumir o compromisso com a verdade de um estado de coisas representado.

Estas regras são constitutivas de diferentes tipos de atos de fala e a análise filosófica deve esclarecer o significado dos atos de fala, procurando especificar estas regras para cada caso. Mas a pesquisa de Searle se volta para a delimitação dos tipos puros, ou irredutíveis de atos de fala, e a questão central passa a ser a definição de critérios suficientemente amplos para delimitar tais tipos. Searle define três critérios: o ponto ou propósito ilocucional, relacionado às regras essenciais; os estados mentais expressos, relacionados às regras de sinceridade; e, por último, a direção semântica de ajustamento entre a linguagem e o mundo representado. A partir destes três critérios, Searle define cinco formas irredutíveis de atos de fala: assertivos, comissivos, diretivos, expressivos e declarativos (Searle, 1979:1-29).

Nos atos de fala *assertivos* (como em [1]), o Orador tem o propósito de comprometer-se com a verdade de um estado de coisas por ele representado, ajustando o ato de fala ao estado de coisas que quer representar (direção do mundo à palavra), de forma que o Auditório entenda sua Intenção de expressar a crença na verdade da asserção. Nos atos de fala *comissivos* (como em [3]), o Orador tem o propósito de comprometer-se com a realização de uma ação futura; nestes casos o Orador procura ajustar um estado de coisas no mundo segundo o ato de fala por ele proferido (direção da palavra ao mundo), de forma que o Auditório entenda sua Intenção de expressar sua intenção de realizar um ato futuro. Nos atos de fala *diretivos* (como em [2]), o Orador tem o propósito de comprometer o Auditório com a realização de uma ação futura. Assim como nos atos de fala comissivos, nestes casos o

Orador procura ajustar um estado de coisas no mundo segundo o ato de fala por ele proferido, de forma que o Auditório entenda sua Intenção de expressar seu desejo de que o Auditório realize um ato futuro.

4] ... obrigado por me lembrar ...

5] ... a licença está concedida ...

Nos atos de fala *expressivos*, como é o caso de [4], o Orador tem o propósito de expressar um estado mental. Nestes casos não há direção de ajustamento entre o ato de fala e estados de coisas, pois o propósito do ato não é representar um estado de coisas existente nem representar um estado de coisas que deve passar a existir, mas expressar um estado mental. Segundo Searle, a expressão de estados mentais não tem o propósito de representar estados de coisas e sim o propósito de trazer à tona estados mentais pressupostos. Um Orador expressa um estado mental de forma que o Auditório entenda sua Intenção de expressar esse estado mental. Por último, nos atos de fala *declarativos*, o Orador tem o propósito de provocar a correspondência entre o ato de fala e um estado de coisas representado, de forma que um estado de coisas passe a existir ou seja alterado ajustando-se ao ato de fala que assim o representa (dupla direção: do mundo à palavra e da palavra ao mundo). Os declarativos são atos de fala institucionalizados socialmente, a enunciação declarativa de uma frase como [5] por exemplo, independe do estado mental do Orador, pois sua enunciação é pressuposta convencionalmente em determinados contextos (um processo de licenciamento).

Desta forma, Searle estabelece cinco condições de significação essenciais que correspondem a cinco propósitos irredutíveis na enunciação de uma frase (constatar um estado de coisas, direcionar a ação do Auditório, comprometer-se com a própria ação, expressar estados mentais e declarar a existência de um estado de coisas), três direções de ajustamento entre o conteúdo proposicional de um ato de fala e o estado de coisas por ele representado (do mundo à palavra, da palavra ao mundo e direção dupla) e, ainda, três condições de sinceridade que correspondem a três estados mentais possíveis de serem expressos em relação a um determinado estado de coisas (crença, desejo e intenção).

Na passagem da filosofia da linguagem para a filosofia da mente, os critérios de caracterização dos atos de fala são análogos aos critérios de caracterização dos estados mentais (ou Intencionais). Assim, a relação entre força ilocucional e conteúdo proposicional vai ser transposta para a relação entre estado mental e conteúdo representacional. Portanto, a linguagem passa a ser entendida como uma forma de atividade mental e o pressuposto do significado intencional de atos de fala, passa a ser entendido como pressuposto do significado intencional de estados mentais (Searle, 1983:180-197). É a mente e não mais a linguagem que passa a ser o centro da pesquisa de Searle, mas esta passagem se fundamenta na análise pragmática de atos de fala empreendida anteriormente pelo autor.

INTERAÇÃO E ENTENDIMENTO:

Como mencionei na primeira parte, para Habermas o princípio ontológico que orienta o uso da linguagem é a procura pelo entendimento intersubjetivo por Orador e Auditório. A procura por entendimento não se refere à intencionalidade de um Orador que procura os meios adequados para expressar um estado mental sobre um determinado conteúdo proposicional de forma que seja compreendido por um Auditório. A procura por entendimento, para Habermas, é um processo em que participam ambos interlocutores e o agir na linguagem pressupõe a procura pelo entendimento intersubjetivo entre estes. Nesta perspectiva, o conceito de intencionalidade de Searle seria deficiente, pois não permite distinguir entre entendimento intersubjetivo e persecução de fins. Estes dois princípios são distinguidos por Habermas na análise dos atos de fala, pois para o autor, apesar do princípio do entendimento intersubjetivo ser primordial ao uso da linguagem, o princípio da persecução de fins pode coordenar a interação lingüística, de forma a tornar o entendimento um meio adequado para alcançar um fim.

Estes princípios de coordenação de ação referem-se aos pressupostos epistemológicos que os sociólogos adotam para estudar situações de interação. Os conceitos de agir estratégico e agir comunicativo definem, segundo Habermas, as abordagens próprias do Behaviorismo e da Escolha Racional e da Etnometodologia e do Interacionismo Simbólico, respectivamente (Habermas, 1984 [vol.1]:75-100). Por outro lado, são também princípios epistemológicos que os

participantes de uma interação assumem para coordenar seus planos de ação (Habermas, 1984 [vol.1]:102-141). Assim, numa determinada situação de interação a persecução de fins orienta um dos participantes, que assume uma postura de observador tendo em vista a escolha dos meios adequados para alcançar um fim que afeta os outros participantes da interação. Já a persecução de entendimento intersubjetivo orienta os participantes na definição conjunta da própria situação de interação.

A diferença entre atos de fala com fins ilocucionais e aqueles com fins perlocucionais permite a Habermas distinguir entre formas comunicativas e estratégicas de agir na linguagem (Habermas, 1984 [vol.1]:286-295). As formas estratégicas utilizam os fins ilocucionais como meios para atingir um fim perlocucional, daí que para o autor, o entendimento intersubjetivo seja o princípio primordial inerente ao uso da linguagem, pois não é possível levar um Auditório a realizar um ato sem que este aceite as pretensões de validade do pedido. Contudo, não existe apenas uma forma de agir comunicativo nem uma forma de agir estratégico na linguagem. A persecução de fins, própria do agir estratégico, e a persecução do entendimento intersubjetivo, própria do agir comunicativo, são dois princípios que coordenam diferentes formas de agir na linguagem.

Começarei, então, apresentando as características das duas formas de agir estratégico na linguagem. Estas formas se definem pelo uso dos fins ilocucionais como meios para atingir um fim perlocucional, mas este fim pode ou não estar presente no conteúdo proposicional do ato de fala. A partir desta distinção Habermas diferencia o agir estratégico explícito, caracterizado pelos atos de fala imperativos, do latente, caracterizado pelos atos perlocucionais propriamente ditos.

3] ... *suspenderei o racionamento de energia* ...

6] ... *que horas são?*...

Nas *perlocuções* ou atos perlocucionais o Orador enuncia um ato de fala cuja finalidade perlocucional não pode ser entendida pelo Auditório, portanto não é revelada no conteúdo proposicional do ato. Neste caso o Orador age estrategicamente fazendo entender ao Auditório que age comunicativamente. As *perlocuções* caracterizam o agir estratégico latente que ocorre nas situações onde o Orador manipula conscientemente o Auditório. Com [3] por exemplo, um

político pode prometer algo que não tem a pretensão de realizar, para conseguir votos daqueles que aceitam a validade da promessa. O caráter latente das perlocuções indica que é sempre possível que os participantes da interação linguística possam estar agindo estrategicamente dando a entender aos co-participantes que coordenam seus planos de ação apenas comunicativamente. Portanto, só é possível reconhecer o agir estratégico latente levando em consideração o decorrer da situação de interação.

O agir estratégico explícito é caracterizado pelos atos de fala *imperativos*. Nestes casos o Orador pretende que o Auditório realize um ato pelo reconhecimento do conteúdo proposicional de um pedido. O entendimento quanto à validade do pedido reside nas condições empíricas da situação de interação que coíbem os participantes a agirem de determinada forma. Assim, no exemplo [6], os interlocutores entendem que o Orador quer saber o horário no momento da enunciação, e que o Auditório tem condições de fornecer essa informação. Tendo em vista a situação, não haveria razão para não atender ao pedido (mesmo tratando-se de uma pergunta) e os interlocutores reconhecem que a situação é coordenada pela persecução de um fim segundo a intenção do Orador.

Contudo, há pedidos em que a finalidade pretendida se sustenta nas pretensões de validade normativa levantadas, como é o caso de atos de fala *regulativos*. Um ato de fala regulativo se diferencia de um simples imperativo, pelo fato de poder ser considerado válido em função de normas sociais pressupostas na enunciação, e não pelo reconhecimento da intenção do Orador.

7] ... posso ver sua carteira de identidade...

No exemplo [7] o vendedor de um bar solicita a um cliente um documento que lhe permita verificar sua idade; o que está em *jogo* no entendimento da enunciação, não é o reconhecimento da intenção do vendedor em fazer o cliente mostrar um documento, mas a validade da norma legal que proíbe a venda de bebidas alcoólicas a clientes menores de idade. Neste caso, Orador e Auditório coordenam seus planos de ação de forma comunicativa e não estratégica, pois procuram se entender quanto à validade de uma norma social. Portanto, os interlocutores se entendem quanto à norma social pressuposta (a proibição de venda de bebida alcoólica a menores de

idade), as obrigações que dela decorrem (caso necessário, solicitar um documento para verificar a condição de maioridade de um cliente), as sanções relacionadas à não cumprimento da norma (punição do estabelecimento, demissão do vendedor) e as razões pressupostas que sustentam a validade do pedido (a possibilidade do cliente ser menor de idade). Nos atos de fala regulativos o reconhecimento intersubjetivo da validade normativa pressuposta coordena a interação entre os interlocutores. Para Habermas, os atos regulativos são característicos do agir regulado por normas.

Nos casos de agir estratégico o significado das pretensões de validade tem um valor secundário, pois o entendimento serve apenas como meio para atingir um fim. Nos casos de agir comunicativo, o significado das pretensões de validade levantadas num ato de fala permite a definição da situação de interação dentro da qual Orador e Auditório coordenam seus planos de ação de forma co-participada. Este é o caso do agir regulado por normas, no qual os participantes definem a situação de interação pelo reconhecimento intersubjetivo das pretensões de validade de atos regulativos, de forma a estabelecer uma relação interpessoal que seja correta em relação às normas sociais.

8] ... *acho um absurdo desperdiçar eletricidade...*

Mas Habermas propõe mais duas formas de agir comunicativo: o agir dramatúrgico e a conversação. No agir dramatúrgico, os participantes definem a situação de interação quanto à validade de atos de fala *expressivos* reconhecendo a sinceridade da expressão de uma experiência subjetiva. As obrigações relacionadas a um ato de fala expressivo como [8] referem-se à coerência da pretensão de sinceridade do Orador em relação a seus atos passados e futuros. As sanções que decorrem da incoerência do Orador (o desperdício de eletricidade, por exemplo) referem-se à perda de credibilidade, pois alguém que age de forma insincera pode estar manipulando o Auditório, isto é, pode estar agindo estrategicamente fazendo o Auditório acreditar que não é assim (Habermas, 1984 [vol.1]:319-928).

A conversação define uma forma de agir social na linguagem em que os atos de fala *constativos* (ou assertivos) são característicos, apesar de que numa conversação outros atos de fala ocorrem também. O

significado de pretensões de validade de atos de fala constativos como [1] permitem definir a situação de interação pelo entendimento intersubjetivo sobre a verdade de fatos constatados. Habermas destaca que uma característica da conversação é seu caráter auto-referencial, pois enquanto interação lingüística possui um fim em si mesma. Por outro lado, o conteúdo de uma conversa pode envolver constatações sobre a adequação ou não das normas sociais, sobre a personalidade de alguém, sobre a cor do céu; etc. Portanto, numa conversa, apesar da pretensão de validade explícita remeter à verdade de coisas constatadas, diferentes aspectos da experiência de vida cotidiana (ou do Mundo da Vida) dos participantes da interação lingüística podem ser constatados de forma que os interlocutores possam se entender sobre eles. As obrigações pressupostas referem-se apenas à manutenção da conversação e não há nenhuma sanção decorrente do não cumprimento desta (Habermas, 1984 [vol.1]:319-928).

Existem, então, três tipos de pretensões de validade que correspondem a cada forma comunicativa de agir na linguagem. A pretensão de verdade de atos constativos, a pretensão de legitimidade de atos regulativos e a pretensão de sinceridade de atos expressivos. Contudo, para Habermas, qualquer ato de fala pode ser questionado em relação a qualquer dessas pretensões, pois as interações lingüísticas orientadas ao Entendimento ocorrem tendo o mundo da experiência de vida dos participantes como pano de fundo. Do ponto de vista formal, estas experiências de vida ocorrem em relação a um mundo objetivo de coisas, a um mundo social de normas e a um mundo subjetivo, onde essas experiências possuem um significado conforme a personalidade de cada um.

As pretensões de validade levantadas vão remeter explicitamente a um desses mundos, mas como nas interações lingüísticas comunicativas os interlocutores agem em relação a um mundo de experiências de vida em relação a um mundo objetivo, social e subjetivo, para cada pretensão de validade explícita, duas implícitas vão estar em jogo (Habermas, 1984 [vol.2]:119-151). No exemplo que dei anteriormente do vendedor e do cliente de um bar, o cliente, ao aceitar a validade normativa explícita do ato regulativo enunciado pelo vendedor com [7], automaticamente aceita a pretensão de verdade e a pretensão de sinceridade implícitas. Isto é, aceita que aparenta ser menor de idade e que o vendedor não age de "má fé", mas apenas cumpre ordens.

- 9] ... *não, você não precisa ver minha carteira de identidade ...*
- 10] ... *não, tenho vinte e quatro anos...*
- 11] ... *não, você não quer me atender...*
- 12] ... *só atendemos maiores de idade...*
- 13] ... *você tem cara de menor de idade...*
- 14] ... *obedeço a ordens...*

Caso o cliente não aceitar essas pretensões de validade implícitas deverá, em princípio, manifestar sua posição contrária em relação a uma delas, seja pelo não reconhecimento da norma de ação explicitamente pressuposta proferindo [9], ou pela não aceitação da pretensão à verdade proferindo [10], ou mesmo pela não aceitação da pretensão à sinceridade proferindo [11]. Por outro lado, o vendedor poderia explicitar cada pretensão implícita de forma a convencer o cliente da validade do seu pedido. Assim explicitaria sua pretensão à legitimidade do pedido proferindo [12], a pretensão à verdade proferindo [13] e a pretensão à sinceridade proferindo [14].

ASPECTOS DA DIFERENÇA ENTRE AS TIPOLOGIAS:

A princípio pode-se pensar que a formalização dos tipos puros de atos de fala chega a conclusões semelhantes quanto aos atos expressivos, de fato, parece que ambos autores compartilham da idéia de que esta forma de agir na linguagem diz respeito ao "interior" do Orador (seja estado mental no caso de Searle, seja mundo subjetivo no caso de Habermas) e ambos estabelecem que o sucesso deste ato depende do reconhecimento de sua sinceridade. Mas, enquanto para Searle o propósito de um ato de fala expressivo é o de manifestar estados mentais, para Habermas a função dos atos expressivos é a representação de si mesmo. Neste caso, o Orador ao abrir seu mundo subjetivo ao entendimento do Auditório procura criar uma representação de si mesmo que seja condizente com sua biografia e que possa ser assim reconhecida pelo Auditório. O mundo subjetivo seria uma forma peculiar de mundo objetivo, pois o próprio Orador só tem acesso a este na medida em que se manifesta por meio de atos expressivos. Por assim dizer, é a objetivação do mundo subjetivo através de atos expressivos que permite aos interlocutores reconhecerem tal dimensão na biografia de vida do Orador. No caso

de Searle os atos expressivos não são formas representacionais de agir na linguagem, não existe nesta perspectiva auto-representação.

Um dos aspectos que mais diferencia as tipologias refere-se aos atos regulativos. Em princípio pareceria que Habermas resume os atos diretivos, comissivos e declarativos propostos por Searle em uma só categoria. Do ponto de vista conceitual, “ato regulativo” estaria mais próximo de “ato declarativo” do que dos outros dois, pois para Searle o ato declarativo depende de contextos normativos onde convenções sociais determinam sua ocorrência, não dependendo então de qualquer estado intencional do Orador. Para Habermas os comissivos e os diretivos também são um tipo de ato regulativo, pois ambos possuem a função de estabelecer relações interpessoais. Mas Habermas considera a caracterização dos diretivos feita por Searle deficiente, pois não permite distinguir entre imperativos simples, que são coordenados pela persecução explícita de fins, e aqueles normativamente regulados; os regulativos, que são coordenados pela persecução de entendimento quanto à validade de normas sociais de ação. Isto é, Searle, na caracterização dos diretivos, não distingue entre os fins ilocucionais e perlocucionais desses atos de fala.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- HABERMAS, J. *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos, 1990a.
- HABERMAS, J. *The theory of communicative action, 2 vol.* Boston: Bacon Press, 1984.
- HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990b.
- HUGO, M. Atos de fala: notas sobre origens, fundamentos e estrutura. In: Mari, H; Machado, I; Mello, R. [orgs.]. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE-UFMG, 2001 p. 93-132.
- SEARLE, J. *Speech acts*. New York: Cambridge University Press, 1969.
- SEARLE, J. *Expression and Meaning*. New York: Cambridge University Press, 1979.
- SEARLE, J. *Intentionality*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- RAJAGOPALAN, K. “Dos dizeres diversos em torno do fazer”. DELTA. Vol. 6 nº2, 1990 p. 223-254.

ATO ASSERTIVO, VERDADE E CRENÇA NA
TEORIA DOS ATOS DE FALA

FLORÊNCIO DE SOUZA PAZ
FUNREI

CONSIDERAÇÕES GERAIS

O ato de fala assertivo é, talvez, o mais problemático, porque o menos marcado lingüisticamente e, pragmaticamente, o menos evidente, mas também o mais fecundo discursivamente, como se verá, ao contrário do que pode parecer, haja vista sua rara presença na literatura especializada sobre a teoria dos atos de fala (TAF). Com efeito, a asserção tem sido pouco analisada fora do domínio da lógica fregeana.

O objetivo deste trabalho é realizar um estudo crítico sobre essa classe de ato de fala, examinando os aspectos relevantes e as insuficiências desta teoria em relação à produção do sentido discursivo, mesmo que a TAF (pelo menos na versão Searle/Vanderveken) não elabore nem utilize qualquer conceito de ideologia; não ultrapasse o âmbito da circunstância enunciativa ou comunicação imediata, e conceba o

sujeito tão somente como locutor dotado de intenções ou como origem de seu discurso.

Depois de uma parte expositiva das noções de ato ilocucionário, em geral, e da força ilocucionária assertiva, em particular, bem como das condições de sucesso e satisfação do ato assertivo, são desenvolvidas algumas considerações sobre a verdade pretendida quanto ao conteúdo proposicional e à crença do locutor, apontando, finalmente, para a necessidade de se ampliar a visão pragmática no tratamento dos atos de fala que levará, certamente, a um sujeito de linguagem mais determinado socialmente na atribuição de sentido a seus proferimentos.

A NOÇÃO DE ATO ILOCUCIONÁRIO EM AUSTIN E SEARLE

Em *Speech Acts* (1969), Searle procura desenvolver a teoria dos atos de linguagem proposta e esboçada por Austin (1962). A teoria dos atos surge de uma oposição à ilusão ou “falácia descritiva” de longa tradição filosófica que pretende que a linguagem tenha por primeira e principal função descrever a realidade e que os enunciados afirmativos sejam sempre verdadeiros ou falsos. Para a teoria dos atos de linguagem, ao contrário, a função da linguagem é igualmente a de agir sobre a realidade e permitir a quem produz um enunciado de, ao fazê-lo, realizar uma ação.

Esta tese de Austin apoia-se, num primeiro momento, na distinção entre enunciados afirmativos que descrevem o mundo e enunciados afirmativos que realizam uma ação. Os primeiros, denominados constatativos, recebem valores de verdade, os segundos podem ser felizes ou infelizes. Portanto, os primeiros dependem de condições de verdade e os segundos, de condições de felicidade.

As condições de felicidade dependem da existência de modos de proceder convencionais (às vezes, institucionais) e de sua aplicação correta e completa, dos estados mentais apropriados ou inapropriados do locutor, e do fato que as condutas posteriores do locutor e do interlocutor sejam conformes às prescrições ligadas ao ato de linguagem realizado.

Nesta perspectiva, e de um modo muito amplo, há duas condições de sucesso primitivas de um ato de linguagem: a) o locutor deve se dirigir a alguém; b) seu interlocutor deve ter compreendido o que lhe foi dito no enunciado correspondente ao ato de linguagem.

Mas a oposição entre condições de felicidade e condições de verdade não era completa, dada a constatação de que elas podiam até combinar-se no mesmo enunciado, e que, além de performativos explícitos, havia também performativos implícitos. A asserção, por exemplo, tradicionalmente tida como caso tipo de enunciado constativo, passa a corresponder a um ato de linguagem implícito, submetido também a condições de felicidade como os performativos.

Austin, então, chega à conclusão de que ao invés de opor enunciados constativos a enunciados performativos, deve-se distinguir entre os diferentes atos que se podem realizar graças à linguagem: atos locucionários, atos ilocucionários e atos perlocucionários (Austin, 1990:85-94). Deve-se observar, contudo, que esta distinção é mais lógico-analítica do que empírica, porque o ato locucionário é sempre condição necessária para que haja os outros dois, um ou outro. Isto é, sem locução não há ato de linguagem.

Entretanto, o que mais justifica a afirmação inicial, de que Searle desenvolve a teoria esboçada por Austin, é o fato de este ter admitido, em meio às suas dúvidas, que toda enunciação de uma sentença gramatical completa em condições normais corresponde, por este fato mesmo, à realização de um ato ilocucionário (Austin, 1990: 88). E mais, o ato ilocucionário pode tomar valores ou forças diferentes segundo o tipo de ato realizado, constatação que está na base da classificação austiniana dos atos de linguagem em cinco tipos (Austin, 1990:121-132). E é também nesta conferência que Austin elabora a noção de força ilocucionária que, certamente, constitui o aspecto mais revolucionário de sua teoria, mesmo que sobre este ponto possa não ter sido tão original, porquanto Frege (1971) já havia feito a distinção entre proposição (mais ou menos conteúdo proposicional) e força assertórica.

Searle acrescenta, inicialmente, à teoria austiniana dos atos de linguagem, um princípio que ele chamou de "princípio de expressabilidade", pelo qual tudo o que se quer dizer pode ser dito (Speech Acts, p. 20). Este princípio implica uma visão da teoria dos

atos de linguagem segundo a qual suas duas noções centrais são a intenção e a convenção: o locutor que se dirige a seu interlocutor tem a intenção de lhe comunicar um certo conteúdo e o comunica graças à significação convencionalmente associada às expressões linguísticas que ele enuncia para fazê-lo.

Contudo, efetivamente, mais importante do que a centralidade das noções de intenção e convenção, para a definição e análise dos atos ilocucionários o que pesa é a distinção entre força e conteúdo proposicional em cada ato ilocucionário. Conseqüentemente, todo enunciado teria um marcador de conteúdo proposicional e outro marcador de força ilocucionária (o modo gramatical ou prefixo performativo), marcadores que se encontrariam, inclusive, nos performativos implícitos. O conteúdo proposicional (ou proposição) expresso por um enunciado é aquela parte de seu sentido que é suscetível de ser verdadeira ou falsa, isto é, que representa uma situação ou um estado de coisas. Mas é também aquilo que resta do sentido do enunciado, uma vez que se lhe retire a força ilocucionária. Assim sendo, resulta que o conteúdo proposicional, ou proposição, é apenas uma abstração, porque se é verdade que todo enunciado exprime um ato ilocucionário, então não é possível exprimir uma proposição fora do contexto de um ato ilocucionário, pois a proposição ou conteúdo proposicional em si precisa ser ilocucionariamente neutra.

Deste modo, todo ato ilocucionário comporta um aspecto, a força ilocucionária, mas não se reduz a esta, e comporta também um conteúdo ao qual esta força é aplicada, o que Searle exprime dizendo que um ato ilocucionário é geralmente da forma $F(p)$, onde F é uma força ilocucionária e p um conteúdo proposicional. Portanto, a aplicação de forças diferentes a um conteúdo proposicional resulta em atos ilocucionários diferentes com o mesmo conteúdo proposicional. Daí a possibilidade de classificação dos atos de linguagem e, quanto a Searle, "doze dimensões significativas de variação nas quais os atos ilocucionários diferem dos outros" (Searle, 1995a:3) servem de critérios para sua classificação, sendo que, de fato, apenas as três primeiras - o ponto ou propósito ilocucionário, a direção de ajustamento e a condição de sinceridade - são importantes para a determinação das cinco categorias gerais:

“... há cinco maneiras gerais de usar a linguagem, cinco categorias gerais de atos ilocucionários. Dizemos às pessoas como as coisas são (Assertivos), tentamos levá-las a fazer coisas (Diretivos), comprometemo-nos a fazer coisas (Compromissivos), expressamos nossos sentimentos e atitudes (Expressivos) e provocamos mudanças no mundo através de nossas emissões lingüísticas (Declarações)” (Ibid. Introdução, p. X).

OS ATOS ILOCUCIONÁRIOS COMO UNIDADES PRIMÁRIAS DE SIGNIFICAÇÃO

Depois de tentarem juntos, Searle e Vanderveken, uma formalização da Teoria dos Atos de Linguagem, especialmente na versão elaborada pelo primeiro (*Foundations of Illocutionary*), Vanderveken reuniu em *Les Actes de Discours* diversos trabalhos, como partes de sua Semântica Geral, que “visa uma descrição sistemática unificada de todos os aspectos ilocucionários e vero-condicionais da significação dos enunciados” (1988:18).

A hipótese fundamental de sua teoria semântica pressupõe que “os atos ilocucionários são as unidades principais de significação literal no uso e compreensão das línguas naturais” (Vanderveken 1988: 16). E em tal teoria, “um dos papéis maiores da significação de todo enunciado é o de contribuir para determinar a natureza exata dos atos ilocucionários que suas enunciações literais podem servir para realizar em contextos de emprego apropriados” (Ibidem).

Desta forma, os locutores, utilizando enunciados em contextos de enunciação, “tentam realizar atos ilocucionários tais como asserções, questões, declarações, promessas...” e mais, “a tentativa deles de realizar tais atos de discurso faz parte do que eles significam e têm a intenção de comunicar aos alocutários nos contextos de suas enunciações”. Isto é, em sua abordagem semântica, “a competência lingüística não é dissociada da performance”, como seria o caso na escola de Chomsky (Ibid.: 18-19). Sua semântica também não se limita apenas “aos aspectos vero-condicionais da significação dos enunciados” e não fica somente na interpretação “dos fragmentos de

línguas naturais compostos exclusivamente de enunciados declarativos" (Ibid.:18). Ao contrário,

"... a competência lingüística de um locutor é essencialmente sua capacidade de realizar atos ilocucionários e de compreender quais atos ilocucionários podem ser realizados por outros locutores nos contextos reais e possíveis de emprego de sua língua." (Ibid.:19)

Para Vanderveken, nos atos de discurso, como unidades primárias de significação devem ser considerados, ao mesmo tempo, três aspectos constituidores de sua significação: – certas palavras (léxicos) e traços sintáticos, "como os sinais de pontuação, a ordem das palavras e o modo do verbo" que "contribuem para a significação dos enunciados no interior dos quais eles aparecem determinando as forças ilocucionárias das enunciações dos enunciados"; – outras palavras e traços sintáticos, "como o tempo e a pessoa do verbo", que "contribuem para a significação dos enunciados no interior dos quais eles aparecem determinando os conteúdos proposicionais"; – e certos traços contextuais que "são em geral pertinentes para determinar o ato ilocucionário literal expresso por um enunciado em um contexto de enunciação." (Ibid.:17)

Em razão destes traços contextuais pertinentes, acrescenta: "convém distinguir a *significação de uma enunciação particular* de um enunciado em um contexto de emprego e a *significação lingüística* deste enunciado enquanto tipo abstrato". Pois "um locutor competente pode compreender a significação lingüística de um enunciado sem por isso compreender a significação de uma enunciação particular deste enunciado." (Ibid.:17)

E como "uma das tarefas da semântica geral é analisar em detalhes as formas lógicas dos marcadores de força ilocucionária considerando todos seus traços sintáticos constituintes" (Ibid.:24), Vanderveken chama a atenção para o fato que os próprios enunciados enquanto expressos por determinados tipos de sentenças – declarativas, imperativas, interrogativas, exclamativas, etc. – já trazem em si aspectos ilocucionários da significação dos enunciados que devem ser levados em conta, bem como os chamados verbos performativos que desde os trabalhos de Austin, nomeavam forças ilocucionárias e foram

considerados também por Scarle como marcadores de força ilocucionária de enunciados performativos. Vanderveken então reitera a importância da análise dos verbos performativos para sua semântica geral.

Esta teoria semântica, que procura integrar uma lógica intencional e uma lógica ilocucionária, ocupa-se exclusivamente dos atos ilocucionários elementares da forma F (p) como unidades primárias da análise da significação. Contudo Vanderveken não ignora a existência de atos de discurso complexos, cujas formas lógicas “são irredutíveis à dos atos de discurso elementares, pois suas condições de sucesso são diferentes” (Ibid.:31), mas cujos enunciados (“mais complexos”) são obtidos “a partir dos enunciados elementares, pela aplicação de conectores ilocucionários como os operadores ‘se’, ‘mas’ e o ponto e vírgula” (p.31). São mencionados, com suas respectivas formas lógicas, os atos de negação ilocucionária, os atos de discurso condicionais e “as conjunções de atos ilocucionários”, (F1 (P1) e F2 (P2)).

Ao meu ver, é lamentável que a teoria semântica geral de Vanderveken se limite a dar conta “exclusivamente” da “análise semântica dos enunciados elementares das línguas naturais que exprimem atos de discurso dotados de uma força ilocucionária e de um conteúdo proposicional” (ibid.:30). Pois como pode um *ato de discurso* (ele mudou a terminologia: nem ato de fala nem ato de linguagem) ser compreendido / analisado fora do seu intradiscurso e do seu interdiscurso? Especialmente no uso assertivo da linguagem, como se pode determinar que esta força ilocucionária esteja sendo empregada com um dos seus vários propósitos possíveis (aviso, promessa, ameaça, orientação técnica, etc.) a partir de um único enunciado dito elementar? Mesmo enfatizando que os traços contextuais são pertinentes (como mencionado acima), parece tratar-se apenas de contextos muito restritos que as pragmáticas conversacionais (que tanto se utilizam da TAF) costumam fazer um grande esforço para explicar de qual contexto se trata, para que seus exemplos sejam empiricamente satisfatórios.

Por outro lado, parece não haver incoerência internamente à teoria quanto ao seu objeto bem delimitado. E mais, a decisão por este objeto (os atos ilocucionários como unidades primárias de significação) fundamenta-se na convicção (ou hipótese) de que essas unidades são

os correlatos das unidades primárias de pensamento do ser humano, correlacionando assim sua semântica geral a uma possível “filosofia do espírito”:

“A semântica geral contribui para a filosofia da linguagem e do espírito porque as leis fundamentais de utilização da linguagem refletem as formas a priori do pensamento.” (p.211)

“... todo pensamento que um ser humano pode possuir a propósito de um fato é, em princípio, exprimível pela utilização de sua linguagem quando da realização de um ato ilocucionário cujo conteúdo proposicional é uma representação deste fato. Assim, as leis necessárias universais que governam a realização e a satisfação dos atos ilocucionários refletem formas a priori do pensamento e da experiência.” (ibid.)

Desta forma Vanderveken assume a filosofia crítico-transcendental de Kant (*Crítica da Razão Pura*) que perseguiu o objetivo de estabelecer os limites do pensar por meio da investigação dos poderes e das limitações da razão humana. E o faz de uma maneira semelhante ao Wittgenstein do *Tractatus Logico-philosophicus* que teria elucidado os pensamentos ao determinar o que pode e o que não pode ser dito (logicamente), isto é, pensado.

Vanderveken está retomando um dos problemas cruciais da tradição filosófica que é o da relação pensamento / enunciado. E o faz em uma época de muitas posições anti-representacionistas. Pois, primeiro a Filosofia Moderna (a partir de Descartes) buscou (em vão?) uma representação mental da realidade, depois o Primeiro Wittgenstein (como expoente da “Virada Lingüística”) radicalizou uma concepção de representação lógico-lingüística dos fatos, para, anos depois, rebelar-se contra sua própria idéia representacional da linguagem, seguido por muitos outros filósofos. Agora vem Vanderveken postular uma correlação necessária entre pensar (e ato de pensamento) e ato ilocucionário. Searle também defende que a filosofia da linguagem é um ramo da filosofia da mente porque diz não ter dúvidas de que

“A capacidade dos atos de fala para representar objetos e estados de coisas no mundo é uma extensão das

capacidades mais biologicamente fundamentais da mente (ou do cérebro) para relacionar o organismo ao mundo por meio de estados mentais como a crença e o desejo, e em especial através da ação e da percepção.”
(Searle, 1995a:VII)

O ATO ASSERTIVO: ESTRUTURA E CONDIÇÕES

Como já exposto anteriormente, o ato de linguagem assertivo é um ato ilocucionário por ser expresso por um enunciado que comporta, além de um conteúdo proposicional, uma força ilocucionária que tem seis componentes: um ponto ou propósito ilocucionário, um modo de realização deste ponto, condições sobre o conteúdo proposicional, condições preparatórias, condições de sinceridade e um grau de vigor com o qual o ponto ilocucionário é realizado sobre o conteúdo proposicional e que, freqüentemente, coincide com o grau de vigor das condições de sinceridade de uma força ilocucionária. (Vanderveken, 1988:107 e 122)

A força ilocucionária de asserção tem o ponto ilocucionário assertivo e consiste em “representar como sendo o caso um estado de coisas” (Ibid.:109). Sintaticamente, é o indicativo que exprime o ponto assertivo. E a direção de ajuste da enunciação é palavra-mundo.

Quanto à componente modo de realização, a força assertiva tem um modo neutro de realização, bem como também é neutra sua condição sobre o conteúdo proposicional. As condições preparatórias da força assertiva consistem nas razões que o locutor tem para crer na verdade do conteúdo proposicional da enunciação ou ato de discurso. (Cf. Vanderveken, 1988:127) A condição de sinceridade da força assertiva, além de ser necessária, também não pode ser negada, sob pena de o locutor cair em paradoxo, afirmando ao mesmo tempo que crê p e não crê p. A condição de sinceridade é componente da força assertiva que exige a crença do locutor no estado de coisas representado no conteúdo proposicional. Por fim, na força ilocucionária assertiva a componente grau de vigor ou potência é neutra na realização do ponto ilocucionário sobre o conteúdo proposicional.

Estas são as componentes da força ilocucionária dos atos de discursos que, junto com o conteúdo proposicional, determinam inteiramente

suas condições de sucesso e de satisfação. E as condições de sucesso são aquelas que “devem ser preenchidas num contexto de enunciação para que o locutor consiga realizar este ato neste contexto.” (p. 33)

Há por isso dois valores de sucesso: o sucesso e o fracasso. Assim, afirma Vanderveken,

“... direi em semântica geral que uma enunciação é bem sucedida se e somente se o locutor realiza o ato ilocucionário expresso pelo enunciado que ele utiliza no contexto desta enunciação, e direi que esta enunciação é um fracasso no caso contrário.” (1988:33)

Quanto às condições de satisfação de um ato ilocucionário, estas são em geral, diferentes das condições de sucesso e “devem ser preenchidas no mundo de um contexto de enunciação para que este ato seja satisfeito neste contexto” (Ibid.:34). Ou seja, uma enunciação é considerada satisfeita “se e somente se o ato ilocucionário expresso é satisfeito no contexto desta enunciação.” (Ibid.:35)

Duas observações são especificamente importantes com relação aos atos assertivos, visto que “uma asserção é satisfeita se e somente se ela é verdadeira.” (Ibid.:34):

“a) A noção de condições de satisfação é ao mesmo tempo uma generalização e uma extensão da noção-de condição de verdade que é necessária em semântica geral para cobrir todas as forças ilocucionárias.

b) Esta noção geral de condições de satisfação está baseada sobre a teoria tradicional da verdade como correspondência.”

Que o conteúdo proposicional seja verdadeiro é um elemento necessário para a satisfação de qualquer ato. Resta saber se isto é suficiente, especificamente no caso da asserção. Parece que Vanderveken não responde diretamente a este quesito (!?). Apenas reafirma que na realização de atos assertivos “o locutor exprime o conteúdo proposicional com a intenção de dizer que ele corresponde a

um estado de coisas existente no mundo da enunciação” (Ibid.:34), pouco importando “como o estado de coisas real que ele representa tornou-se existente” (Ibid:35 e 135).

Deve-se observar também que os atos ilocucionários com direção de ajuste vazia, como os expressivos, não têm ou não dependem de condições de satisfação porque seus locutores não teriam a intenção de estabelecer correspondência entre linguagem e mundo. E no caso dos assertivos os valores de verdade e de satisfação coincidiriam, pois suas condições de satisfação “são idênticas às condições de verdade de seu conteúdo proposicional” (Ibid.:134), porque o ajuste entre linguagem e mundo “é realizado pelo fato que seu conteúdo proposicional representa corretamente como as coisas são no mundo” (idem.).

Ao meu ver, esta argumentação em defesa da simples identificação entre condições de satisfação e condições de verdade dos assertivos não elimina a necessidade de se estabelecer qual o peso do contexto na determinação da satisfação / verdade dos assertivos especificamente, aceitando-se que também para esta categoria de atos ilocucionários as condições de satisfação “devem ser preenchidas *no mundo de um contexto de enunciação.*” (Ibid:34, grifo meu)

E o que significa dizer que um conteúdo proposicional é verdadeiro se a priori, isto é, antes de ser afirmado ou negado, não se pode ter valor de verdade? Pelo menos a partir de Frege, que descobriu a força assertórica ao constatar que, sem ser afirmada ou negada, ou seja, asserida, uma proposição não pode ser um juízo que expressa valor de verdade?

A solução parece ser buscada no estado mental. Isto é, o locutor que exprime um enunciado assertivo o faz na *crença* de que está utilizando um conteúdo proposicional verdadeiro. Mas os estados psicológicos dos locutores fazem parte deste “mundo de um contexto de enunciação”? De que modo? E a crença do alocutário faz parte das condições de satisfação? E se ela não coincide com a do locutor, o ato assertivo não é satisfeito, isto é, não é verdadeiro? A força ilocucionária assertiva seria realizada sobre aquele conteúdo proposicional crido pelo locutor, mas não pelo alocutário?

O propósito de Vanderveken acrescenta um elemento que reforça estes questionamentos quando afirma:

“À diferença das enunciações assertivas, as enunciações compromissivas e diretivas, que têm a direção de ajuste coisas/palavras, têm condições de satisfação auto-referenciais que são dependentes destas enunciações.”
(Ibid.: 135, grifo meu)

Para estas enunciações nem se pode utilizar os predicados de verdade para avaliar sua satisfação (de uma ordem se diz que é obedecida ou não, mas não que é verdadeira ou falsa). Ao contrário, os atos assertivos são verdadeiros ou falsos em função de suas condições preparatórias e de sinceridade mas não dependem de suas enunciações enquanto condições de satisfação.

É a partir desta discussão que se podem destacar algumas características discursivas interessantes nos atos assertivos. Primeira, seu mundo de contexto é amplo, porque não precisa de limites tão precisos. Segundo, os assertivos podem fazer parte (estar inseridos) de muitos outros atos ilocucionários, isto é, com conteúdo proposicional e força assertiva se podem realizar muitos propósitos, por exemplo, aviso, advertência, pânico, promessa, crítica, otimismo, ameaça, etc., sem deixar de lembrar que quase sempre uma asserção pode ser tomada como resposta a uma pergunta/questão, mesmo implícita ou distante. O discurso científico é uma ilustração disto. Uma outra característica é que os assertivos são, praticamente, desprovidos de marcas lingüísticas (lexicais, sintáticas, etc.) específicas. Assim o ato de discurso assertivo, aparentemente o menos evidente, enquanto ilocução, parece ser o mais fecundo discursivamente. E certamente por isso é o que menos se presta às análises das pragmáticas conversacionais nas suas “montagens” de atos de linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ASSERÇÃO, VERDADE E CRENÇA

Retomando a exposição anterior, o propósito ilocucionário assertivo é “dizer como as coisas estão” (Vanderveken, 1988:22), e será um ato satisfeito desde que “seu conteúdo proposicional represente corretamente como as coisas estão no mundo” (Ibid.:134). E à medida

que Vanderveken define as condições de satisfação como uma generalização das condições de verdade estende a todos os atos ilocucionários as características inicialmente reservadas aos constatativos de Austin. Mas a preocupação não era exatamente a inversa? Em sua luta contra a “falácia descritiva”, Austin procurou estender aos constatativos os aspectos ilocucionários, acionais. Assim, tomar a verdade como um modo de avaliação, entre outros, do aspecto ilocucionário do ato de asserção é a via que conduz ao abandono de uma concepção estritamente semântica e estranha a qualquer condicionamento pragmático. Afirmar que “a Terra é redonda” pode ser uma asserção tanto verdadeira como falsa, dependendo do contexto e, especificamente, do propósito, pois numa asserção em geometria, por exemplo, “redonda” não é uma qualificação exata para nosso planeta.

Na perspectiva de Austin, seria sensato pensar pragmaticamente a verdade como critério de avaliação não do conteúdo proposicional mas do ato total, isto é, o ato em sua função interacional de comunicação e em sua finalidade transacional de negociação, de busca de acordo e de consenso.

Esta concepção pragmática da verdade elimina o pressuposto da teoria da correspondência, pois como comparar e fazer corresponder o que é da ordem discursiva e a realidade não discursiva? E quanto ao mundo, o “corretamente como as coisas estão no mundo”? As coisas estão exatamente conforme os mundos dos locutores elaborados pelo senso comum, pelas ciências, pelas filosofias, pela história; são mundos constituídos e reconstruídos. E a verdade resultante das asserções tem um fundo de certezas que compõem uma imagem do mundo:

“Mas eu não obtive a minha imagem do mundo por me ter convencido da sua justeza, nem a mantenho porque me convenci da sua justeza. Pelo contrário, é o quadro de referências herdado que me faz distinguir o verdadeiro do falso.” (Wittgenstein, Da Certeza, nº 94)

Neste sentido é que toda asserção poderá ser considerada “uma resposta que se pretende verdadeira a uma questão relativa ao estado de um mundo no qual os interlocutores partilham e confrontam suas

expectativas, seus objetivos e suas estratégias de ação.” (Vernant, 1997:65)

Essa abordagem pragmática é muito mais abrangente e determinante do que a de Vanderveken (1988:74-75) que assume uma pragmática apenas como a teoria da significação do locutor, contrastando-a com a semântica como concernente à significação do enunciado. Vanderveken parece não explorar as conseqüências da noção “pano de fundo conversacional” como os “fatos que o locutor e o alocutário conhecem mutualmente em virtude das *formas de vida* que eles partilham e das *atividades* que eles praticam em sua comunidade social” (Ibid.:76). Vanderveken pára na constatação destes “fatos” que “são o pano de fundo do contexto da enunciação” (Ibid.), e não lhes explora as conseqüências.

No item anterior foram levantadas algumas questões sobre o estado psicológico da *crença que p* dos assertivos, *crença que pelas condições de preparação* (“o locutor crer no conteúdo proposicional”), decididamente é só do locutor e não do alocutário também.

Mas será que se pode considerar a asserção uma mera expressão monológica da crença do locutor? A asserção, como qualquer outro ato, caracteriza-se por sua dimensão interacional, comunicacional. Neste sentido a asserção também é um compromissivo, pois é um esforço de partilhar uma crença com o alocutário que, necessariamente, por sua vez, entra na partilha com seu crédito na crença do locutor. O assertivo se realiza num pacto de confiança. E este pacto inclui a comunidade a que pertencem os interlocutores.

O dizer do locutor merece confiança da parte do alocutário com base na sua reputação social. Do mesmo modo que o compromisso com a verdade que o locutor tem em relação ao alocutário coloca em jogo sua reputação futura. E tanto a qualificação como a desqualificação do locutor é de cunho social. Por isso, o pacto (contrato?) de confiança toma formas diferentes segundo as posições ocupadas pelos interlocutores no interior de sua comunidade de palavra e, geralmente, um cientista, um líder social ou religioso, por exemplo, gozam de uma confiança mais forte por parte do alocutário. A noção de pacto de confiança/crença pode favorecer a saída do impasse em que se encontra a lógica ilocucionária para encontrar critérios objetivos que avaliem a sinceridade do locutor.

Ora, a Teoria dos Atos de Fala, que não prevê avaliação objetiva dos estados mentais do locutor, também postula, como se viu, que os atos expressivos não têm condições de satisfação, portanto, não têm direção de ajuste. E não têm direção de ajuste porque, não tendo conteúdo proposicional sobre estado de coisas no mundo, as palavras do enunciado não teriam nada a que se ajustarem. Porém, será mesmo assim? Não se poderia considerar que os expressivos possuem uma condição de verdade / satisfação, entendida em termos de correspondência entre a expressão proposta e o estado de crença efetivo do locutor? Aceitando-se esta alternativa, proposta por Vanderveken, os expressivos passariam a ser uma sub-classe dos assertivos, “tendo por objeto a descrição dos estados mentais do locutor.” (Vernant, 1997: 68)

Esta perspectiva, no entanto, ao invés de uma solução satisfatória, leva para a necessidade de se explicar o que seria o mundo interior-composto dos estados mentais do locutor, e esta seria uma posição de aceitação do “argumento de uma linguagem privada”. Entretanto, não seria preciso tanta aventura, porque, de um ponto de vista inteiramente pragmático, não é necessário fazer referência direta aos estados mentais do locutor: “Nossa palavra é nosso penhor”, afirma Austin, explicitando sua noção de performativo, mas criticando

“... a tendência a pensar que a seriedade das palavras advém de seu proferimento como (um mero) sinal externo e visível, seja por conveniência ou outro motivo, seja para fins de informação, de um ato interior e espiritual. Disto falta pouco para que acreditemos ou que admitamos sem o perceber que, para muitos propósitos, o proferimento exteriorizado é a descrição verdadeira ou falsa da ocorrência de um ato interno.” (Austin, 1990:27)

Por conseguinte, a palavra compromete socialmente e o compromisso que se produz no e pelo discurso, leva a uma atribuição convencional de um estado de espírito ao locutor, ancorada na “forma de vida” à qual se conecta “o jogo de linguagem” da asserção com pretensão de verdade, como debatido e exemplificado exaustivamente por Wittgenstein em *Da Certeza*. A crença com a qual o locutor se

compromete na asserção tem a significação objetiva de disposição para agir em relação ao alocutário. É assim que o comportamento lingüístico e extralingüístico do locutor é o único que pode fornecer ao alocutário o critério objetivo de sua sinceridade.

Mesmo assim, esta análise da asserção, que fornece um critério operatório de sinceridade, não é suficiente, “pois ela não explica o propósito último da asserção” porque ninguém leva outrem a aceitar sua crença “pelo simples prazer de partilhar seu saber. Procura-se convencer alguém para obter seu apoio, sua cooperação no processo de transformação do mundo” (Vernant, 1997:70).

Enfim, postulando ainda com Vernant, uma análise decididamente pragmática da asserção deveria atribuir-lhe um duplo objetivo: partilhar uma crença e induzir a outrem um comportamento. Neste sentido poderá ser recuperada a dimensão perlocucionária da linguagem que Searle e Vanderveken negligenciaram, bem como também se enfatiza o grande poder argumentativo da asserção, que, no discurso científico, por exemplo, baseia pelo menos em parte, sua argumentação no ocultamento ou apagamento do sujeito empírico/psicológico, identificando o sujeito com a comunidade científica ou mesmo a ciência como instituição social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

FREGE, G. *Écrits Logiques et Philosophiques*. Paris: Seuil, 1971.

MOESCHLER, J. *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*. Paris: Armand Colin, 1996.

SEARLE, J. R. *Speech acts an essay in the philosophy of language*. London: Cambridge University Press, 1976.

SEARLE, J. R. *Expressão e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEARLE, J. R. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995a.

SEARLE, J. R. & VANDERVEKEN, D. *Foundations of illocutionary Logic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

VANDERVEKEN, D. *Les actes de discours*. Bruxelles: Mardaga, 1988.

VERNANT, D. *Du discours à l'action*. Paris: PUF, 1997.

WITTGEINSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

WITTGEINSTEIN, L. *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, s/d.

9

ATOS DE FALA E SABEDORIA POPULAR EM UM PANFLETO DA CAMPANHA ELEITORAL PARA A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE

EUGÊNIO PACELLI COSTA NEVES
Mestrando-UFMG
SANDRA MAGNA GUADANINI
MESTRANDA-UFMG
WILLIAM MENEZES
DOUTORANDO-UFMG

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ano 2000 foi marcado, dentre outros eventos, pela realização de eleições para os cargos de vereador e prefeito em cada município do país. Após pouco mais de um mês da divulgação dos resultados, o processo de avaliação de performances continuava: “Afinal, que lições podemos tirar dos resultados das urnas? As alternativas de votos dirigiram-se pelo reconhecimento de projetos, ou porque um candidato era mais ou era menos simpático que o outro? Por que, em

São Paulo, a *esquerda* venceu a *direita*, a mesma *esquerda* derrotou a *centro-esquerda* em Porto Alegre e, no entanto, foi derrotada pela *direita* em Curitiba? Qual partido foi o grande vitorioso? Haverá candidato único da oposição em 2002?" As principais iniciativas dos candidatos e partidos, o impacto dessas sobre o eleitorado, as tendências e projeções para o próximo pleito eram, assim, assuntos em voga, tanto no meio político, como na mídia.

Em torno de questões como essas, manteve-se aceso o debate. Geralmente coordenado pela mídia, ele contou com a presença de vários *experts*: cientistas, economistas, publicitários, personalidades, comentaristas e analistas políticos, que, em geral, ocupam-se em manifestar opiniões sobre assuntos da agenda política. Contudo, quase sempre as reflexões e respostas tiveram as suas formulações centradas em determinados padrões da análise política privilegiando, por exemplo, a influência do poder econômico, o perfil das organizações partidárias e a sua estruturação nas diversas esferas onde se localizou a disputa; o papel desempenhado por instituições governamentais, empresariais e da sociedade civil, o envolvimento de representantes do poder público, a movimentação das classes e categorias sociais, a adesão explícita aos partidos, tradição cultural e comportamento das elites, etc. Tiveram por base, enfim, determinados aspectos conjunturais e estruturais que informam uma visão importante da política, mas que não compreende o conjunto desse fenômeno de natureza complexa.

Assim, quase sempre, elas pouco ou nada disseram sobre uma modalidade de recursos que nos parece igualmente importante: a linguagem e a sua utilização no contexto eleitoral. Essa se faz presente em cada fato ou peça de campanha integrando as ações do candidato, pois *sem o discurso, a ação deixaria de ser ação* (Arendt, 1993:191). Se o candidato é *bom*, ele é um candidato bom *por razões que se expressam pela linguagem*. Se ele é realizador de ações, *as suas ações se apresentam através do discurso*. Dessa maneira, o convencimento do eleitor pode ser percebido, também, pela interação candidato/eleitor por meio do discurso: ele é um efeito que se dá, no caso, pela linguagem.

É claro que o mesmo resultado (convencimento do eleitor) pode ser obtido por outros meios, como a distribuição de calçados e cesta básica (prática pernicioso e bem difundida na política brasileira) ou,

apenas, por *um tapinha nas costas*. Mesmo em tais situações não se exclui a presença de discursos que legitimam ou não essas ações. Entretanto, um fato que nos interessa mais de perto é perceber que, em cada pleito, os candidatos e seus assessores têm tentado produzir peças-de-campanha (*out-doors*, jornais, panfletos, gravações de rádio e TV) mais sofisticadas e eficazes na disputa. E parece-nos que isso não se dá por acaso ou veledade, mas como reconhecimento do poder da linguagem e da importância que os recursos discursivos têm na disputa democrática.

...

É nessa compreensão geral que inserimos o presente trabalho. Ele tem como objetivo analisar alguns recursos discursivos em um *panfleto* apresentado durante essa campanha eleitoral. Mais especificamente buscaremos examinar aspectos relacionados aos *lugares-comuns* e ao uso que o enunciador fez desses lugares para atingir efeitos de persuasão e convencimento do eleitor. Ou seja, a nossa questão central é: como podemos perceber a relação entre a *sabedoria popular* e a busca de votos do eleitorado nessa peça de campanha? Para isso, utilizaremos principalmente a Teoria dos Atos de Fala, realçando as dimensões do *convencionalismo*, *intencionalismo* e os *atos de fala indiretos*.

ALGUNS ASPECTOS DA TEÓRIA DOS ATOS DE FALA

A hipótese inicial da Teoria dos Atos de Fala é que determinadas sentenças ou proferimentos lingüísticos têm natureza performativa, correspondendo à realização de ações. Por exemplo, pela frase “Eu vos declaro marido e mulher”, enunciada pelo padre em uma determinada cerimônia religiosa, realiza-se a ação de casar pessoas; a frase “A sessão está aberta”, pronunciada pelo dirigente de uma Assembléia no início da sessão, abre os trabalhos da mesma; e o enunciado de um candidato às eleições municipais de Belo Horizonte “Durante o meu governo, darei continuidade ao Orçamento Participativo”, consiste em um comprometimento deste em relação aos eleitores.

Para Austin (1990), esse caráter acional dos enunciados está ligado ao uso de certos verbos da língua, como *declarar*, *prometer*, *aprovar*, *avisar*, *apostar*, *pedir*, *etc.*, que ele nomeou *performativos*. Em contraste com tais enunciados, ele percebeu a existência de um outro

conjunto de sentenças formadas a partir de verbos que chamou *constatativos*, e serviam para constatar, descrever ou relatar uma realidade. Para ele, somente em relação aos proferimentos constituídos a partir de tais verbos é que se poderia aplicar o critério de “falso” ou “verdadeiro” (1990:24). Por exemplo, a frase “Ele está em primeiro lugar nas pesquisas” é uma constatação que pode ser submetida à prova pelo critério de uma verdade estatística.

Mas, como o próprio Austin percebeu, em todo o discurso, há sempre uma performatividade, pois *constatar*, *descrever* ou *relatar* correspondem a uma afirmação ou declaração de determinado locutor. Por exemplo: Se *eu afirmo* que “ele está em primeiro lugar nas pesquisas”, independentemente da constatação e do seu critério de verdade, há um ato anterior de afirmação (*eu*, locutor, *afirmo*). Percebe-se, dessa maneira, que a relação entre palavras e ações é mais ampla que a diferenciação entre *performativos* e *constatativos*, e, no fundo, como afirmou Searle (1981:26), *falar uma língua é executar atos de fala*.

De acordo com a relação entre o locutor e o *dizer*, tais atos são classificados em *locucional* – a ação se realiza *ao dizer* algo, *ilocucional* – a ação se realiza *dizendo* algo, e *perlocucional* – a ação se realiza *por dizer* algo. De outra maneira, pode-se dizer que:

ATO LOCUCIONAL: O proferimento de determinada sentença possui determinado sentido e referência que se encontram, grosso modo, no significado dos termos (AUSTIN, 1990). Por exemplo, ao enunciar “Feche a porta”, o locutor tem em mente o significado das palavras que utilizou: “feche”, como uma forma imperativa do verbo “fechar”, alude ao movimento de “obstruir”, “impedir a comunicação entre dois ambientes”, etc.; “porta”, como “abertura”, “orifício”, “artefato de madeira, metal, vidro”, etc. Assim, “feche” e “porta” são palavras que possuem significados que são correntemente partilhados no interior da comunidade lingüística do falante.

O mesmo poderíamos afirmar no caso de um enunciado eleitoral como “Vote em Célio”. Aqui, também, o locutor refere-se imperativamente a um verbo de uso comum (votar), cujo significado corresponde a “emitir um voto”, “manifestar uma aprovação”, etc; e o referente, representado pelo nome próprio “Célio” que, em determinado contexto eleitoral, apresenta-se como candidato em uma eleição.

ATO ILOCUCIONAL: - O proferimento de determinada sentença ou proposição possui determinada força [F(p)]. Por exemplo, o enunciado “Feche a porta”, proferido pelo patrão, corresponde a uma ordem [F] ao alocutário, enquanto empregado. Por tal ordem, o alocutário deverá executar o movimento de obstruir, interditar, ou simplesmente fechar *um determinado local, artefato* que os falantes conhecem como *a porta* (p). Em outro exemplo, pelo enunciado “Vote em Célio”, o locutor, líder partidário, solicita, indica, recomenda, aconselha, etc. [F] o voto do alocutário em favor de um candidato (p), conhecido pelo nome “Célio”.

ATO PERLOCUCIONAL: O proferimento de determinada sentença provoca um efeito (ou conseqüência) no enunciatário. Por exemplo, ao ouvir a ordem do patrão: “Feche a porta”, o enunciatário “temeu perder o emprego”. O enunciado ativou, no alocutário, um estado psicológico de temor pela perda do emprego, pois entendeu que o patrão queria ter, com ele, uma conversa de caráter reservado.

Pela recomendação “Vote em Célio”, proferida por um líder do PMDB, *o alocutário X* (membro do PMDB, que esperava que o seu partido manifestasse apoio a um outro candidato) *sentiu-se ofendido*, enquanto *o alocutário Y* (membro do mesmo Partido do candidato “Célio”) *sentiu-se entusiasmado* pelo apoio da liderança de um partido distinto do seu.

Caracterizamos, acima, os atos ilocucionais “feche a porta” e “vote em Célio”, respectivamente, como uma *ordem* e *ou pedido* ou

recomendação. No entanto, esses enunciados são produzidos, em ambos os casos, a partir da forma imperativa dos verbos “fechar” e “votar”. O que nos permite, então, pensar que no primeiro caso trata-se de uma “ordem” e no segundo de um “pedido” ou “recomendação”?

Essa é uma questão que nos leva a refletir sobre os componentes de uma Força Illocucional [F (x)]. Segundo Vanderveken (1985:173), cada força illocucional contém sete componentes: ponto illocucional, modo de realização do ponto, conteúdo proposicional, condições preparatórias, condições de sinceridade, grau de intensidade do ponto e grau de intensidade das condições de sinceridade.

Não entraremos em detalhes acerca desses componentes, mas parece-nos importante destacar alguma coisa. O ponto illocucional relaciona-se à força primitiva de um ato. Ele pode ser *diretivo*, quando se tenta fazer com que o ouvinte faça alguma coisa a partir do enunciado, tendo a sua realização no modo imperativo; *expressivo*, quando expressa atitudes ou estados psicológicos do falante; *assertivo*, que consiste na representação de um estado de coisas como real e realiza-se no modo indicativo; *declarativo*, que produz um estado de coisas a partir da enunciação, realizando-se também no modo indicativo; e *comissivo*, quando o locutor compromete-se com a execução de uma ação futura. Assim, “feche a porta” e “vote em Célio” são percebidos como atos diretivos: o locutor quer fazer com que o alocutário execute um movimento correspondente ao enunciado.

Entretanto, o modo de realização de cada um dos pontos dos enunciados acima é diferente. No primeiro caso, falamos que o locutor é um patrão e o alocutário é seu empregado. Há uma relação hierárquica, socialmente reconhecida, que nos permite interpretar o ato dessa maneira, pois em uma ordem o falante faz uma tentativa de levar o ouvinte a fazer algo invocando sua posição de autoridade (Vanderveken, 1985:176). No segundo caso, dissemos tratar-se de uma relação entre uma liderança partidária e o eleitor. Ora, pressupõe-se que o vínculo possível entre esses não permite que se pense em ordem, mas sim em pedido, solicitação, indicação, recomendação, etc.

Essa diferenciação no ponto e no modo relaciona-se também às condições preparatórias – *estados de coisas que são pressupostos para que o desempenho de um ato com tal força seja bem sucedido* – e as

condições de sinceridade – *estados psicológicos do locutor a propósito de estados de coisas representados pelo conteúdo proposicional*, como definiu Vanderveken. Tais condições preparatórias e de sinceridade envolvidas no modo de realização de uma determinada F (p) nos permitem falar da existência de convenções e intenções presentes em toda interlocução. As falas, na verdade, se constituem a partir dessas dimensões, pois na vida social somos capazes de distinguir, na maioria das vezes, o que é uma ordem e o que é um pedido, sem que necessitemos de um esforço mental elevado para isso. É, também, a partir das mesmas que podemos falar na realização de atos indiretos, como efeitos intencionados ou não pelo locutor.

Parece-nos, assim, que o sucesso na conversação ordinária e no conjunto das comunicações possui uma dimensão contratual entre os falantes, ou seja, não nos entendemos pelo acaso. Existe um conjunto de práticas que permite aos indivíduos de uma comunidade social e lingüística se entenderem, na maioria das vezes, acerca das suas representações.

O CONTRATO E O PANFLETO

A noção de panfleto relaciona-se a um material escrito sobre determinado evento ou comportamento humano, geralmente sob a forma de um folheto, incorporando, ou não, imagens no seu interior. Esse tipo de material escrito pode ser lido/compreendido sem que se faça um esforço mental elevado. A sua elaboração articula duas dimensões comunicativas: a polêmica e a sátira (Angenot, 1987:15). Pela polêmica, o panfletário estabelece a sua posição e recusa a do adversário, em um combate lingüístico violento. Ao incorporar a sátira, o locutor introduz o risível e o tom carnavalesco em uma visão agônística, buscando tornar ridícula a posição do adversário.

Através dessas dimensões, o locutor-panfletário representa-se como aquele que “reage diante de um escândalo ou uma impostura” de uma terceira pessoa (explicitada pelo panfleto). O locutor apresenta-se como alguém que possui evidências e maneiras de fazer com que a verdade (que até o momento estava escondida) possa ser partilhada entre a comunidade, pois, em sua visão, a comunidade precisa saber dos erros e mentiras absurdas de alguém que tenta enganá-la (ou de

fato a vem enganando). Daí, o panfletário é alguém que se pensa em condições de revelar uma verdade, reunindo as condições preparatórias e de sinceridade inerentes à força ilocucional dos respectivos atos de fala.

No caso do panfleto de campanha, pensamos que ele tem a finalidade de persuadir o eleitor. Isso não apenas no que diz respeito à relação discursiva enganosa do seu adversário eleitoral, como também sobre as virtudes do panfletário. Afinal, o resultado de todo esse combate insere-se numa lógica eleitoral, com as suas regras comunicativas e situacionais.

O PANFLETO: PT E CÉLIO X JOÃO LEITE

O panfleto intitulado “Não troque o Célio pelo duvidoso” foi produzido e divulgado pelo Partido dos Trabalhadores (PT) durante as eleições municipais de 2000. Dirigindo-se à população, o locutor PT teve o candidato João Leite como adversário e o candidato Célio de Castro como aliado, ao qual recomendava o voto da população. Tratava-se de mais um panfleto, dentre os vários que foram produzidos e distribuídos durante a campanha, em favor destes e de outros candidatos concorrentes.

Chamou-nos a atenção o fato que esse panfleto possui, como regularidade marcante, o uso dos chamados *lugares-comuns*. A literatura sobre este fenômeno lingüístico (lugar-comum do discurso) tem-se ampliado recentemente. Desde Aristóteles, esses lugares são considerados como *reservatórios de saberes socialmente partilhados*, de onde o orador retira o seu discurso. Assim, na perspectiva retórica, são locais de onde podem ser retirados os raciocínios favoráveis à *deliberação* (o útil e o nocivo), ao *elogio* (o agradável e o desagradável) e ao *juízo* (o justo e o injusto). Ducrot, reconhecendo-os como formas consagradas pela “sabedoria popular”, tem buscado compreendê-los como relações lingüísticas partilhadas no seio de uma comunidade. Em seus estudos sobre os *topoi* (lugares-comuns), ele verificou que tais ocorrências aparecem, muitas vezes, na forma de *provérbios* e *formas sentenciosas* (1995:65).

Não buscaremos, aqui, detalhar as noções de provérbio e formas sentenciosas, de Ducrot. Também não trataremos da diferenciação

entre *topoi intrínsecos* e *extrínsecos*, feita pelo mesmo autor (1995:56) – embora isso pudesse ser produtivo à nossa perspectiva. Interessanos, somente, indicar a correlação entre essas noções e os enunciados que trataremos como usos da sabedoria popular. Em um levantamento preliminar, o *corpus* (um simples panfleto) forneceu-nos cerca de quarenta desses lugares-comuns, como *provérbios* e *formas sentenciosas*.

Destacaremos, a seguir, uma discussão acerca de alguns desses enunciados.

ALGUNS EXEMPLOS DA ANÁLISE

Enunciado 1: “Não troque o Célio pelo duvidoso”.

Esse enunciado envia-nos ao lugar-comum “não troque o certo pelo duvidoso”, que significa, de maneira geral, *agir com segurança* ou *não deixar aquilo em que se pode confiar*. No caso, o locutor não teve muito trabalho para fazer uma adaptação da “sabedoria popular” ao contexto eleitoral, construindo um “novo” efeito de sentido. Ele simplesmente alterou um único componente lexical (o substantivo masculino *certo*, do *topos* original, foi trocado pelo nome próprio *Célio*), conservando-se o aspecto sonoro do *topos*. Mas, a equivalência entre “o certo”, “o confiável” e “Célio” faz emergir uma outra equivalência (pressuposta) de “duvidoso”, “inseguro”, “incerto” ou “dúbio” com “João Leite”. Tem-se, como resultado, a formação de um subentendido “João Leite é o duvidoso”, com toda a carga semântica do termo. Com isso, a dimensão eleitoral pode ser percebida como uma disputa entre “o certo” [igual a] ou “o Célio” que se encontra de um lado do *topos* e “o candidato duvidoso [igual a] João Leite”. Temos, aí, uma construção inteiramente em acordo com as convenções da língua.

Trata-se de um ato de fala diretivo, que se realiza como *recomendação* ou *conselho*, para que o eleitorado mantenha Célio de Castro no cargo, pois este era o Prefeito e candidato à reeleição. Mas, ao mesmo tempo, pode-se pensar em uma busca de efeito perlocucional (como ato indireto) de revelar um “vício” ou problema identitário do seu adversário, aquele que pode ser visto como o duvidoso pela “sabedoria popular”.

Tal ato pode compreender, também, uma dimensão de *denúncia* ou *esclarecimento*. O “duvidoso” é aquele que não condiz com a exatidão dos fatos e evidências da realidade, não existe mensuração entre o seu discurso e a prática, etc. Se antes afirmamos o *uso convencional* da linguagem, podemos incluir, então, uma *intenção* (através da formulação ambígua) de *denunciar* – o *duvidoso*, como aquele que mascara a sua verdadeira conduta diante do público. Aliás, esse *uso intencional* parece corresponder a uma estratégia em todo o panfleto: produzir ambigüidades para favorecer leituras não comprometedoras, juridicamente, e autorizadas, politicamente, de maneira plena.

Enunciado 2: “Você sabia que o governador de Brasília, apoiado pelo PSDB, acabou com a Bolsa-Escola?”

Percebe-se, neste enunciado, que em termos da natureza dos atos envolvidos, há, pelo menos, dois tipos:

i) *Assertivo*, na medida em que apresenta um estado de coisas como real;

ii) *Diretivo*, pois, através da formulação, o locutor espera que o eleitor considere a revelação que está sendo feita e, a partir disso, faça alguma coisa. Nota-se que, concomitantemente à intenção de informar, há uma outra, do locutor, de direcionar para si a intenção de voto do eleitor.

Trata-se de uma pergunta retórica. O locutor não tem interesse em obter uma resposta, na medida em que ele já a possui. A pergunta permite-lhe re-atualizar os seus argumentos. A introdução da expressão *você sabia* é comum na “sabedoria popular” para dar início a uma conversa reveladora, em tom informal; bate-papo; fofoca; rumor público, etc. *Fazer saber*, no entanto, é uma *missão panfletária* e um *postulado partidário*. O ato de perguntar serve, assim, para uma ação de alertar ao eleitor quanto ao fato de que o candidato João Leite, caso fosse eleito, acabaria com o Programa Bolsa-Escola. A preservação do programa torna-se, então, um objetivo pressuposto: é um programa que os belorizontinos consideram inextinguível. O *fazer*

saber e o alerta servem, indiretamente, para tornar evidente uma comunhão de interesses a ser preservada pelo candidato Célio.

Enunciado 3: “E como macaco velho não mete a mão em cumbuca, é muito melhor um sério na Prefeitura do que o leite derramado”.

Recuperando os *topoi*, podemos desmembrar esse enunciado em:

a) “Macaco velho não mete a mão em cumbuca”. Isso é, como sinal de esperteza, o eleitor não acredita em João Leite.

b) “É muito melhor um sério na Prefeitura do que” (...). Ou, “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, indicando uma alternativa pragmática a ser seguida pelo eleitor, reelegendo Célio.

c) “Depois não adianta chorar sobre o leite derramado”. Está, aí, um aviso, um alerta ao eleitor, pois, caso ele vote “errado”, serão tomadas medidas consideradas ruins, que levarão o eleitor a lamentar posteriormente, quando não haverá como voltar atrás na decisão eleitoral.

Combina-se, nessa montagem do panfleto, uma sabedoria popular composta de atos que apontam para uma argumentação em favor de Célio. Essa pode ser vista como (a) e (c), logo (b), ou então como (a) e (b), para não (c) – uma variação desfavorável a João Leite.

A formulação (b): “É melhor um sério na Prefeitura do que” (...), que pode ser convencional no sentido da literalidade do enunciado, é, também, intencional, pela “alteração” do provérbio por uma motivação contextual, em benefício da campanha (*sério* = *Célio*).

A esse respeito, é interessante notar que, nos programas e panfletos do candidato adversário (João Leite), havia críticas ao aspecto sério do candidato Célio. A seriedade, ausência de riso, aparecia como sinal de cansaço, indisposição, etc. E, de fato, nos *out-doors* de campanha, durante o primeiro turno das eleições, o candidato Célio tinha uma expressão grave, “fechada”.

Já a formulação (c): “o leite derramado”, alude, também, ao aspecto jovial, relaxado, de João Leite. Esse candidato buscou criar uma imagem de renovação, de juventude, dinâmica, aberta ao diálogo e alegre, durante toda a campanha, através de fotos e aparições com a face risonha. Daí a referência ao “leite derramado” pode ser, também, uma expressão que busca dar um tom negativo à imagem que esse candidato tentou criar. O riso, se muito fácil, é um mau sintoma. Não se deve dar crédito a quem comporta assim, pois “muito riso, pouco siso”, ou mesmo, “quem ri para você hoje, rirá de você amanhã”. Portanto, o que mais se aproxima da expressão “chorar sobre o leite derramado” é a já discutida questão do prejuízo irreparável que poderia vir a ocorrer, devido ao fato de não se ter escolhido o candidato tido como pessoa “séria”, o que estaria de acordo com o esquema (a ^ b) ~ C.

CONCLUSÃO

Tentamos apresentar, neste trabalho, uma possibilidade de análise de um material discursivo – um panfleto, distribuído durante a campanha eleitoral 2000, pelo Partido dos Trabalhadores. Utilizamos, para isso, aspectos da Teoria dos Atos de Fala. Apesar da pequena amostragem que analisamos e da restrita exploração teórica, pensamos que se trata de uma postura de análise produtiva, podendo beneficiar uma compreensão do quadro eleitoral e do discurso persuasivo. Achamos, por outro lado, que, em meio à complexidade da política contemporânea, o exame discursivo, com ênfase nos aspectos lingüísticos e contextuais, pode contribuir para uma compreensão complementar do fenômeno político, ampliando-se o quadro das avaliações e projeções políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGENOT, M. *La parole pamphlétaire*. Typologie des discours modernes. Paris: Payot, 1982.

ANSCOMBRE, J.-C. *Théorie des Topoi*. Paris: Kimé, 1995.

ARENDT, H. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

MARI, H. A promessa como Ato de Fala: suas implicações no discurso "político". Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1997.

RÉCANATI, F. *Les énoncés performatifs*. Paris: Editions du Seuil, 1979.

SEARLE, J.R. *Os Actos de Fala – Um Ensaio de Filosofia da Linguagem*. Coimbra: Almedina, 1981.

VANDERVEKEN, D. O que é uma força ilocucional. Campinas: Unicamp, 1985.

10

ENCENAÇÕES DISCURSIVAS NA MÍDIA: O CASO DO DEBATE-ESPETÁCULO

MARCEL BURGER
UNIVERSIDADE DE GENEBRA

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Gostaria de discutir as propriedades de um gênero particular de discurso midiático: o dos debates-espetáculo. Em um primeiro momento considerarei os debates em geral para somente, em um segundo momento, delimitar a especificidade dos debates-espetáculo. Minha proposta, em sua globalidade, pode ser situada no quadro teórico do construcionismo. Este quadro não é homogêneo, compreendendo opções específicas e complementares tais como a análise social do discurso, o interacionismo social ou cognitivo e a semiolinguística, para retomar as denominações, respectivamente, de Shotter (1994), de Van Dijk (1997), de Bronckart (1997), de Roulet *et al.* (2001) e de Charaudeau (1997). Esquemáticamente, o construcionismo sublinha o caráter evolutivo, histórico e social das

práticas humanas de comunicação proposto nos trabalhos de Bakhtin, mais tarde desenvolvido, principalmente, por Foucault.¹ Tal perspectiva centra-se no papel do discurso como recurso fundamental na negociação e na construção das realidades sociais. Além disso, neste quadro geral, postula-se que as realidades sociais emergem das atividades de comunicação (ou “tipos de atividade”, segundo a terminologia de Levinson, 1992) que delimitam a organização e a significação dos discursos, ao mesmo tempo em que os discursos produzidos em contextos similares modulam as propriedades destas atividades. Enfim, se a consideração de contextos e de expectativas sociais é essencial,² as identidades de papéis endossadas pelos atores sociais constituem os principais reveladores dos esquemas de espera que fundamentam a organização e interpretação das atividades e, conseqüentemente, dos discursos (cf. Burger, 2000).³

Nesse sentido, o funcionamento da mídia, como atividade social, constitui um caso digno de ser mencionado. A mídia se refere à comunicação de massa e sendo assim, suas atividades dizem respeito à construção da opinião pública e da cidadania. Entretanto, a mídia é realizada por canais de rádio, televisão ou por jornais que são empresas particulares ligadas, pois, a uma comunicação profissional. Assim, considerada ao mesmo tempo como empresa comercial, submetida às leis de mercado, e considerada também como organismo institucional, com uma dimensão cívica, a mídia é rodeada por ideologias complexas. Enfim, diferentemente de outras práticas sociais, as práticas midiáticas são essencialmente constituídas por discursos. Na seqüência, desenvolverei esses três aspectos nessa ordem e argumentarei a favor das unidades verbais do discurso como elementos passíveis de contribuir para uma melhor compreensão do funcionamento das práticas midiáticas.

¹ Ver a noção de “dialogismo” (Bakhtin 1984), e as de “formação discursiva” ou “ordem do discurso” (Foucault, 1980)

² É isso que distingue uma “análise do discurso abstrata” de uma “análise social do discurso” (Van Dijk, 1997:18)

³ Levinson nota que “uma dimensão importante dos tipos de atividade é a existência de restrições a propósito do que constitui as contribuições pertinentes de cada participante da atividade (...) Assim, para cada atividade encontra-se um conjunto correspondente de esquemas inferenciais”. (1992:72)

Levando-se em conta o que foi dito anteriormente, pode-se dizer que a mídia produz um discurso híbrido, mas, que diz respeito, ao mesmo tempo, a um discurso institucional e a um discurso profissional. A mídia produz um discurso institucional, na medida em que intervém em contextos nos quais pelo menos um participante representa ou pertence a uma “organização formalizada” (o que constitui uma propriedade fundamental do discurso institucional, segundo Drew e Heritage (1992:4). Trata-se aqui de um “jornalista” funcionário e porta-voz de uma mídia particular. De fato, mesmo quando se concebe que os contornos da categoria “discurso institucional” são um tanto quanto fluidos e, por isso mesmo, problemáticos, pode-se, entretanto, afirmar que a mídia produz um discurso institucional restringido pela oposição a um discurso profissional ou organizacional,⁴ na medida em que ambos se ancoram, fundamentalmente, no espaço público. Em outros termos, nessa ótica, é normal que a mídia se preocupe em participar e fazer participar de sua audiência, leitores ou telespectadores, considerados como cidadãos na organização e na gestão de um espaço comum a todos os membros de uma mesma comunidade geo-política.

No domínio da mídia, pode-se dizer, seguindo Charaudeau *et al.* (2001:8-13), que o discurso “institucional” tem uma ligação com o mundo político em geral, enquanto que os discursos “profissionais” e “comerciais” se ancoram no mundo dos negócios e, mais globalmente, na esfera privada da empresa e/ou do indivíduo. Nesse sentido, a mídia produz um discurso profissional, pois, ela funda um domínio profissional (a mídia em geral), que pressupõe o engajamento de “organizações” específicas (as empresas de comunicação), assim como os membros da categoria sócio-profissional que as estruturam (os jornalistas). Nesse quadro, a mídia se preocupa, sobretudo, em captar e tornar fiel uma audiência de consumidores e de anunciantes: isso constitui uma dimensão que se apóia nos limites do espaço público.

Proponho desenvolver essas duas ordens de determinação dos

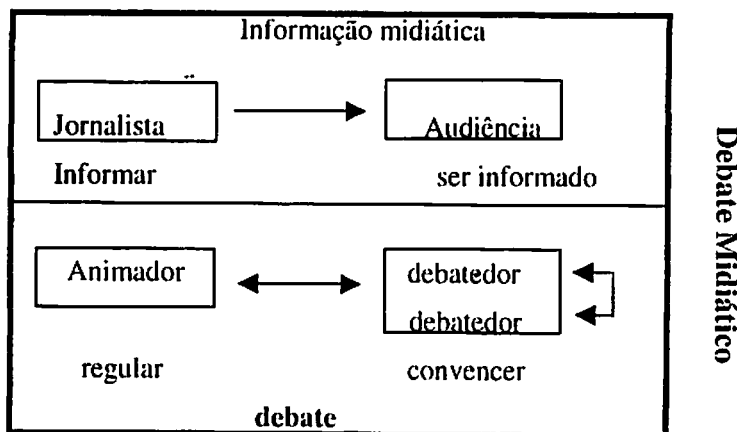
⁴ Para uma definição dos discursos “institucional”, “organizacional” e “comercial”, ver em particular Jacobs (1999:3) e Bargiela-Chiappini e Nickerson (eds.) (1999:1-5).

discursos midiáticos, centrando a atenção nas identidades de papéis assumidos pelos participantes nos debates midiáticos, antes de analisar, em detalhe, um extrato de um debate televisivo francês.

A COMPLEXIDADE DOS DEBATES MIDIÁTICOS

Os debates midiáticos devem ser considerados como uma prática social complexa (ou “múltipla”, nos termos de Jacobs (1999:22)), pelo fato de ativarem, ão mesmo tempo, duas relações de comunicação entre participantes distintos, cujos comportamentos tendem para finalidades diferentes. É possível representar a prática do debate midiático com a ajuda de um esquema:

Figura 1: A complexidade dos debates midiáticos



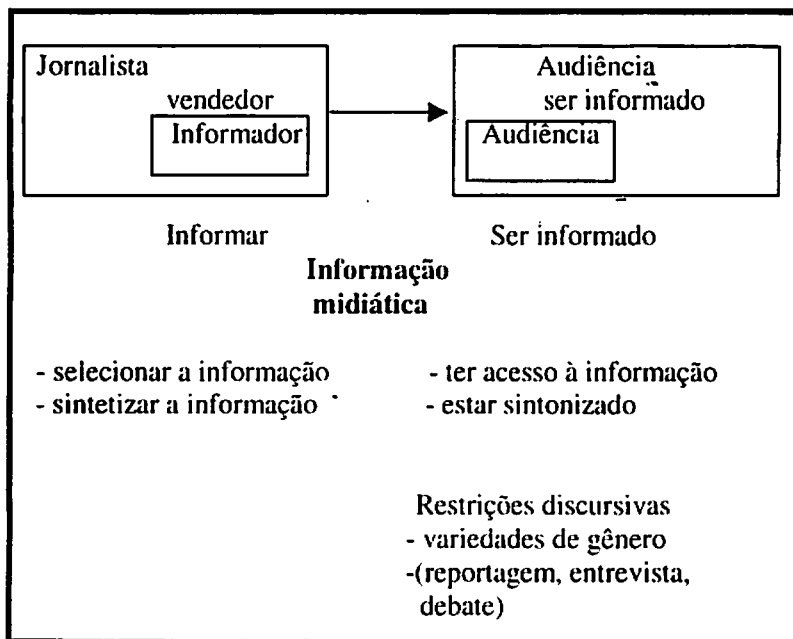
Pode-se, facilmente, no esquema acima, identificar uma relação de comunicação recíproca, representada pelas flechas duplas, entre um participante denominado “animador” e, pelo menos, dois outros participantes denominados “debatedores”. Estes últimos engajam-se em uma atividade cuja finalidade é a de convencer o público da boa fundamentação de sua opinião, enquanto que cabe ao animador regular a interação. Mas, é claro que um debate midiático realiza também uma relação de comunicação unilateral, representada por uma flecha simples, entre um participante denominado “jornalista” e sua audiência coletiva e anônima: ambas as partes estão engajadas em

uma atividade, na qual o primeiro informa aos segundos a respeito de fatos e de opiniões de interesse público. Estas duas atividades - de “debate” e de “informação midiática” devem ser descritas, para que suas perspectivas sejam especificadas.

A INFORMAÇÃO MIDIÁTICA COMO PRÁTICA SOCIAL

A informação midiática mostra perspectivas paradoxais. De um lado, a mídia assume uma função cívica a serviço de uma determinada audiência de cidadãos. A informação midiática constitui, desse ponto de vista, um meio legítimo de participação e de construção da opinião pública. Por outro lado, entretanto, vê-se que a mídia se define como constituída por atores econômicos, estabelecendo então, uma relação comercial com a audiência: vista sob este ângulo, a informação midiática torna-se um meio legítimo para construir fieis consumidores (e anunciantes), pela produção de um discurso “atrativo”. Estes aspectos podem ser detalhados, com a ajuda de um esquema.

Figura 2: A informação midiática como prática social



No esquema acima, denomino “informador” um jornalista engajado em uma atividade de informação midiática.⁵ Como foi visto, trata-se do porta-voz de uma instância midiática composta levando em conta uma audiência considerada sob um duplo aspecto: “cidadão” e “consumidor”. Em todo caso, a identidade de informador implica, por assim dizer, em uma “seleção” e em uma “síntese” da informação através de uma dupla dimensão: pedagógica (porque centrada no caráter de interesse público da informação) e demagógica (porque centrada no caráter “atrativo” da informação).⁶ Como a atualidade da informação constitui uma forte restrição, trata-se então, de produzir um discurso ancorado em acontecimentos reais (*versus* fictícios), recentes (*versus* passados) e atrativos (*versus* banais), por meio de certos gêneros de discurso: gêneros factuais mais neutros, tais como a reportagem ou o comunicado; ou então, gêneros de opinião mais marcados subjetivamente, como a entrevista ou o debate. Na verdade, os citados gêneros constituem práticas sociais que existem independentemente de uma ancoragem na mídia: cada um deles envolve participantes específicos, em uma relação construída por recursos linguageiros particulares.

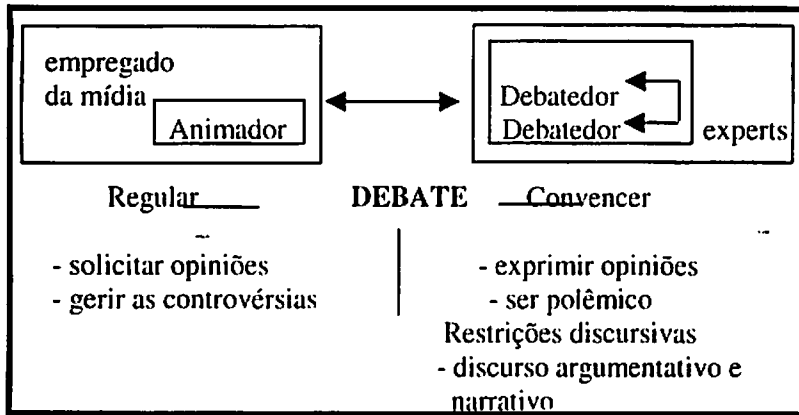
O DEBATE COMO PRÁTICA SOCIAL

Assim, no trecho do programa de televisão que pretendo analisar, a seguir, a atividade de informação midiática foi combinada com uma atividade de debate, esta última contendo seus próprios parâmetros e valores de definição. O que pode ser detalhado no esquema abaixo:

⁵ Para uma definição das noções de “identidade”, de “estatuto” e de “papel”, assim como para verificar a importância destas noções em uma perspectiva interacionista social, ver Burger (2000 e no prelo) e Burger & Fillettaz (no prelo).

⁶ O que supõe uma deontologia particular num e no outro caso: ver discussões sobre tais aspectos principalmente em Harbermas (1987), Cornu (1994) e Livingstone & Lunt (1994).

Figura 3: O debate como prática social



Para os participantes denominados “debatedores”, em número de dois, no mínimo, um debate consiste, fundamentalmente, na confrontação de opiniões representativas de tendências que organizam o espaço público. Assim, a finalidade de um debate consiste em convencer, ou, em todo caso, em fazer o público refletir sobre uma problemática social. Nesse sentido, a atividade de debate implica confrontação de uma pluralidade de opiniões expostas, contendo um certo grau de *expertise* discursiva. A dimensão argumentativa e, ao mesmo tempo, polêmica, dos debates, explica a regulação da interação realizada por um participante “neutro”, o animador, que provoca o discurso de opinião e que faz cessar uma controvérsia, quando esta se torna muito forte. Dessa forma, após estas considerações sobre as perspectivas da informação midiática, pode-se levantar a hipótese de que o debate representa uma ótima maneira de resolver uma tensão entre a dimensão cívica e a dimensão econômica constitutiva da informação midiática ou, pelo menos, permitir o ajustamento não problemático desses dois pontos de vista, *a priori*, contraditórios.⁷

⁷ Penz (1996) propõe o termo *infotainment* para descrever a realidade complexa da mídia. Nessa mesma ordem de idéias, Livingstone & Lunt (1994:9) sublinham a obrigação da mídia de passar de um modelo de serviço público a um modelo de mercado devendo “*tornar-se mais acessível e popular*” e integrar, conseqüentemente, formas de participação de um público não-especialista à gestão de acontecimentos midiáticos (*versus* uma participação externa limitada aos especialistas: *experts* em um dado domínio ou políticos).

A atividade de debate é uma espécie de *mise en abyme* da idéia de democracia cidadã. Assim, as opiniões debatidas, uma vez expostas por *experts* em um domínio e, mais fundamentalmente, porque sua confrontação provoca o aparecimento de uma versão negociada e, de alguma maneira, “consensual”, vão simbolizar a construção da opinião pública. Nesse sentido, os debates realizam perfeitamente a função cívica da mídia. Situado no quadro midiático, o jornalista endossa, então, uma identidade de mediador: recolhe e transmite à audiência as opiniões, sem intervir, de maneira preponderante, na produção do discurso de opinião. Os debates na imprensa escrita pressupõem tanto uma exposição sintética dos argumentos dos debatedores quanto um distanciamento, que facilita a reflexão por parte do leitor.

Os debates permitem também a realização da dimensão econômica da mídia. Desse modo, enquanto confrontação de opiniões que podem degenerar, às vezes, em um verdadeiro “pugilato” verbal, eles constituem, em si mesmos, eventos espetaculares, isto é, são atrativos no plano midiático. Por isso, o fato de deixar perceber o conflito que está acontecendo, como é o caso de debates radiofônicos, e melhor ainda, mostrar o conflito, como é o caso de debates realizados na TV, constitui um excelente meio de captar a atenção do público, de seduzi-lo. Uma das razões pelas quais tantos debates são midiaticizados, reside provavelmente, na obrigação da mídia de satisfazer as exigências da audiência. O jornalista representa, nesse caso, um papel preponderante. Ele vai ser, não apenas o encenador, mas, também, pelo menos uma das instâncias responsáveis pelo acontecimento do debate, debate este essencialmente interativo e virtualmente espetacular (ao contrário da atividade da informação midiática monológica que é, por si só, pouco atrativa).

Nessa ótica, os debates podem ser considerados sob dois pontos de vista: o primeiro, segue a manifestação mais ou menos forte de uma dimensão pedagógica ligada ao aspecto cívico da mídia; o segundo, destaca-se pela presença de uma dimensão lúdica ligada ao aspecto econômico; deve-se ressaltar que todo debate comporta, necessariamente, esses dois aspectos que se combinam de maneira particular. Proponho o termo “debate-cívico” para caracterizar um debate cujo animador – que é também o jornalista no quadro midiático – mantém uma atitude discreta e deixa os debatedores ocuparem a cena principal. Nesse caso, o animador assume uma identidade de

mediador do debate. A maioria dos debates políticos e dos debates de sociedade entram nessa categoria. Nessa mesma ordem de idéias, proponho chamar “debate-espetáculo”, o debate cujo animador intervém sistematicamente, interferindo nos discursos dos debatedores, com o intuito de provocar e tirar proveito de uma polêmica. Nesse caso, o animador deixa de ser um mediador externo ao debate e nele assume uma identidade de ator. Encontram-se, nessa categoria, numerosos debates culturais e *talk shows*, cujo sucesso é devido ao prestígio de um animador vedete.

Esses elementos de definição introduzem a análise detalhada de um trecho do programa francês de um debate televisivo, chamado: “*Du fer dans les épinards*” (Ferro no espinafre). Veremos que a dimensão lúdica aí predomina de modo claro e isso graças ao comportamento de seu animador, Christophe Dechavanne, figura bastante conhecida pelos telespectadores franceses. Centrarei minha atenção sobre o discurso do animador para considerar as unidades linguageiras como índices de uma estratégia que visa a criar uma atmosfera confusa e altamente polêmica, provavelmente para conferir ao debate uma dimensão espetacular.

ESTUDO DE CASO: *DU FER DANS LES ÉPINARDS*

ETHOS DO PROGRAMA

O programa em questão foi objeto de uma difusão regular durante vários meses. Como sua organização global permanece sem mudanças e as principais propriedades são sistematicamente evidenciadas, pode-se levantar a hipótese de que o público francófono já esteja familiarizado com tal tipo de programa. Por isso, pode-se falar do *ethos* do programa, para remeter à idéia de que este impõe progressivamente um estilo próprio que contribui para gerar expectativas (cf. Lorenzo-Dus, no prelo). Evidentemente, o *ethos* do programa constitui uma forma de restrição importante sobre a organização do discurso aí elaborado. Vários elementos devem aqui ser considerados, por favorecer, *a priori*, uma atmosfera bastante animada e a emergência sistemática de uma confrontação verbal.

O tema do programa, já predefinido, tem sempre um caráter polêmico. Assim, em 27 de dezembro de 1998, tivemos: “Deixem

os jovens em paz: os prós e os contras da música tecno". É evidente que tal tema é delicado, bem como o do consumo de drogas ou o da poluição sonora, já que são temas que se apóiam no conflito de gerações.

A **cena** onde se passa o debate é uma arena, na qual o animador ocupa o centro, enquanto os debatedores são agrupados indistintamente nas arquibancadas. Fisicamente, a emissão reparte os grupos "pró" e "contra" e, pelo símbolo da arena, convoca o imaginário da antiga disputa medieval, como ocorre frequentemente no caso dos debates (cf. Nel, 1991:23).

A priori, os **interventores** e o **público** participam também da encenação, para favorecer a polêmica. Todos os participantes exibem signos evidentes de seu grupo sócio-cultural que podem ser notados, por exemplo, pela sua maneira de se vestir; além disso, os códigos corporais e linguageiros vão redefini-los de modo mais preciso, como defensores de uma das duas tendências ("pró" ou "contra") o que vai colocar em confronto suas opiniões no debate.

No trecho transcrito abaixo, o animador Christophe Dechavanne solicita a opinião do porta-voz do governo, Sr. Boucher, que se opõe à de Pierrot, um jovem organizador de festas com música *tecno*.

TRECHO DO PROGRAMA DE 27.12.1998, CANAL TFI*

- | | |
|-------------|---|
| Animador | Sr. Boucher, o senhor foi chefe da brigada anti-drogas em Paris (.) conhece bem o assunto (..) quando a gente escuta um jovem como este aqui que (.) é visivelmente um rapaz inteligente que organiza uma festa com os amigos (..) que tem um alvará e que vai em cana e que pega sete semanas de xadrez (.) o quê que (.) qual é (..) han fale bem perto do microfone (..) |
| Debatedor B | Sobre este caso particular (..) eu não tenho muita coisa a dizer porque eu não conheço este caso particular (..) eu suponho que lá houve uma grande bagunça para que (..) |

* As convenções para transcrição são as seguintes: (.) (..) ou (...) indicam pausas; frases sublinhadas indicam "encavalamento" de falas; anotações entre colchetes informam realidades não verbais. Os números na margem remetem, simplesmente, às linhas do texto transcrito.

tenha havido uma condenação a quatro meses de prisão e que lá tenha acontecido uma grande incitação (...) han (...)

II

- Debatedor P não mas lá não tinha bagunça (.)
Debatedor B saiba bem que (...) hã (...) não se pega quatro meses de prisão assim
O público bu u u u
Animador psittt (.) psstt... (...) eh, eh, eh (.) espera aí (.) espera (...) eu não gostaria que ele se fosse agora (...) por favor
Debatedor B na última festa *rave* de Lille [REGULADOR ao público: psiu!] (...) lá houve bagunça (...) o que não deu em prisão (...) bem então eu suponho que os fatos
Animador a última festa rave de Lille já que você falou nisso (...) eu me permito lhe interromper (...)
Debatedor P vocês quebraram tudo (.) quebraram o material (.)
Debatedor B falaremos disso (...) se vocês quiserem (...) eu lhes falarei disso agora mesmo
-

III

mas o que eu gostaria de dizer é que a posição do Ministério do Interior evoluiu porque as festas *rave* vinham sendo percebidas há alguns anos como (...) hã (...) festas muito perigosas porque nelas havia o risco sobre o local (.) isto era onde elas eram organizadas (.) riscos para aqueles que (...)

- Animador mas as festas *rave* eu achava que eram lugares maneiros onde as pessoas dançavam (.)
Debatedor B ah sim mas (.) mas pode ser maneiro (...) pode ser maneiro com um telhado que corre o risco de cair sobre a cabeça (...)
Regulador ah (...) bem uéé de acordo (.)
Debatedor B principalmente em fábricas abandonadas etcetera (.) bom (.) é verdade que havia problemas de drogas (.) e o Ministério do Interior havia tomado na época uma atitude proibitiva (.) agora o Ministério evoluiu primeiro porque o (.) a festa *rave* evoluiu (...)

CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A ORGANIZAÇÃO DO DEBATE

Este trecho do debate mostra a estrutura típica de uma de suas seqüências. Três fases podem ser claramente identificadas (elas são indicadas pelos números romanos à direita do texto transcrito): uma seqüência de debate inicia-se sempre por uma fase de “solicitação” da opinião de um debatedor, sendo geralmente seguida por uma fase de “confrontação direta” das opiniões e se fecha por uma fase

caracterizada pelo retorno à fala do primeiro debatedor, cuja opinião, de alguma maneira, se “estabiliza”.

“SOLICITAÇÃO DE OPINIÃO”

A primeira fase de uma seqüência de debate envolve o animador e um dos debatedores. Assim, o animador expõe a problemática social que fundamenta o debate e pede ao debatedor que se expresse, situando-se no quadro da problemática, para se definir como um proponente ou um opositor. Nesta ótica, a fase denominada “solicitação de opinião” comporta um conjunto de marcas discursivas que a caracterizam. No trecho escolhido, os marcadores de seleção do debatedor e de encorajamento à fala podem ser destacados:

seleção do locutor e encorajamento à fala:

- a referência nominal: “senhor Boucher”;
- a forma de tratamento: “o senhor”;
- os marcadores interrogativos: “o quê, que”; “qual”;
- o imperativo: “fale bem perto do microfone”.

tematização pelo animador:

No plano do conteúdo, uma fase de “solicitação da opinião” enfoca a oposição e até mesmo a contradição manifesta, como a condenação de um jovem a uma pesada pena de prisão, a despeito da autorização para organizar uma festa *tecno*. O animador confere, assim, ao discurso por ele solicitado um enquadramento relativamente restrito.

discurso de opinião do debatedor solicitado:

O debatedor, cuja opinião é solicitada, se apresenta sempre como o porta-voz de uma instância coletiva, no presente caso o Ministério do Interior. Um debatedor exprime assim, muito raramente, um ponto de vista individual; ele não somente ancora seu discurso no espaço público, enunciando proposições generalizáveis, mas evita ou se recusa a falar sobre os elementos particulares ou aqueles provenientes da esfera privada do indivíduo.

“CONFRONTAÇÃO DIRETA”

A segunda fase de uma seqüência envolve dois debatedores, um contra o outro: é por isso que proponho o termo “confrontação direta”. De modo mais preciso, observa-se que o debatedor solicitado pelo animador não pode desenvolver sua proposta pelo fato de ser interrompido pelo outro debatedor. Essa segunda fase de todo debate, bastante polêmica, constitui um momento onde a argumentação se sobressai. Deixando de lado as falas sobrepostas que testemunham uma desordem interacional e as manifestações de descontentamento do público, uma fase de “confrontação direta” comporta índices discursivos típicos:

marcadores referenciais (pontuando uma relação entre dois debatedores):

- o pronome pessoal “você” “vocês”;
- o imperativo: “saiba”.

marcadores de oposição (pontuando uma diferença entre dois debatedores):

- no início da réplica: “não mas”
- a negação: “não se pega”, “o que não deu”;
- os conteúdos asseverados de um lado e negados do outro: “lá houve bagunça” *versus* “lá não tinha bagunça”.

pontuadores e marcadores argumentativos:

- “bem então”, “já que”.

“ESTABILIZAÇÃO DA OPINIÃO”

A terceira fase de uma seqüência de debate caracteriza-se pelo retorno à fala do primeiro debatedor. Assim, ela envolve, de novo, um debatedor com o animador, uma vez que a polêmica cessou e é, por essa razão, que proponho o termo “estabilização da opinião”. Esta fase compreende marcadores discursivos como:

marcadores de uma ancoragem recolocada no presente da enunciação:

- “– eu lhes falarei disso agora mesmo, mas o que eu gostaria de dizer”

verbos de fala traduzindo a atividade de “dizer”:

- “- falaremos disso”, “eu gostaria de dizer”

marcadores de topicalização ancorados em um dizer adjacente:

- “o que eu gostaria de dizer **é que**”;

pontuadores e marcadores argumentativos:

- “mas”, “porque”;

marcadores de subjetividade (pronomes, expressões referenciais grupais, modalizadores):

- “eu”, “o Ministério do Interior”, “gostaria”.

Todos os debates, quaisquer que sejam, manifestam uma organização em seqüências de três fases. Entretanto, os debates transcritos na imprensa escrita se vêem por assim dizer, amputados da fase de “confrontação-direta” e, mais geralmente, dos traços demasiadamente evidentes da oralidade que constitui um debate.⁹ Assim, a importante distinção entre um debate-cívico e um debate-espetáculo reside nas identidades de papéis globalmente assumidas pelo animador, o qual se comporta, respectivamente, como um elemento regulador das três fases, no caso do debate-cívico, ou, ao contrário, como um elemento “detonador” de cada uma das fases, no caso de debate-espetáculo. No entanto, de fato, um animador raramente se contenta em agir, segundo um padrão estável. Observa-se, na maior parte dos debates, que o animador manifesta, de acordo com o momento, tanto uma obrigação pedagógica que o leva a moderar as confrontações por demasiado polêmicas (que extrapolam o tema tratado, em detrimento da argumentação), quanto uma preocupação lúdica que o força a captar todas as oportunidades a fim de tornar o debate atrativo e, assim, favorecer o espetáculo da confrontação – provocando-a – mais do que a expressão de opiniões.

⁹ No caso da imprensa escrita, a confrontação dos pontos de vista é mais freqüentemente encenada por cada debatedor em seu próprio discurso, ou se encontra orquestrada pelo animador na fase de solicitação de opinião (cf. Burger, no prelo).

AS IDENTIDADES DE PAPÉIS DO ANIMADOR E OS ÍNDICES DISCURSIVOS DO “ESPETACULAR”

No trecho que está sendo analisado, o animador assume, em cada fase, identidades de papel que exacerbam a dimensão espetacular do debate e contrastam, por isso mesmo, com as expectativas próprias do debate com dimensão cívica.¹⁰ Pode-se definir esses papéis por um esquema, antes de considerar os índices discursivos pelos quais eles são realizados, em cada fase:

Figura 4: As identidades de papel do animador

fase 1 de solicitação da opinião (<i>versus</i> retardá-la)	a)	provocar a confrontação
	b)	servir de caução a um debatedor (<i>versus</i> permanecer neutro).
fase 2 de confrontação direta	c)	atacar a confrontação (<i>versus</i> pará-la)
	d)	explorar as reações do público (em benefício do espetáculo)
fase 3 de estabilização da opinião	e)	se intrometer no discurso (<i>versus</i> deixar falar)
	f)	validar o discurso (<i>versus</i> tomar conhecimento).

Durante a **primeira fase** de “solicitação de opinião”, observa-se que o animador assume uma identidade que visa a **provocar** uma **confrontação** direta e servir de **caução** a um debatedor. Trata-se de um comportamento ligado a um papel que rompe com o que se espera da regulação “ordinária” de um debate, pressupondo um modo de solicitação neutra sem favorecer, de imediato, a polêmica. Tal identidade manifesta-se, mais precisamente, no plano verbal, contrapondo conteúdos de conotações positivas, para qualificar a realidade vivida por um debatedor, a conteúdos de conotações negativas, para qualificar a realidade que o debatedor solicitado defende. Assim, o animador atribui, implicitamente, aos dois debatedores, um perfil identitário carregado de contrastes:

vide conotações positivas:

¹⁰ Para uma definição das noções de “papel” e de “identidade”, remeto a Burger (1999, 2000 e no prelo).

- “um jovem como este / visivelmente um rapaz inteligente / que organiza uma festa / que tem um alvará”;

e conotações negativas:

- “que vai em cana e que pega sete semanas de xadrez”.

Além disso, o contraste é marcado pela escolha do léxico:

- “vai em cana” (em vez de “é preso”)

- “pega sete semanas de xadrez” (em vez de “fica sete semanas na cadeia”)

pela escolha do numeral:

- “sete semanas” (em vez de “dois meses”)

o estatuto do sujeito gramatical: agente *versus* paciente:

- “um jovem que organiza” (agente) e “vai em cana” (paciente).

De fato, por este ângulo, o animador deixa implícito um julgamento negativo em relação ao debatedor solicitado. Tudo isso leva a colocar esse debatedor, mesmo antes que ele possa falar, em uma posição em que ele deverá se justificar. Ao mesmo tempo, essa estratégia de provocação tem o efeito de servir de caução (de apoio), até mesmo de tomar partido, indiretamente, em relação ao outro debatedor e, assim, encorajá-lo a reagir, iniciando uma fase de confrontação direta. Nesse sentido, o animador parece, antes de tudo, animado pela motivação de “espetacularizar” o debate, favorecendo a polêmica pela polêmica, independentemente da qualidade dos argumentos enunciados. Além disso, a solicitação propriamente dita permanece indireta, sem a formulação clara de um objeto a ser debatido (*vide*: “o que é que (..) qual é (..) fale bem perto do microfone (..)”). Em todo caso, as reações do público e a de Pierrot atestam a ancoragem do debate em uma fase de confrontação direta.

Durante a segunda fase de “confrontação direta das opiniões”, o animador assume uma identidade que consiste em **explorar e atizar** a polêmica mais que acabar com ela, como seria o esperado em um debate de dimensão cívica. Por exemplo, observa-se que, para fazer parar as manifestações de descontentamento, ele se dirige ao público com um tom brincalhão:

“eh, eh, eh (.) espera aí (.) espera (..) eu não gostaria de que ele se fosse embora agora”

Por meio de tal atitude, o animador defende, de maneira menos convincente, o direito à expressão do debatedor Boucher. Além disso, o fato de tomar o debatedor como objeto do discurso e de se referir a ele assim na terceira pessoa, evocando a possibilidade de ele se sentir pouco à vontade, quase que o exclui da comunicação, desde o início desta. Paralelamente, tal comportamento provoca a construção de uma identidade de um animador “tolerante”, que comunica, que aceita o modo de pensar de seu público, ou que, pelo menos, o compreende. Nesse sentido, o animador explora a polêmica em seu proveito.

Dito isso, o animador também atiza a polêmica entre os dois debatedores. Por exemplo, ele parece tomar partido a favor de Pierrot e contra Boucher, quando interrompe este último para reorientar o discurso sobre um tema bastante delicado.

“a última festa *rave* de Lille já que você falou nisso (..) eu me permito interromper (..)”

Em consequência, a reação imediata e veemente de Pierrot que remete à confrontação direta é bem recebida, pois se encontra, de alguma maneira, legitimada pelo animador. Tendo dito isso, o animador não explicita seu pedido de fala, mas ancora-o em um contexto manifestamente conhecido dos dois debatedores. De maneira significativa, o animador apaga-se em lugar de intervir, o que constitui também um meio de atizar a polêmica. A confrontação desenvolve-se, assim, sob a autoridade dos debatedores; desse modo, Boucher força a transição para a fase 3 durante a qual ele poderá se exprimir.

Durante a terceira fase de “estabilização de opinião”, o animador assume uma identidade que consiste em se **intrrometer** no discurso do debatedor que se exprime e a **validá-lo**. No entanto o esperado seria que ele o deixasse falar e não tomasse partido em relação à opinião exposta. Esse papel, em termos de comportamento, constitui ainda uma maneira de desequilibrar a comunicação e torná-la conflituosa pelo fato de manifestar uma aliança da qual o animador faz parte. Assim, o animador enuncia um julgamento pessoal para lançar a discussão:

“mas, as festas *rave* eu achava que eram lugares maneiros onde as pessoas dançavam (.)”

Pela presença do marcador de oposição “mas” e do imperfeito, pode-se levantar a hipótese de que o animador expõe aqui um ponto de vista revisado, destinado a ser rejeitado pelo debatedor Boucher. Mais precisamente, o animador se colocará como porta-voz de um ponto de vista “ingênuo” que não seria o seu, mas o de uma instância não-especialista, ignorante da verdadeira realidade e, a partir daqui, desejoso de saber mais sobre o assunto (alguém entre o público pode lhe dar tais informações, por exemplo). Ora, Boucher confirma este julgamento de um modo irônico e o animador, por sua vez, valida o propósito do debatedor:

“ah sim mas (.) mas pode ser maneiro (.) com um telhado que corre o risco de cair sobre a cabeça (...);
“ah (..) bem uéé de acordo”.

Esta réplica é interessante, porque revela uma forma particular de conviência entre um debatedor e o animador. De início, observa-se que o discurso de um, vem confirmar o discurso do outro, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da formulação, uma vez que as mesmas palavras são literalmente retomadas. A esta forma de empatia lingüística acrescenta-se, em seguida, o fato-de ser validado um enunciado irônico, isto é, um enunciado que precisa expor uma certa habilidade (saber-fazer) interpretativa. Considerando-se o que foi dito, pode-se afirmar que esta aliança entre Boucher e o animador é tanto mais vexatória para Pierrot por causa do registro linguageiro utilizado (“é maneiro”) que é precisamente aquele que se atribuiria a Pierrot e aos jovens em geral. Em outros termos, o julgamento revisado proposto à discussão pelo animador não somente representa um ponto de vista ingênuo que não saberia se sustentar, mas também, virtualmente, uma “gozação” em relação a Pierrot.

Em suma, em cada uma das fases dessa seqüência de debate, o animador constrói uma identidade de mestre de cerimônias. Pela encenação dos papéis acima descritos, ele provoca e orchestra a polêmica mais do que a regula. Dito de outra forma, o animador se preocupa menos com as opiniões expressas do que com a dinâmica espetacular, igualmente definidora de todo o debate, que ele procura sempre provocar.

CONCLUSÃO

A hipótese central desse artigo é que a identidade de um animador de debate constitui um índice revelador da dupla lógica de funcionamento da mídia. Com efeito, a mídia deve satisfazer uma exigência cívica informando sobre um estado de espaço público por uma dimensão didática. Aliás, é essa dimensão de cidadania que fundamenta a legitimidade das práticas midiáticas. Dito isso, a mídia ancora-se em um mercado de forte concorrência econômica que a obriga a desenvolver, continuamente, novas estratégias de captação e de sedução em relação ao público. Apresentar a informação midiática sob um ângulo pouco escrupuloso e acentuar a dimensão espetacular e/ou lúdica de certas formas de práticas – como os debates – constituem um meio privilegiado para conquistar partes do mercado e aumentar a audiência.

Assim, no caso do programa animado por Christophe Dechavanne, as expectativas cívicas não são negadas. Uma problemática atual de interesse público é debatida, solicitando opiniões legítimas, porque são partilhadas e mesmo representativas de uma tendência de opinião; têm credibilidade, porque os sujeitos que as defendem parecem até provar a veracidade do que dizem ou, pelo menos, sua sinceridade. Tendo dito isto, entre os dois pratos da balança –o de civismo e o do espetáculo–o programa de Dechavanne assume e explora bastante o segundo, através das encenações e dos papéis assumidos por ele, enquanto animador, ou seja:

a –papel de quem que não se contenta em administrar o debate, mas que nele **participa** de maneira efetiva;

b –papel de quem **apóia**, uma depois da outra, todas as tendências encarnadas pelos debatedores;

c –papel de quem quer **provocar** a polêmica em si, sem grandes considerações para com a argumentação.

Por isso, observa-se que o animador permite que os debatedores se expressem muito pouco. Ele intervém, sistematicamente, a fim de favorecer a passagem para uma “fase de confrontação direta”, que é, sem dúvida, o momento mais espetacular de uma seqüência de debate; ou então age de forma a fazer durar ou retomar esta fase. Assim, no

conjunto do debate, a fase de "confrontação direta" domina em detrimento da "fase de solicitação" ou da "fase de estabilização da opinião", o que constitui uma propriedade típica dos debates-espetáculo (cf. Burger, no prelo). Nessa mesma ordem de idéias, o animador pontua muito raramente uma seqüência de debate, fazendo a síntese ou reformulando a proposta visando a atenção do público. Enquanto nos debates ditos "cidadãos", os momentos de síntese constituem uma propriedade essencial do trabalho midiático, nos debates ditos "de espetáculo" eles se caracterizam, justamente, por uma atitude inversa (Livingstone & Lunt, 1994: 55-59). Nesse quadro, o debate não tem outro objetivo real, a não ser o de propor um espetáculo mais ou menos divertido, encenado pela mídia.¹¹

Enfim, gostaria de sublinhar que somente uma concepção não ingênua do funcionamento da prática de informação midiática, enquanto duplamente determinada no nível psicossocial pela especificidade de uma economia de mercado e por uma missão de cidadania, permitiria explicar a organização complexa dos discursos midiáticos em geral e, mais especificamente, dos discursos de debates. A perspectiva adotada nesse artigo, ao mesmo tempo semiolinguística e interacionista, parece permitir uma análise pertinente. Paradoxalmente, apesar do número significativo de estudos sobre a mídia e sobre os debates, o papel do discurso e das unidades languageiras na constituição e na evolução do que é colocado em jogo pela mídia, como prática social, tem sido pouco analisado.

Tradução de Ida Lucia Machado
e Wiliane Viriato Rolim

¹¹ Scollon (1998:92) enfatiza, com toda razão, que os destinatários-alvo de um acontecimento midiático são sempre de algum modo, "espectadores" ("watchers") de um espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTINE, M. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- BARGIELA-CHIAPPINI, F.; NICKERSON, C. (Ed.). Business writing as social action. In: *Writing business. Genres, media and discourse*, Harlow, Pearson Education, 1999, p. 1-32
- BELL, A.; GARRETT, P. *Approaches to media discourse*. Oxford: Blackwell, 1998.
- BRONCKART, J.-P. *Activité langagière, textes et discours*. Paris: Delachaux & Niestlé, 1997.
- BURGER, M. Identités de statut, identités de rôle. *Cahiers de linguistique française*, 21, p. 35-59, 2000.
- BURGER, M. Scènes d'actions radiophoniques et prises de rôles: informer, débattre, divertir. *Revue de Sémantique et de Pragmatique*, 7, p. 179-196, 2000.
- BURGER, M. *Les manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*. Paris: Delachaux & Niestlé. (No prelo).
- BURGER, M. The function of the discourse of the host in a TV talk show. In: GOUVEIA, C. (Ed.). *Discourse, communication and the Enterprise*, Lisbon, Center for English Studies. (No prelo).
- BURGER, M. *Structure des débats médiatiques*. (No prelo).
- CHARAUDEAU, P. *Le discours d'information médiatique*. Paris: Nathan, 1997.
- CHARAUDEAU, P.; GHIGLIONE, R. *La parole confisquée*. Paris: Dunod, 1997.
- CHARAUDEAU, P. et al. *La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité?* Paris: De Boeck Université, 2001.
- CORNU, D. *Journalisme et vérité. Pour une éthique de l'information*. Genève: Labor et Fides, 1994.
- DIJK VAN, T. A. Social cognition and discourse. In: GILES, H.; ROBINSON, P. W. (ed.). *Handbook of Language and Social Psychology*. New York: J. Wiley & Son, 1990. p. 163-183.
- DIJK VAN, T. A. Discourse as interaction in society. In: DIJK VAN, T. A. (Ed.). *Discourse as social interaction*. London: Sage, 1997. p. 1-37.
- DREW, P.; HERITAGE, J. (Ed.). Analysing talk at work: an introduction. In: *Talk at work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 3-65.

- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970.
- GOFFMAN, E. The interaction order. *American Sociological Review*, v. 48, p. 1-17. 1983.
- HABERMAS, J. *La théorie de l'agir communicationnel*. Paris: Fayard, 1987. Tome I.
- JACOBS, G. *Formulating the news*. Amsterdam: Benjamins Publ. Co., 1999.
- JUCKER, A. H. Mass media. In: VERSCHUEREN, J.; OSTMAN, J. O.; BLOMMAERT, J. (Ed.). *Handbook of pragmatics*. Amsterdam: Benjamins Publ. Co., 1995. p. 1-14.
- LEVINSON, S. Activity types and language. In: DREW, P.; HERITAGE, J. (Ed.). *Talk at work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 66-100.
- LIVINGSTONE, S.; LUNT, P. *Talk on television. Audience participation and public debates*. London: Routledge, 1994.
- LOCHARD, G.; SOULAGES, J.-C. Talk-show: la part de l'image. In: *Psychologie française*, 38-2, p. 145-160, 1993.
- LORENZO-DUS, N. Metarepresenting and projecting desirable identities in mediated language: *Kilroy and The Fighter-cum-Survivor Self*. In: INCHAURRALDE, C. (Ed.). *Bridging the Gap Between Interaction and Cognition in Linguistics*. Zaragoza: University Press. (No prelo).
- NEL, N. *Le débat télévisé*. Paris: Colin, 1991.
- PENZ, H. *Language and control in American TV Talk shows*. Tübingen: Günter Narr., 1996.
- ROULET, E.; FILLIETAZ, L.; GROBET, A.; BURGER, M. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang, 2001.
- SCANNELL, P. Introduction: the relevance of talk. In: *Broadcast Talk*. London: Sage, 1991. p. 1-13.
- SCOLLON, R. *Mediated discourse as social interaction. A study of news discourse*. London: Longman, 1998.
- SHATTUC, J. M. *The talking cure*. London: Routledge, 1997.
- SHOTTER, J. *Conversation realities*. London: Sage, 1995.
- TROGNON, A.; LARRUE, J. Les débats politiques télévisés. In: *Pragmatique du discours politique*. Paris: Colin, 1994. p. 55-126.

CONSULTAS ORACULARES: UMA ANÁLISE DE SUA
DIMENSÃO REFERENCIAL,
SOB A ÓTICA DA TEORIA MODULAR.

GIZA FROTA E LOPES
MESTRANDA DA UFMG

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“O propósito deste trabalho reside em”... o leitor já deve ter notado como é comum dar início a textos de natureza acadêmica, utilizando-se de enunciados que revelam a intenção ou os fins pretendidos pelo autor com determinado trabalho. Isso porque talvez seja um hábito, nesse tipo de texto, explicitar finalidades e motivos que movem sua tessitura. Esse mote inicial vem ao encontro das expectativas que temos quando nos deparamos com textos dessa natureza. Aqui, o que pretendo é justamente discorrer acerca de fins e motivos delineadores de ações. Não os que guiam a prática de escrita acadêmica, mas os que orientam as atividades de se consultarem oráculos (tarô, runas,

búzios), a fim de se obterem informações sobre o futuro. Para tanto, procurarei analisar, a partir dos pressupostos teóricos da Teoria Modular (Roulet *et al.*, 2001), os resultados obtidos nas gravações de uma série de consultas a videntes, gravações essas que integram o *corpus* da pesquisa que venho realizando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da UFMG.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“Les contextes évoque les mots, et la situation des représentations; mais encore une fois, les uns et les autres jouent le même rôle dans le discours.” (Bally)

“A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, do seu próprio interior, a estrutura da enunciação.” (Bakhtin)

Definido como uma dimensão constitutiva (Roulet, 1999:52) ou mesmo como uma componente elementar do discurso (Filliettaz *apud* Roulet *et al.*, 2001:103), o módulo referencial, integrante da abordagem modular genebrina, trata das relações que as produções linguageiras mantêm com as situações nas quais elas são produzidas. Se tais relações já inquietavam teóricos como Bakhtin e Bally, conforme ilustram as epígrafes que inauguram este texto, parece-me ser no modelo e instrumento de análise proposto por Roulet e seus colaboradores que o foco da ancoragem do discurso em seu ambiente referencial se dá de maneira mais sistematizada.

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que as interações – quer “monológicas”, quer “dialógicas” – não se constituem de maneira “desencarnada”, *i. e.*, de que elas se interrelacionam com o mundo em que são produzidas, bem como deixam transparecer no discurso o(s) mundo(s) nele representado(s), a abordagem modular genebrina propõe três categorias de análise que aliam e descrevem as atividades, as ações e os conceitos envolvidos numa dada interação efetiva. São elas: (i) as representações praxeológicas, (ii) os quadros de ação; e (iii) as estruturas praxeológicas.

É importante esclarecer que, mesmo lançando mão, como se verá à frente, de recursos cognitivos que os indivíduos mobilizam na interação, sob a forma de um “conjunto de representações”, tais instrumentos de análise não se calcam sobre uma perspectiva individualista. Ao contrário, levam em consideração o papel das “mediações sociais” na construção da forma pela qual os agentes, engajados em uma certa “linha de conduta”,¹ representam os contextos de atividade – o que vem conferir a essa abordagem metodológica um caráter psicossocial. --

Logo, no que se refere à noção das representações que presidem as ações efetivas dos indivíduos, têm lugar central as mediações sociais, no sentido de que são elas que possibilitam a formação de um construto coletivo validado socialmente e interiorizado pelo indivíduo. Contribuem, para a compreensão da função das mediações sociais: (i) a distinção proposta por Vygotsky (2001) entre as “Funções Mentais Superiores” (FMS) e as “Funções Mentais Inferiores” (FMI); (ii) a noção de “typicalité”, elaborada por Schütz (1987); e (iii) o conceito goffmaniano de “cadres de l’expérience”.

Para Vygotsky, o desenvolvimento cognitivo tem as suas origens nas interrelações sociais do indivíduo. Assim, tal desenvolvimento constitui uma transição das FMIs para as FMSs, em termos de saltos qualitativos. Quatro critérios são utilizados para discernir as FMIs das FMSs, conforme exposto na tabela abaixo:

Figura 01: Diferenças entre FMIs e FMSs

	Origem	Estrutura	Funcionamento	Relação com outras funções mentais
<i>Funções Mentais Inferiores</i>	Geneticamente herdadas	Não-mediadas	Involuntárias	Unidades mentais isoladas
<i>Funções Mentais Superiores</i>	Socialmente adquiridas	Mediadas por semiotização	Controladas voluntariamente	Organizadas em sistemas de funções

¹ Para Goffman (1974), quando das interações, o indivíduo tende a exteriorizar sua “linha de conduta”, isto é, um esboço de atos verbais e não-verbais que lhe serve para exprimir seu ponto de vista sobre a situação, sobre a apreciação dos participantes e sobre si mesmo. Tendo ou não a intenção de adotar tal linha, o indivíduo acaba percebendo que seguiu uma. Ainda para o teórico, toda e qualquer linha de conduta é, mais ou menos conscientemente, voltada para um fim (“conduites finalisés”).

Visto que a proposta do psicólogo bielo-russo é de que a razão e a consciência (FMSs) têm uma origem social, uma vez que são o produto das interações do indivíduo com o ambiente circundante, infere-se daí que as representações que norteiam as ações de um agente são indissociáveis das condutas sociais efetivas que as mediatizam e validam, configurando-se, assim, enquanto produto sócio-histórico.

O duplo caráter – social e histórico – das FMSs vygotkyanas encontra ressonância no conceito de “typicalité”, apresentado por Schütz. Para este autor, em suas linhas de conduta os agentes acessam conhecimentos advindos de experiências prévias, que orientam parcialmente suas ações presentes por meio da “typicalité” que elas partilham com as ações passadas. Assim, “si la ‘typicalité’ des actions permet aux agents de s’orienter dans le monde, celle-ci toujours évaluée à l’aune des paramètres situationnels effectifs et en constitue socio-historiquement le produit cristallisé” (Filliettaz, 2000:47).

Finalmente, o conceito de “cadres de l’expérience” desenvolvido por Goffman (1991) postula que as experiências dos agentes no mundo são estruturadas por “quadros” (“frames”), naturais ou sociais, que lhes permitem ao mesmo tempo identificar os acontecimentos e neles tomar parte. As situações guardariam, portanto, premissas organizacionais perceptíveis pelo indivíduo e cujo reconhecimento vem dar forma às ações. A partir dessa organização esquemática a priori, os agentes, segundo Goffman, configuram, nas ações situadas, uma confirmação ou mesmo uma transformação dos “quadros”, apontando-se a submissão dessas premissas às avaliações contextualizadas, ou seja, aos parâmetros situacionais efetivos.

Até o momento, procurei enfatizar o caráter social e histórico que, segundo a abordagem genebrina, preside as linhas de conduta – o que poderia dar a impressão de que essa abordagem teórica reduziria as interações efetivas a entidades cognitivas esquemáticas. Entretanto, é válido ressaltar que a dimensão referencial se pauta, sim, sobre as entidades esquemáticas que preexistem às ações (e que têm por função orientar os agentes), mas também sobre os processos contingentes que emergem de cada realização interacional efetiva. Dessa maneira, cabe ao módulo referencial...

décrire non seulement les représentations schématiques (praxéologiques et conceptuelles) sous-jacentes au discours, mais encore les structures ou configurations émergentes (praxéologiques ou conceptuelles) que résultent de réalités discursives particulières. (Filliettaz apud Roulet, 2001:103)

Serão, portanto, levadas em conta em uma análise referencial tanto a “atividade” de uma prática interacional, ou seja, o conjunto de recursos esquemáticos do agir, produzidos a partir de pré-experiências validadas, quanto a(s) “ação(ões)” advinda(s) daquilo que emerge das negociações estabelecidas efetivamente em atividades desenvolvidas por agentes em dada situação particular.²

REPRESENTAÇÕES PRAXEOLÓGICAS

As representações praxeológicas têm como fins a descrição e a representação da organização geral do que é estável em determinada prática social. Assim, mesmo que cada prática particular guarde suas peculiaridades ou contingências em relação a um enquadramento mais global, a representação praxeológica vem se revelar enquanto um instrumento de esquematização do “construto coletivo”; advindo de experiências anteriores – logo, de caráter sócio-histórico – e legitimado socialmente. Nesse sentido, tal esquematização constitui uma tentativa de explicitação dos percursos acionais típicos,³ ligados a determinado quadro de atividade.

Nas consultas oraculares de diferentes naturezas, que constituem o objeto deste trabalho, pode-se recuperar a recorrência de determinados procedimentos acionais, que vem apontar uma organização regular da qual se depreende o esquema representado na figura 01 (ANEXO).

Estão, portanto, representados em tal figura, os percursos acionais típicos ligados à atividade de consulta oracular. Tal esquema, claro, é

² Para um esclarecimento das diferenças conceituais entre “atividade” e “ação”, ver Filliettaz (2000).

³ Ou seja, da “typicalité” ou das premissas organizacionais que presidem os “cadres de l’expérience”.

naturalmente limitado e, como já dito anteriormente, não pretende dar conta da complexidade de ações contingentes que possam emergir de situações efetivas.

QUADRO ACIONAL

Se as representações praxeológicas se destinam a esquematizar as atividades, os quadros acionais configuram-se enquanto instrumentos de análise das ações desencadeadas em contextos efetivos, explicitando-se a forma de organização das mesmas, por meio de cinco parâmetros interdependentes: (i) o modo; (ii) a finalidade; (iii) os papéis praxeológicos; (iv) a direção e o grau de engajamento; e (v) o complexo motivacional.

Os modos de ação se dividem, segundo Filliettaz (2000:63), em ações individuais e ações coletivas, sendo esta última categoria passível de uma subdivisão em ações conjuntas e ações entre vários participantes.⁴ O modo individual de ação pode ser entendido como aquele em que um agente adota, de maneira autônoma, uma linha de conduta voltada para um fim. Já no modo coletivo de ação, as situações pressupõem uma inter-individualidade. Por acontecerem em situações socialmente determinadas e em função de terem sua realização guiada por premissas organizacionais geradoras de expectativas, as ações individuais guardam, juntamente à sua natureza “singular”, um caráter social. As ações coletivas, por sua vez, têm esse caráter duplamente reforçado: de um lado porque também ativam a “typicalité” e, noutra via, porque colocam em jogo uma pluralidade de agentes.

Se os modos de ação determinam a natureza de dada interação, a finalidade constitui, nas palavras de Filliettaz (2000:71), seu “núcleo” ou seu “centro”. Toda linha de conduta adotada se volta para um fim, donde emerge a racionalidade⁵ da ação. Nas ações conjuntas, a finalidade emerge da base comum de intercompreensão dos

⁴ Nas ações conjuntas, há um reconhecimento recíproco dos co-agentes, a partir de uma finalidade que lhes é comum em suas linhas de conduta; já nas ações entre vários participantes, o que há é uma simples co-ordenação de linhas acionais, sem que resulte daí um espaço intersubjetivo de interação, i. e., sem que haja uma influência recíproca dos agentes envolvidos.

⁵ Para o conceito de “racionalidade”, ver Habermas (1989 e 1999).

participantes. No caso do objeto aqui em análise, o quadro acional é de natureza conjunta, e sua finalidade reside na prática de uma CONSULTA ORACULAR, com base na qual se funda, intersubjetivamente, a racionalidade das condutas dos agentes que ali tomam parte.

Esses agentes assumem, quando da interação, identidades situacionais, que a Teoria Modular denomina de “papéis praxeológicos”. As consultas oraculares pressupõem, então, o engajamento de um “vidente” e de um “consulente”, papéis estes construídos através da ativação de recursos tipificantes que orientam a participação dos indivíduos nas linhas de conduta socialmente validadas. Apesar de terem objetivos individuais, seus papéis se complementam e fazem com que surja efetivamente um “enjeu” comum – donde decorre a prática da consulta propriamente dita. É curioso notar que, no caso específico das consultas oraculares, o papel praxeológico dos consulentes pressupõe a ativação dos vários estatutos sociais que esse indivíduo desempenha na sua vida ordinária. O “diagnóstico” (ver figura 01) do consulente pelo vidente pressupõe que aquele seja capaz de expor a este dados acerca de todo o conjunto de suas identidades sociais. Essa dialética entre as identidades sociais e os papéis praxeológicos endossados nas interações vem fundar um pressuposto sobre o qual se organiza o foco de interesse do consulente, bem como constitui uma linha mestra que permite ao vidente recortar suas interpretações.

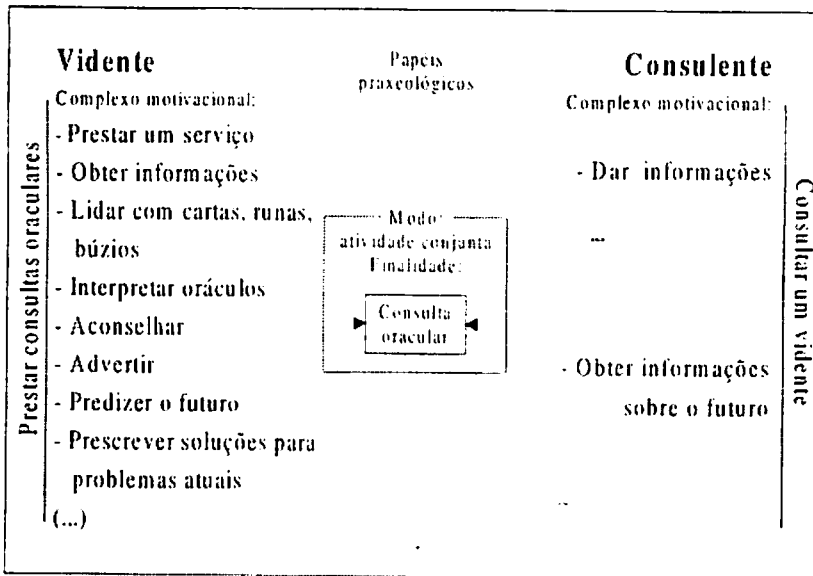
As instâncias envolvidas numa linha de conduta devem estar minimamente engajadas para que a finalidade acional seja atingida. Nas ações conjuntas, esse engajamento, de natureza praxeológica, caracteriza-se por um princípio de reciprocidade, regulador de uma co-operação que tem em vista a realização de um “enjeu” comum. O parâmetro de engajamento dos agentes, tal como exposto pela Teoria Modular, supõe, de um lado, a direção desse engajamento (convergência x divergência) e um grau de força (intensidade da participação). A variabilidade da direção e do grau de engajamento é visível, em se tratando do *corpus* deste trabalho, quando se tem em mãos um consulente “cético”. Nesse caso, há uma freqüente recusa, por parte do consulente, em co-operar com o vidente, o que coloca em perigo a permanência do quadro conjunto e deixa clara uma ameaça constante à face daquele que presta a consulta. Acontece, então, nessas ocasiões, o que Goffman (1974:104) denomina de

“mésengajement”, constatado, nas consultas oraculares, quer através de uma resposta lacônica a uma pergunta objetiva, quer a uma recusa pura e simples de fornecer informações pessoais à vidente, dentre outras atitudes do consulente, que terminam por provocar “micro-abortos” das transações propostas pelo vidente.

O último parâmetro integrante do quadro acional diz respeito aos motivos que sustentam o engajamento dos participantes. As linhas de conduta, regidas internamente por uma finalidade, são guiadas, em seu exterior, por motivos que fixam a sua pertinência. Noutros termos, as ações praticadas na realização de dada atividade resultam dos motivos que as guiam e, por outro lado, dirigem-se a um fim. Assim, uma mesma finalidade, como CONSULTAR UM ORÁCULO, pode ser sustentada por motivos bem diferentes: uma pesquisa acadêmica acerca do tipo de discurso aí instaurado, a curiosidade acerca do futuro etc.

Apresentados os parâmetros sobre os quais se configura o quadro acional, pode-se assim esquematizá-lo:

Figura 02 – Quadro acional de uma consulta oracular.



O quadro acional exposto na figura 02 evidencia as modalidades praxeológicas da atividade conjunta estabelecida na interação de dois indivíduos, quando de uma consulta a oráculos. Percebe-se, nesse esquema, que as ações que presidem tal interação se organizam em torno de um “núcleo” conjunto (CONSULTA ORACULAR) e que, embora pressuponham “objetos acionais” distintos (INFORMAR SOBRE O FUTURO; SER INFORMADO), demonstram um engajamento convergente de indivíduos imbuídos de papéis praxeológicos determinados (VIDENTE; CONSULENTE). No caso das consultas que envolvem a participação de consulentes “céticos”, a direção de engajamento, aqui ilustrada por setas, seria unilateral, da mesma forma que a ação de “dar informações”, vendo-se comprometida, provocaria um grau de engajamento mais distendido, colocando-se em risco, como num efeito dominó, a realização da própria atividade em si. Tudo isso regido externamente por um complexo motivacional não explicitado, qual seja, possivelmente, o de desafiar a competência da vidente ou mesmo a legitimidade da atividade.

ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA

Por guardar propriedades específicas de um percurso efetivo de dada atividade, a *estrutura praxeológica* não se confunde com o instrumento de *representação praxeológica* que a sustenta. A estrutura praxeológica dá conta das propriedades emergentes de uma interação efetiva – ao contrário da representação praxeológica, concernente à dimensão tipificante orientadora das linhas de conduta.

Assim, ao lado de uma configuração praxeológica da racionalidade que preside as linhas de conduta, uma análise referencial deve supor também a representação do processo de negociação desenvolvido numa situação interacional específica. É nesse sentido que a Teoria Modular propõe a descrição da dimensão processual da interação, através de um instrumento que explicita ao mesmo tempo o caráter seqüencial e a natureza hierárquica das ações negociadas, composto de unidades e suas relações: a estrutura praxeológica.

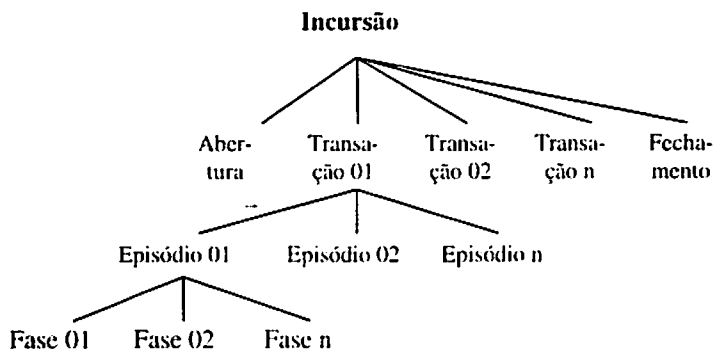
As unidades praxeológicas englobam simultaneamente categorias de ação no mundo¹ – incursão e transação – e categorias especificamente textuais – troca, intervenção e ato. A incursão, unidade praxeológica máxima, compõe-se de seqüências ritualísticas (como abertura e fechamento), bem como de transações.

As transações, por sua vez, reúnem todo o conjunto de condutas orientadas para um fim, portadoras de um mesmo núcleo a partir do qual se estruturam as ações interpessoais. Para que sejam geridos conjuntamente, os objetos das transações se organizam em seqüências acionais, entendidas pela teoria genebrina como episódios e fases.

Os episódios dizem respeito às etapas claramente distintas que se fazem necessárias para a realização coordenada de uma transação e se subdividem em fases. Esquemáticamente, teríamos, então, para representar as unidades praxeológicas, a seguinte figura:

¹ Tratarei aqui especificamente das unidades de ação no mundo, visto que aquelas que emergem do textual mereceriam um trabalho à parte.

Figura 03 – Representação das unidades da Estrutura Praxeológica



Os constituintes de uma estrutura praxeológica se ocupam de três tipos de funções, que caracterizam a relação estabelecida entre tais unidades: (i) uma etapa – que assinala que um fim determinado está em curso; (ii) uma reorientação – advinda, como o próprio nome sugere, de momentos em que um fim, em vias de se realizar, é “mal sucedido”, o que implica uma reorganização global ou local dos “enjeux” estabelecidos na interação; e (iii) uma interrupção – que marca uma ruptura momentânea ou mesmo definitiva do processo de negociação em curso.

Gostaria de finalizar este trabalho, propondo uma esquematização da estrutura praxeológica de trechos de uma consulta oracular (ver figura - 04, anexo). Justifico a opção de tomar apenas excertos de tal consulta, tendo em vista que uma representação dela em sua totalidade ultrapassaria, sem necessidade, a proposta de ilustrar os pontos acima explicitados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FILLIETTAZ, L. *Actions, activités et discours*. Genebra: Faculté des Lettres/ Université de Genève, 2000 (Tese de Doutorado).

GOFFMAN, E. *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit, 1974.

GOFFMAN, E. *Les cadres de l'expérience*. Paris: Minuit, 1991.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

HABERMAS, J. *Consciência moral e agir comunicativo*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1989.

HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa*. Madri: Taurus, 1999.

PIRES, M. S. de O. *Estratégias discursivas na adolescência*. São Paulo: Arte e Ciência/UNIP, 1997.

ROULET, E. (org.). *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Bern: Peter Lang, 2001.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ANEXOS

Figura 01 – Representação praxeológica de uma consulta oracular.

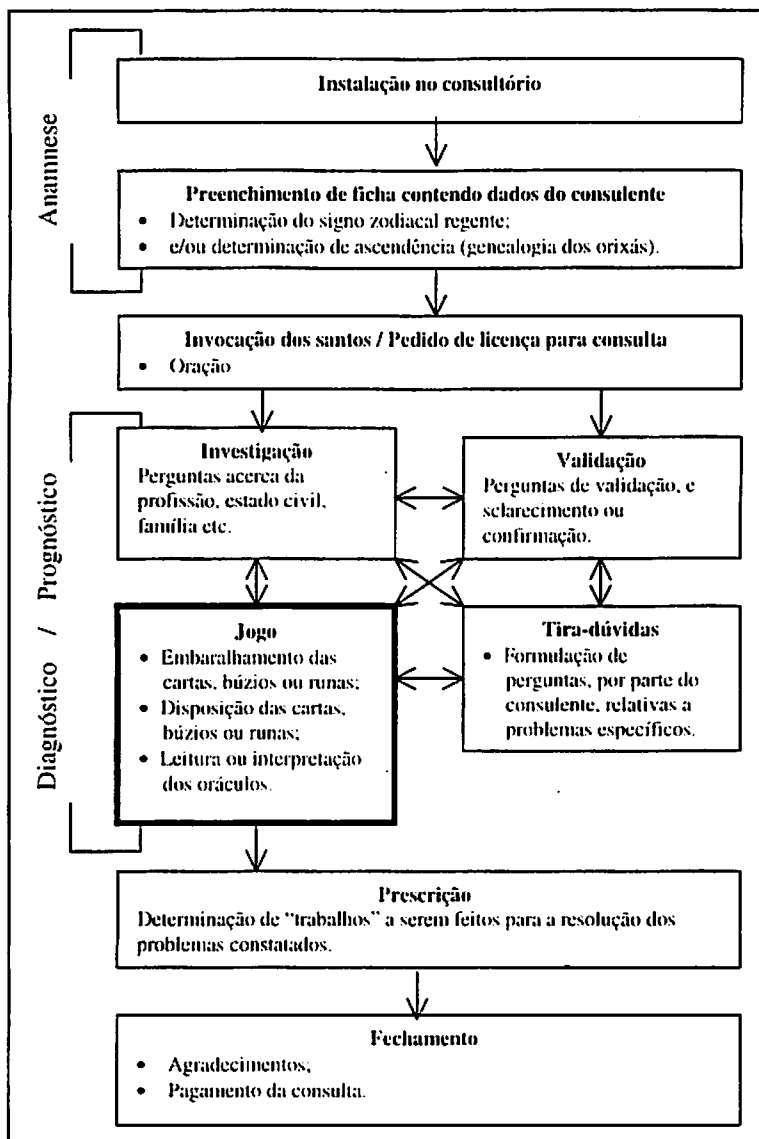
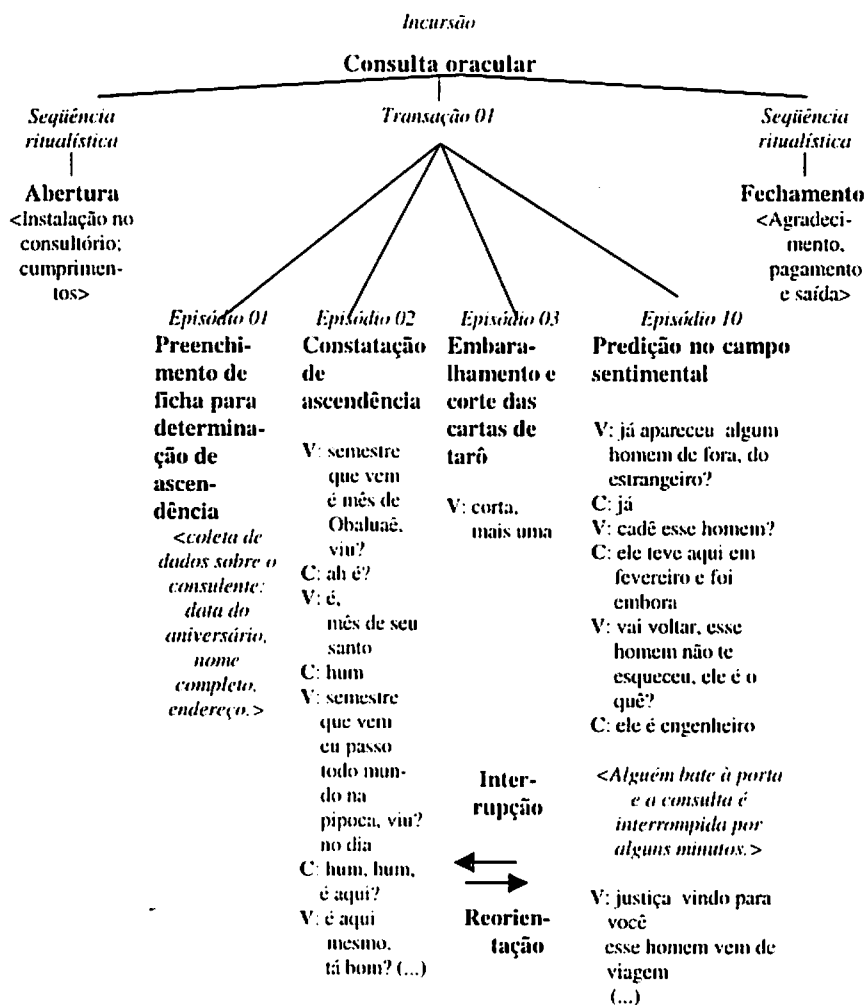


Figura 04 – Estrutura praxeológica de trechos de consulta oracular.



V = Vidente; C = Consultante; pausas assinaladas por vírgulas.

12

A ORGANIZAÇÃO OPERACIONAL DO DISCURSO¹

JERÓNIMO COURA SOBRINHO
DOUTORANDO-UFMG
JETER JACI NEVES
MESTRANDO-UFMG

CONSIDERAÇÕES GERAIS

A abordagem modular da organização do discurso parte do pressuposto de que a aparente simplicidade das interações cotidianas apresenta enorme complexidade em diferentes níveis. Elas não são redutíveis nem a um processo fundado apenas no plano lingüístico nem a atividades fundadas unicamente no plano acional.

¹ Título do capítulo 5 da tese intitulada *Actions, activités et discours* (vide Referências Bibliográficas).

Roulet (2000) estabelece uma distinção entre as *dimensões* do discurso, correspondentes aos diferentes *módulos*², e as *formas de organização*³. A descrição das formas de organização é decorrente da combinação entre informações modulares, ou derivada delas. A arquitetura desse modelo é hierárquica, o que significa que autoriza combinações entre todos os *módulos* e todas as *formas de organização*. No modelo, é atribuído um papel central aos módulos *sintático*, *hierárquico* e *referencial*, uma vez que são eles que determinam as estruturas de sustentação do discurso..

Em suas origens, o modelo desenvolvido por Roulet não distinguia os planos de organização *lingüístico*, *textual* e *situacional*. Todavia, apenas como hipótese metodológica, o autor adotou essa distinção, mesmo reconhecendo tratar-se de planos heterônomos e não autônomos. Isso implica abandonar a idéia de *assimilação* pela de *articulação*, o que conduz a uma definição mais homogênea da *textualidade* e sobretudo a uma melhor delimitação do campo de aplicação do modelo.

O presente artigo objetiva apresentar parte da tese de doutoramento do lingüista Filliettaz, da Universidade de Genebra. Seu trabalho, orientado pelo professor Roulet, insere-se no âmbito da análise do discurso, cujo modelo busca abordar a complexidade da *organização do discurso* nos planos *lingüístico*, *textual* e *situacional*. O termo *discurso* é usado de maneira genérica para designar todo produto de uma interação predominantemente linguageira, seja dialógica ou monológica, oral ou escrita, espontânea ou fabricada. Quanto ao termo *organização*, trata-se de um sistema complexo que pode ser decomposto em subsistemas redutíveis a informações simples. As combinações sucessivas de informações fornecidas pelos subsistemas, ou derivadas desses, permitem descrever diferentes formas de organização do discurso.

Para Filliettaz, um modelo de análise que se propõe descrever tais interações deve a) inscrever-se em uma teoria da ação e b) mostrar

² Sintático, lexical, hierárquico, interacional e referencial.

³*Elementares*: fono-prosódica ou gráfica, semântica, relacional, periódica, informacional, enunciativa, seqüencial, inferencial e operacional; *Complexas*: tópica, polifônica, composicional e estratégica.

como as fontes comunicacionais se articulam com os processos acionais.

Os objetivos da pesquisa de Filliettaz se agrupam em três eixos:

- desenvolver, a partir das contribuições de várias disciplinas, oriundas das Ciências Humanas, uma teoria da ação compatível com a natureza das expectativas praxeológicas da forma como elas ocorrem nas interações verbais (capítulos 1, 2 e 3);
- estudar teórica e empiricamente as condições de articulação entre os aspectos praxeológicos do discurso e os mecanismos comunicacionais ligados à textualização das formas semióticas (capítulos 4 e 5);
- situar os objetivos e os métodos da análise do discurso em relação às diferentes opções teóricas e epistemológicas que se apresentam atualmente à abordagem pragmática e assim contribuir para esclarecer as divergências entre uma pragmática psicossocial e uma pragmática radicalmente cognitiva (capítulo 6).

A primeira parte da tese (“Os aspectos praxeológicos do discurso” – capítulos 1, 2 e 3) esboça uma teoria da ação e apresenta seus principais instrumentos de análise. A determinação das condições de articulação entre os aspectos praxeológicos (módulo referencial) do discurso e seus recursos textuais constitui o objeto da segunda parte da tese (“O discurso como textualização da atividade” – capítulos 4, 5 e 6).

O *corpora* utilizado pelo autor é constituído de gravações de transações comerciais, em uma livraria de Genebra, e atividades cotidianas, em situações no meio familiar, em Montreal. Os dados relativos às transações comerciais fazem parte de um conjunto coletado a partir de 1979 por Auchlin. Os de Montreal são provenientes de um vasto banco de dados coletados por lingüistas de Quebec.

A DUPLA ARTICULAÇÃO DAS UNIDADES COMUNICACIONAIS EM UM SISTEMA MODULAR

As ações comunicacionais produzem efeitos específicos tanto no plano referencial quanto no textual e, conseqüentemente, podem ser objeto de uma análise distinta nos dois níveis. Para ilustrar esta hipótese será feita a descrição da seguinte seqüência transacional:

- 1 C *J'aimerais euh: La machine infernale de Jean Cocteau...*
 - 2 ... *c'est pour l'école*
 - 3 L *ouais ouais c'est pour l'école*
- (C = cliente L = livreiro)

OS EFEITOS PRAXEOLÓGICOS

Do ponto de vista referencial, a seqüência acima implica que o cliente entra em interação, exprime uma intencionalidade, ativa normas sociais e recupera experiências vividas. O autor propõe uma análise *esquemática* (refere-se ao ritual, ao socialmente determinado), *configuracional* (refere-se ao espaço da interação, ao engajamento dos actantes) e *processual* (refere-se ao encadeamento ordenado das ações) que contemple as implicações referenciais de tantos elementos. Observa-se que a seqüência comunicacional acima não constitui um conjunto desordenado de condutas finalizadas, mas, pelo contrário, um encadeamento de unidades acionais que realizam um percurso particular numa “estrutura praxeológica”, (cf. Anexo 1).

Esta seqüência mostra como as ações de pedido (1) e de motivação (2) se imbricam em uma *fase* de manifestação de uma intenção de compra. Essa *fase*, compreendida pelo cliente (C), tendo a validação do pedido pelo livreiro (L), participa da construção de um *episódio* complexo de determinação de um objeto transacional.

OS EFEITOS TEXTUAIS

Com o objetivo de explicitar os “efeitos da textualização”, o autor propõe duas noções teóricas que se encontram no centro dos

mecanismos de textualização da ação: a noção de *negociação* e a noção de *estrutura hierárquica*.

NEGOCIAÇÃO E TEXTUALIZAÇÃO

O modelo hierárquico do grupo de Genebra é considerado um instrumento descritivo de fácil acesso, por se ancorar em uma concepção intuitiva do discurso como *negociação* e por ultrapassar essa concepção intuitiva, ao propor uma formalização rigorosa do conceito de *negociação*. A perspectiva modular de organização do discurso postula um esquema de negociação que prevê um número de fases articuladas: *negociação principal* e *negociações secundárias* (cf. Anexo 2).

Exemplo de negociação principal:

Proposition:	A	<i>quelle heure est-il?</i>
Réaction:	B	<i>cinq heures.</i>
Ratification:	A	<i>merci.</i>

Toda negociação submete-se a um princípio de “completude”, que pode ser dialógico e monológico. O princípio de *completude dialógica* rege o desenvolvimento linear de uma negociação e as condições ligadas à sua realização.

O princípio de *completude monológica* não diz respeito ao fechamento de uma negociação no seu conjunto, mas mais especificamente à avaliação de cada uma das fases que a compõem (*contre-proposition et réaction*). Se os elementos constitutivos de uma negociação não são satisfatórios, o interlocutor abre uma negociação secundária de grau subordinado, destinada a clarear ou a verificar os elementos da negociação de grau superior.

Exemplo de negociação secundária:

A	<i>tu viens au cinéma ce soir?</i>
B	<i>à quelle heure?</i>
A	<i>à huit heures</i>
B	<i>oui d'accord</i>

Assim, enquanto o *princípio de completude* dialógica está na base da recursividade linear da negociação, a busca de uma *completude monológica* rege sua expansão em diferentes níveis hierárquicos. Ela permite explicitar o fato de que qualquer proposição ou reação é susceptível de dar lugar a desdobramentos estruturais descendentes.

UNIDADES TEXTUAIS E ESTRUTURA HIERÁRQUICA

No estágio atual do modelo, considera-se que os processos comunicacionais, dialógicos ou monológicos, podem ser segmentados e analisados através de 3 unidades distintas: *troca*, *intervenção* e *ato*. A *troca* constitui a unidade textual dialógica máxima; a *intervenção* funciona como a unidade monológica máxima constitutiva da troca; a unidade textual mínima pode ser definida pela noção de *ato*.

O modelo prevê três tipos de relações hierárquicas entre as categorias textuais: *dependência*, *independência* e *interdependência*. Relações de *dependência* se exprimem, por exemplo, entre um ato principal e seu argumento, como em: “*j’aimerais euh: La machine infernale de Jean Cocteau // c’est pour l’école*”. Uma relação de *independência* implica geralmente uma coordenação entre os constituintes textuais, como em: “*j’ai été au Grand Passage // j’ai été à la Pharmacie Principale // je ne suis pas de Genève // je ne connais pas Genève*”. Uma relação de *interdependência* se manifesta, por exemplo, entre as intervenções diretamente constitutivas de uma troca: C “*est-ce que vous avez : euh Le carnaval de l’histoire de Plju*” – L “*je crois bien...*” (cf. Anexo 3).

Toda ação comunicacional se articula simultaneamente em ações no mundo e em configurações de forma semiótica. Dessa distinção resultam duas estruturas: a praxeológica e a hierárquica textual. Apesar das semelhanças superficiais (uma organização seqüencial e hierárquica) elas remetem a informações de natureza diferente e se fundem em unidades e relações específicas.

A ORGANIZAÇÃO OPERACIONAL DO DISCURSO

Os espaços praxeológico e textual se interpenetram, não se tratando, pois, de uma simples distinção entre duas ordens de fatos.

Cada um desses espaços capta parte de uma problemática complexa. As estruturas praxeológicas tratam da configuração teleológica (das finalidades) de uma seqüência, mas não se referem ao estudo dos processos de intercompreensão. As estruturas hierárquicas textuais descrevem o desenvolvimento dos processos dialógicos, mas não tratam nem de especificar o papel das condutas finalizadas não-comunicacionais nem de caracterizar as relações de ordem macroestrutural que as trocas principais mantêm entre si. O autor insiste no caráter de complementaridade dos dois planos de organização. Assim, ele propõe relacionar as análises praxeológica e textual, mostrando ao mesmo tempo as especificidades e a interdependência das estruturas, com o objetivo de recompor no plano descritivo a complexidade das ações comunicacionais. A esse instrumento descritivo, ele chama de *estrutura operacional* (cf. Anexo 4).

A organização operacional do discurso tem como objetivo mostrar como as ações conjuntas são reguladas no plano comunicacional. Ela consiste no relacionamento da dimensão processual de uma atividade, que pode ser descrita por uma *estrutura praxeológica*, com a *estrutura hierárquica textual*, que remete aos princípios centrais nos quais se fundam os mecanismos de textualização. O que o autor chama de *estrutura operacional do discurso* é a convergência das estruturas *praxeológica* e a *hierárquica textual*. As unidades constitutivas do discurso são nocionalmente complexas e se baseiam em informações tanto referenciais quanto textuais (cf. Anexo 5).

Para Roulet, *atos discursivos* são unidades textuais mínimas que compõem a estrutura hierárquica de um diálogo. Filliettaz considera mais produtivo designá-las como *atos textuais* porque estes remetem a configurações semióticas que textualizam a atividade. Para ele, a noção de *discurso* empregada por Roulet remete a um plano de organização específico e não ao conjunto complexo dos *fatores lingüísticos, textuais e situacionais* que interagem na descrição das produções languageiras. Nesta perspectiva, três entidades podem ser distintas:

- a) o *ato textual*, que constitui a menor unidade da dimensão hierárquica textual do discurso; definido por critérios macro-sintáticos, ele remete a um conjunto de informações estocadas na memória discursiva;

b) a *ação mínima*, que corresponde a uma unidade praxeológica da dimensão referencial do discurso; definida por critérios psicossociais, ela coincide com a menor unidade comportamental;

c) o *ato discursivo* recompõe a complexidade das ações comunicacionais e implica a relação de seus efeitos textuais e referenciais. Assim ele corresponde à menor unidade constitutiva da estrutura operacional do discurso e resulta da combinação entre uma unidade textual e uma unidade praxeológica mínima.

Fillettaz postula que a natureza da organização operacional está em determinar como as unidades discursivas se articulam para formar a “estrutura convergente” de um discurso particular, refletindo uma concepção de discurso como *textualização da atividade*.

A HETERONOMIA DAS ESTRUTURAS TEXTUAIS

No capítulo 5, Fillettaz optou inicialmente por distinguir os componentes praxeológicos e textuais do discurso para melhor descrevê-los (Parte 1) e, a seguir, para ressaltar seu caráter de complementaridade (Parte 2). As relações que ocorrem entre a realização processual das ações situadas e a gestão dos processos comunicacionais que as mediatizam são objetos da Parte 3.

Para o autor, a descrição dos procedimentos dialógicos não se concebe fora dos contextos transacionais nos quais os sentidos se dão. Isto é, a interação linguageira não é autônoma, mas fundamentalmente heterônoma.

A heteronomia das estruturas textuais não constitui uma hipótese nova e se encontra postulada em trabalhos de origem etnometodológica e em desenvolvimentos recentes das teorias ilocutórias. Assim, o autor procura relativizar a visão categórica que se tem da Análise do Discurso e da Análise Conversacional, mostrando que ambos os paradigmas não apenas se fundam em um *modelo de ação*, mas que postulam cada qual à sua maneira uma forma de dependência dos recursos comunicacionais face à sua situação de interação.

O autor enumera uma série de teorias, tais como a Análise Conversacional, a Filosofia Social e a Psicologia da Linguagem, que confirmam o postulado de heteronomia. Tal postulado não se reduz nem a uma configuração textual nem a uma estrutura de ação. A análise operacional leva em conta tanto as especificidades desses planos de organização do discurso quanto a estreita imbricação entre eles. Para o autor, a bipolaridade das estruturas operacionais obedece a uma dupla necessidade teórica: “*cruzar a dimensão transacional e a dimensão interacional*” (Vernant, 1997:21) e pôr em evidência a relação de interdependência que caracteriza tais planos de organização do discurso. O autor reconhece o caráter não inovador de sua proposta, mas a considera uma alternativa à posição *reducionista* da assimilação radical do praxeológico à intercompreensão, sem cair no *dualismo* dissociativo desses componentes.

DIFERENTES MODOS DE TEXTUALIZAÇÃO DA ATIVIDADE

Considerando que os componentes da organização operacional do discurso se distinguem e se determinam reciprocamente, o autor postula a existência de três modalidades de textualização das ações sociais, para dar conta das diversas situações de interação. Ou seja, Filliettaz reconhece a existência de formas variáveis de relacionamento entre as estruturas praxeológicas e textuais.

A terminologia usada para identificar as categorias de análise da variação da textualização origina-se dos conceitos da ergonomia:

- a) A *textualização na atividade* designa uma situação de discurso, fortemente determinada por um percurso praxeológico, na qual os processos comunicacionais contribuem apenas parcialmente e pontualmente na regulação da ação conjunta;
- b) A *textualização da atividade* coincide com interações nas quais os mecanismos de textualização formatam o encontro interindividual, mas nas quais as estruturas praxeológicas subjacentes continuam a exprimir uma configuração própria que não se confunde com a estrutura conversacional;
- c) A *textualização como atividade* remete ao predomínio textual da interação, caracterizada por uma superposição

tendencialmente dominante da estrutura textual sobre a praxeológica.

A TEXTUALIZAÇÃO NA ATIVIDADE: INTERAÇÃO COMERCIAL EM UMA LIVRARIA

Nesta modalidade, a palavra se caracteriza pela sua brevidade, e até por sua escassez, na qual a ação não pode ser mais considerada como um contexto de fundo, mas como um suporte essencial para a interação (*cf.* Anexo 6).

Se as fases desta transação são parcial e pontualmente reguladas por mecanismos textuais, elas não são articuladas textualmente, mas consistem em uma justaposição de ilhotas conversacionais. Este modo de textualização se distingue, portanto, por um baixo grau de isomorfismo entre os pólos da estrutura operacional. Os mecanismos de textualização nesta modalidade desempenham um papel inegavelmente estruturador, mas de uma certa maneira acessório face à forma proeminente do percurso praxeológico realizado pelos coactantes.

A TEXTUALIZAÇÃO DA ATIVIDADE: A REALIZAÇÃO DO JOGO

Embora de caráter ordinário, as interações da vida cotidiana se caracterizam pela riqueza e complexidade. A argumentação que funda as intervenções, como em qualquer obra literária ou filosófica, é sofisticada (*cf.* Anexo 7).

No estrato 10, o autor pretende mostrar como os mecanismos de textualização regulam ao mesmo tempo as relações interindividuais, as representações mentais dos interactantes e as estruturas da ação conjunta. Uma vez que há um forte predomínio do linguageiro na interação, tem-se um modo de textualização bem diferente do mencionado no item anterior, em que os recursos conversacionais não estão apenas inscritos “*em*” uma atividade externa à comunicação, mas participam de maneira significativa na textualização “*de*” a atividade.

Em um grande número de interações da vida cotidiana observam-se uma indeterminação e uma instabilidade, na medida em que os agentes envolvidos não se encontram engajados no mesmo foco praxeológico. Exemplo: no episódio que antecede o extrato 10, envolvendo os mesmos actantes (M = mãe, F = filho de 8 anos e B = bebê), a mãe, no papel de coordenadora, tenta envolver no jogo os dois filhos (cf. Anexo 8).

A proposta é que o menino de 8 anos jogue a bola e que o bebê a pegue. Porém, como B logo se desinteressa pelo jogo, tem-se uma configuração praxeológica *aberta*, havendo a necessidade de uma redefinição das transações. É nesse contexto de *configuração aberta* que F propõe preenchê-lo com outro jogo (“batata-quente”). M recusa a proposta de F, já que B ficaria de fora, o que faz surgir uma nova negociação, proposta por F (que não inclui B). A essa nova configuração Filliettaz chama de *interação polifocalizada*, já que, enquanto M negocia com F, ela vigia B.

A TEXTUALIZAÇÃO COMO ATIVIDADE: CONVERSAÇÃO EM FAMÍLIA

Neste caso, os mecanismos textuais constituem a matriz da ação conjunta uma vez que remetem a uma atividade social fundada exclusivamente na troca de palavras. Para Filliettaz, a conversação em família constitui uma ilustração emblemática desse modo de organização. Para Kerbrat-Orecchioni (1990:114) este é um gênero particular de interação “desprovido de qualquer objetivo instrumental”, além de tratar-se de uma atividade linguageira que “comporta em si mesma sua própria finalidade”.⁴

Extrato 11: *Corpus* Montreal 1955

Auto-gravação em ambiente familiar, envolvendo uma jovem (B) e seu namorado (A)

(Informante nº. 7; extrato da atividade 10, p. 12, fita 7a)

- 1 A: *Oui mais: ça dans tes: scouts là...*
 B: *quoi?*
 A: *ça dans tes scouts là...*
 B: *bon...*

⁴ A estrutura operacional do Extrato 11 encontra-se no Anexo 9.

- 5 A: *c'est sûr qu'il y aura pas une place pour moi ?*
 B: *non pas de place pour toi (pause 3 secondes)*
 A: *il doit avoir tellement de choses que j'aurais pou:*
 B: *c'est pas les scouts c'est les Kamsok ..*
 A: *il y aurait tellement eu de choses que j'aurais pu*
enseigner (pause 4 secondes)
- 10 B: *comme? (pause 3 secondes)*
 A: *uh: ...des excursions dans le bois:uh (pause 2*
secondes)
 B: *non t'es pas assez mature pour ça*
 A: *ah je suis mature c'est quoi la passe*
 B: *ça prend un homme de vingt-cinq ans (pause 3*
secondes)
- 15 A: *t'as juste vingt et un (pause 4 secondes)*
 A: *pourquoi un homme de vingt-cinq ans?*
 B: *parce que*

Fonte: FILLIETTAZ,
 L, 2000:298-299.

Diferentemente de Goffman (1987), para quem a conversação é um momento de lazer com um fim em si, durante o qual os participantes tanto falam quanto ouvem, sem um plano determinado, no caso do extrato 11, os actantes estão engajados no que Traverso (1996) chama de uma “sequência” específica de DISCUSSÃO, caracterizada por um objetivo diferente do simples prazer de conversar e pela emergência de um desacordo, que dá lugar a uma negociação, conforme a estrutura praxeológica do extrato 11.

CONCLUSÃO

Os modos de textualização constituem instrumentos teóricos necessários para se pensar a problemática da interdependência das dimensões teleológica e comunicacional, num *continuum*, e para se especificar como, nos diferentes graus desse *continuum*, os recursos textuais se imbricam com os processos acionais (cf. Anexo 10).

Enquanto a *textualização na atividade* remete a interações determinadas praxeologicamente, a *textualização como atividade* designa situações amplamente dominadas pelos mecanismos languageiros. Restam os casos intermediários, a *textualização da*

atividade, mais numerosos e mais interessantes, nos quais a dinâmica conversacional regula a emergência das ações conjuntas, sem, contudo, substituírem sua realização processual.

Definir o discurso como forma de atividade textualizada permite não apenas revelar sua complexidade semiótica, mas também mostrar como seus componentes se articulam segundo modalidades variáveis.

As questões abordadas neste estudo não dizem respeito apenas ao desenvolvimento das ciências da linguagem, elas têm aplicação também nos mais diversos setores da vida social.

Se, para o ensino de línguas estrangeiras, é imprescindível um modelo de discurso em que o componente situacional é determinante, não se deve reduzir as contribuições de uma reflexão pragmática ao domínio único da didática. Neste sentido, o autor lembra que disciplinas como a ergonomia ou a psicossociologia do trabalho têm mostrado crescente interesse pelo campo das ciências da linguagem. O interesse dos meios profissionais pela relação das realidades verbais com os efeitos praxeológicos – campo de estudo de lingüistas – tem conseqüências ainda imprevisíveis no mundo do trabalho, uma vez que conduziriam a uma redefinição de tarefas das pessoas. No âmbito do trabalho, não se pode afirmar que conseqüências sociais adviriam da aplicação de tais pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FILLIETTAZ, L. *Actions, activités et discours*. Genebra: Universidade de Genebra, 2000. (Tese de Doutorado).

GOFFMAN, E. *Façons de parler*. Paris: Minuit, 1987.

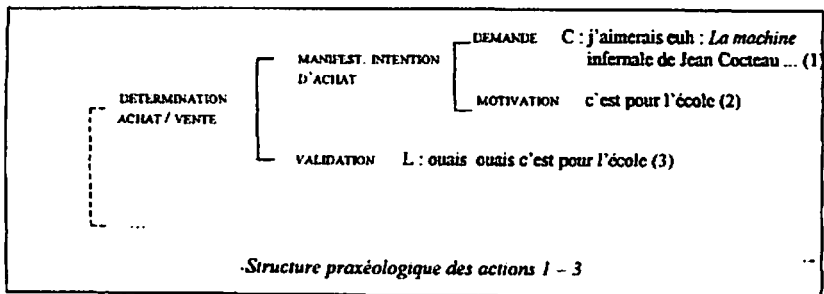
KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales*, tome 1. Paris: Colin, 1990.

ROULET, E. Une approche modulaire de la complexité de l'organisation du discours, In: J.-M. ADAM & H. Nolke (eds), *Approches modulaires: de la langue au discours*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 2000.

TRAVERSO, V. *La conversation familière*. Lyon: PUL, 1996.

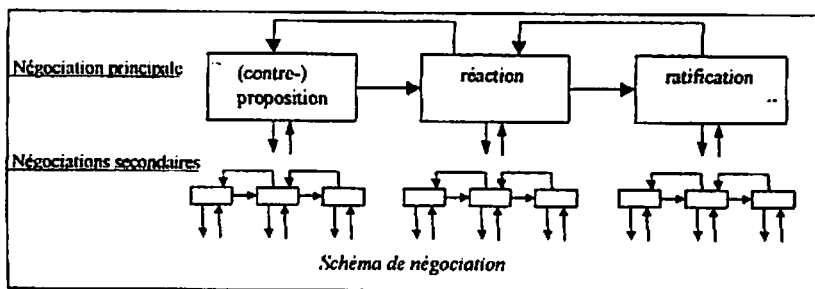
VERNANT, D. Dialectique, forme dialogale, et dialogique, In: D. LUZZATI et al. (eds), *Le dialogique*. Berne: Peter Lang, 1997. p. 11-26.

Anexo 1



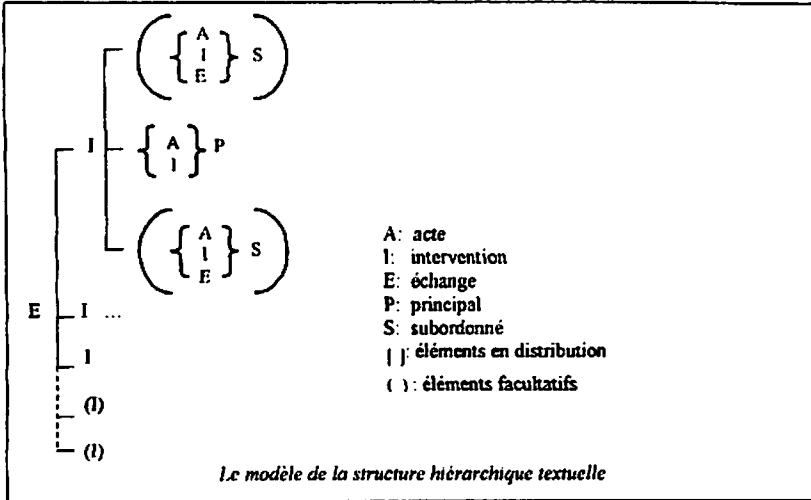
Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 2



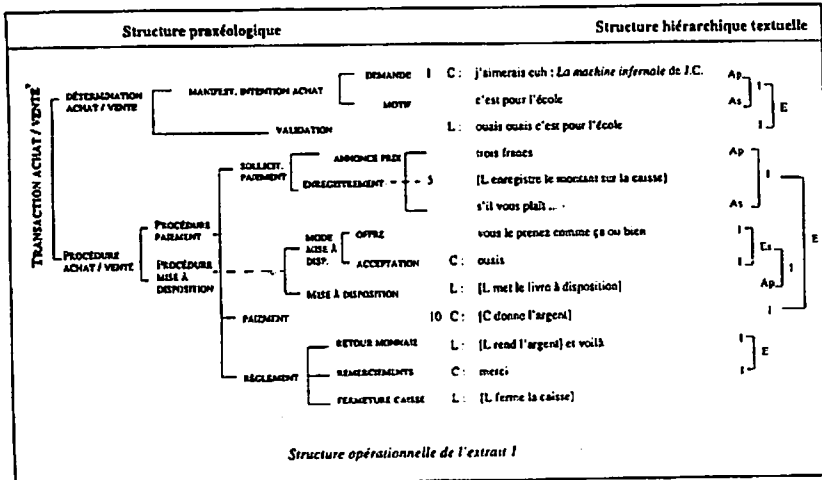
Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 3



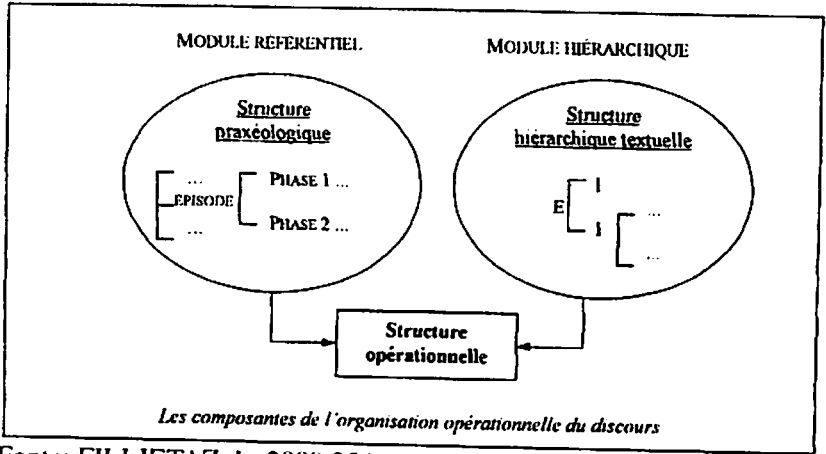
Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 4



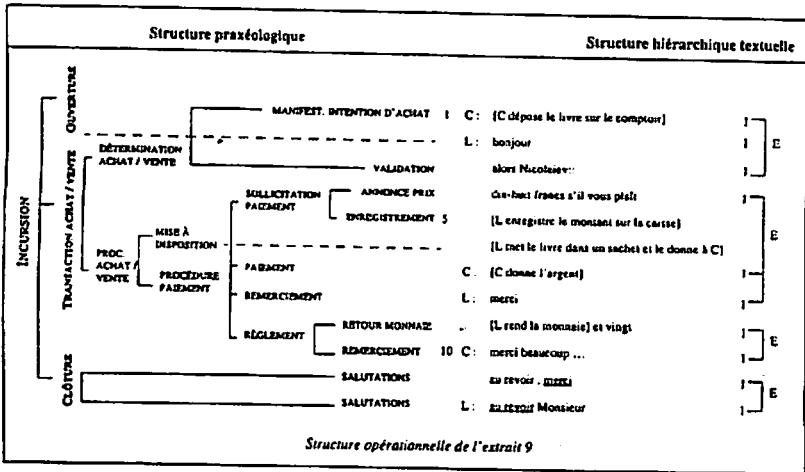
Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 5



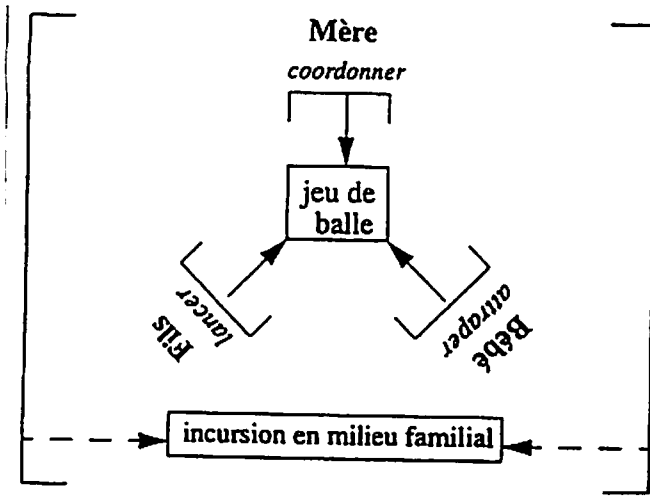
Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 6



Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

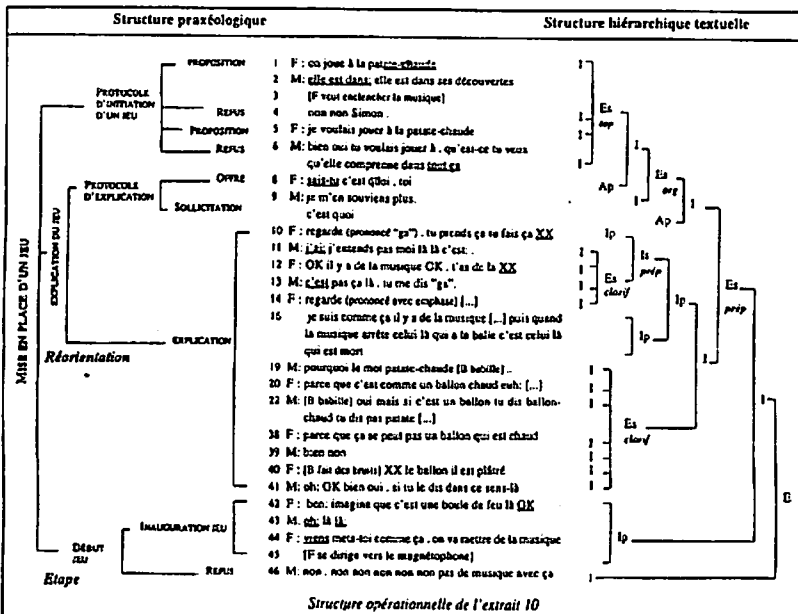
Anexo 7



Cadre actionnel des lignes 1'- 6'

Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

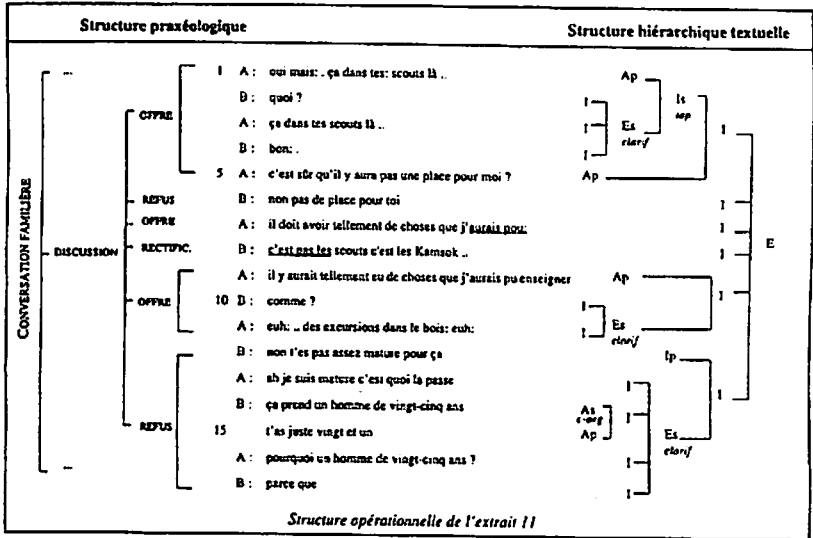
Anexo 8



Structure opérationnelle de l'extrait 10

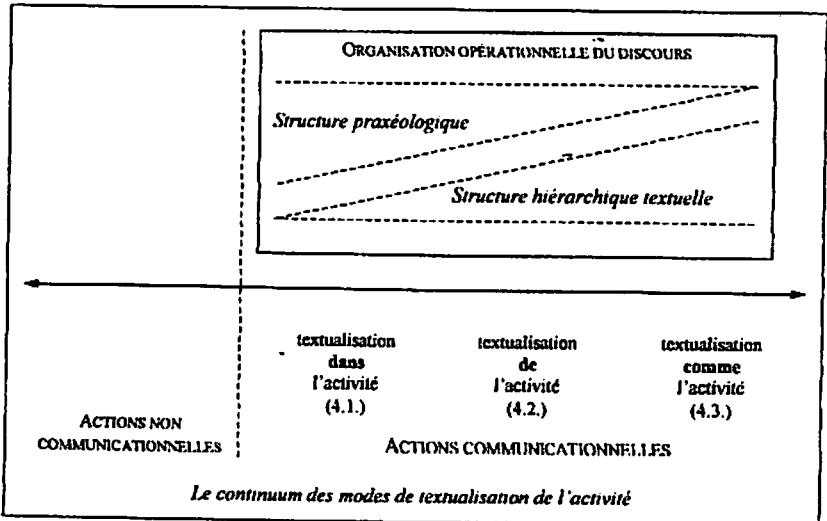
Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 9



Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

Anexo 10



Fonte: FILLIETAZ, L. 2000:254

13

PERCURSOS DE UM CONCEITO NOS ESTUDOS TELEVISUAIS: TRAJETÓRIAS E MODOS DE EMPREGO

GUY LOCHARD
UNIVERSITÉ PARIS III

Segundo uma idéia, geralmente muito aceita, o vocabulário dos profissionais da mídia e de seus pesquisadores são universos estanques, fundamentalmente refratários. Muito pelo contrário, este vocabulário está sempre às voltas com fenômenos de trocas, que se operam em duas direções. A primeira delas diz respeito a empréstimos de termos de origem técnica, feitos por pesquisadores, mobilizados para fins puramente descritivos. Já a segunda está relacionada com processos de apropriação e reciclagem de noções teóricas tais como “conotação”, “espaço público”, “elo social”, realizadas nos meios profissionais, nas duas últimas décadas; esses processos são efetivados, como é sabido, por meio de deslocamentos semânticos,

fato que, diga-se de passagem, não é bem visto por representantes do mundo acadêmico.

No que diz respeito à televisão, o termo *dispositivo* aparece como uma interessante exceção a esses modos clássicos de circulação de palavras. Ainda que isso possa parecer paradoxal, é sempre bom lembrar que o referido termo surgiu na esfera profissional. Ele tem sido objeto, no campo da pesquisa e da crítica, de múltiplas apropriações conceituais, cada vez mais especializadas, mas que são raramente explicitadas. Por isso, tentar fazer um levantamento dessas apropriações aqui, não seria uma tarefa fácil, e estaria fora do objetivo deste artigo. Entretanto, podemos tentar reconstituir e compreender algumas trajetórias e lógicas do emprego do termo *dispositivo*, mas, sob duas condições: em primeiro lugar, vamos dirigir um olhar lateral sobre a gênese e os modos de definição teórica do termo no campo dos estudos cinematográficos, com os quais as definições teóricas sobre a mídia televisual mantêm, já há algum tempo, relações de estreita dependência; em segundo lugar, vamos examinar os atributos semânticos que se prestam a certos deslocamentos paradigmáticos, explicando assim o lugar ocupado pela noção em tela na metalinguagem contemporânea da mídia televisual.

TELEVISÃO : UM APARECIMENTO PRECOCE

Se a propagação do termo *dispositivo* só acontece no domínio do discurso teórico sobre o cinema, no meio da década de setenta, foi bem antes e num contexto profissional que nota-se a aparição de tal termo na televisão. Assim, já nos anos 60, ele é objeto das primeiras definições teóricas de Schaeffer que a ele recorre várias vezes, para planejar seu empreendimento radical de experimento multidirecional realizado na ORTF¹. O termo é conceituado, primeiramente, no âmbito do próprio produto da mídia, cujo emprego pressupõe a invenção de um conjunto de regras de funcionamento, regras estas constitutivas de um “dispositivo” singular, passível de reger sua produção. À definição descritiva do *dispositivo*, que pode ser reduzida segundo Schaeffer tão somente a “uma falsa boa idéia” (1971, Tomo II:158), este autor opõe uma definição normativa: a de “dispositivo de

¹ Vide principalmente os dois tomos de SHAEFFER, P., *Machines à communiquer*.
Nota das tradutoras: ORTF é a sigla para: Organização radio-televisual francesa.

pesquisa”, referindo-se às realizações radiofônicas e televisuais. Essa definição diz respeito, sobretudo, aos programas realizados ao vivo, cujo *dispositivo*, visando revelar a realidade, “pode ser comparado a uma espécie de armadilha colocada para que o animal humano seja capturado e posto em observação” (1971, Tomo II:158).

Schaeffer acompanha de outros usos a definição limitada do termo, cujas atualizações podem ser encontradas em alguns *textes-bilans* do chefe do Serviço de pesquisas da ORTF. Alguns desses textos, em que o termo aparece intercambiável com outros vocábulos, não parecem estar relacionados com nenhuma necessidade teórica. Já outros, correspondem plenamente a certas expectativas de interesse heurístico. Assim acontece quando é demandada uma reflexão sobre o sistema de inter-relações entre atores profissionais (produtores, programadores diretores) e o público, e onde encontramos o termo definido como um “dispositivo estratégico” (1971, Tomo II:61).

CINEMA: UMA OUTRA GÊNESE

Emergindo para a televisão através do setor profissional, a noção de *dispositivo* aparece no campo do cinema com uma gênese inteiramente diferente. Podemos observar, logo no início da década de setenta, algumas tentativas de formalização, onde um dos lugares de cristalização pode ser observado em um artigo de Baudry (1975). Utilizando esse conceito em uma perspectiva freudiana e lacaniana para definir o cinema como uma máquina de dominação simbólica, Baudry vai deslocar e prolongar uma reflexão por ele iniciada na revista *Cinéthique* (1970) sobre o processo de alucinação, que o espectador do cinema viveria.

Objeto de intenso debate, no qual a revista *Les cahiers du cinema* teria uma participação importante, essa questão leva vários pesquisadores a ressaltar fatores técnicos e estéticos, para explicar o fenômeno: alguns autores ressaltam que é o aparelho de filmagem que produz imagens naturais, mas que, no fundo, estas imagens seriam objeto de uma construção, obedecendo a códigos representacionais que corresponderiam às leis da perspectiva artificial. Devemos ressaltar, entretanto, que, para os adeptos deste ponto de vista, o dispositivo material e simbólico que produz uma “ilusão realista” pôde se desenvolver apenas porque respondia também, historicamente, a uma

demanda de tipo ideológico: a da burguesia, que teria contribuído para promover um certo tipo de cinema (chamado de “narrativo clássico”) ao qual alguns teóricos opõem um cinema “materialista”, cujo trabalho significativo visaria exatamente a desconstrução dos efeitos de real gerados pela câmara.

Um olhar retrospectivo lançado sobre o destino da noção em pauta, na reflexão sobre o cinema, leva à constatação de que a primeira teorização de *dispositivo* foi sendo progressivamente abandonada; porém, o termo foi preservado para mostrar a especificidade de uma relação que pode se estabelecer devido a determinadas condições materiais. Apesar disso, é relevante o fato desse termo ter progressivamente ampliado seu uso, como atesta Jacques Aumont em seu livro *L'image* (1991). Este pesquisador propõe, após um exame crítico, ultrapassar a definição inicial e restrita do *dispositivo cinematográfico*, ou seja, a de Baudry, que se refere especialmente à situação do espectador na sala de cinema.² Ele define, de modo mais amplo, o conceito de *dispositivo* como sendo “aquilo que regula a relação do espectador com as imagens, em um certo contexto simbólico”. Aumont amplia, assim, de modo considerável, o campo semântico do termo para ele propondo, finalmente, esta definição: “conjunto de determinações que englobam e influenciam qualquer relação individual com as imagens”.

DESLOCAMENTO E FRAGMENTAÇÕES

Na década de oitenta e no campo dos estudos televisuais, a noção de *dispositivo* parece ter sido também ampliada. Mas, pelo fato de estar ligada ainda a sua definição primeira, fundamentalmente normativa, sofreu um outro tipo de deslocamento, ao passo que a intervenção de outros paradigmas nesse campo de estudo, explicam a multiplicação e especialização dos usos, que não se comparam à que é corrente nos estudos cinematográficos.

² “De um modo geral, distinguimos o aparelho de base que diz respeito ao conjunto de aparelhos e operações necessárias para a produção de um filme e para sua projeção, do *dispositivo* que diz respeito somente à projeção e no qual o sujeito a quem a projeção é dirigida, nela acha incluído.” Baudry, J.-L.. “Le dispositif”, artigo citado p. 58.

UMA NEUTRALIZAÇÃO

Alguns textos do início da década de 80 mostram que a filiação à definição de Schaeffer, ou seja, ao “dispositivo de pesquisa” continua presente no discurso profissional e crítico. Um número da revista *Cahiers du cinéma* (*Spécial Télévision*, 1981) mostra claramente essa idéia. Nessa publicação, Frapat, reafirma a “crueldade” necessária dos “dispositivos de pesquisa” (1981:48). Por sua vez, Bertin (também membro do clã schaefferiano) assume a mesma definição do termo *dispositivo*, mas, atenua a importância dos empreendimentos experimentais que dela decorrem, pois, diz ela, “a televisão jamais funcionou baseada em uma noção de protótipo e os programas de idéias foram confundidos com os de dispositivo” (1981:25).

Ratificada por Daney em outro artigo (1981), essa acepção normativa se reveste, entretanto, de uma forma de neutralização e banalização. Para o citado crítico, a televisão, no fundo, é apenas “uma seqüência, mais ou menos bem sucedida, de dispositivos”³. Aliás, esse é para Daney (1981:39) um ponto de demarcação essencial entre televisão e cinema, onde “o produto acabado é sempre mais importante que o dispositivo, nunca a ele se reduzindo”.

UMA DIVERSIFICAÇÃO DOS USOS

Progressivamente destituída dos atributos “veridictórios” de que foi investida por Schaeffer e seus discípulos, essa noção tende a se disseminar a partir da década de oitenta, nos estudos teóricos sobre televisão. Essa propagação, entretanto, é seguida de uma diversificação de suas acepções, recorrendo também a várias fontes de inspiração teórica.

A primeira dessas conceituações se traduz por uma ampliação considerável do sentido do termo, que é subitamente estendido ao conjunto do campo social. É o caso de Allemand (1980) que, inspirando-se nos trabalhos de Foucault, analisa a televisão como um gigantesco “dispositivo de vigilância social”. Para esse pesquisador, a

³ Momentos que se tornam cada vez mais raros, observa Daney na televisão contemporânea que, após um período de intensa inventividade, só pode trair seus limites pois, diferentemente do cinema, é calcada em uma lógica de reprodutibilidade.

televisão se apresenta como uma “máquina de organização” como, aliás, as outras mídias, analisadas como “organizadoras de espaço-tempo sociais de massa (individualizados) extraordinários, graças a sua dimensão, que já é por si só, uma revolução social organizacional de uma instantânea simultaneidade global” (Allemand, 1980:47). Recorrendo a uma figura já utilizada por Foucault, Allemand tenta demonstrar que a televisão funciona como uma espécie de *panóptica invertida*, não mais disciplinar e arbitrária, mas “capaz de programar indivíduos em massa, por seu poder de sedução” (Allemand, 1980:307).

A mesma fonte teórica é usada, num primeiro momento, por Nel (1983), quando volta a se apropriar da noção de *dispositivo*. Este teórico o descreve então, como uma “rede de elementos heterogêneos”⁴. Mas, o mesmo autor (1990:25) recorrendo, não sem um certo atraso, a uma reflexão de Henri-Pierre Heudy sobre a noção de *rede*, vai observar que esses “dispositivos reticulares” só são eficazes porque são ordenados por uma *estratégia* analisável “como uma maneira de ancorar a rede no social, de passar do interno, do organismo à organização, produzindo um efeito de dominação”. Uma precisão que não nos parece sem importância, pois, é o elemento dinâmico gerado por esse atributo que explica, em grande parte, como veremos mais adiante, a propagação do conceito no campo dos estudos sobre a mídia televisual.:-

Na verdade, o termo se espalha no final dos anos 80, sendo especificado, às vezes de modo explícito, pelo acréscimo de qualificativos que limitam seu alcance. Alguns, acrescentando a ele o termo “televisual” orientam, em uma corrente ligada aos estudos sobre cinema, sua aplicação às limitações desse suporte que é colocado, a partir de tais parâmetros, em oposição aos *dispositivos* fotográfico, cinematográfico, radiofônico, multi-midiático e até mesmo ao *dispositivo* das mídias tradicionais que têm um suporte gráfico (cartaz, jornal). Além dessa acepção, ratificada pelas reflexões vindas das

⁴ Cujas composição, segundo ele, é a seguinte: “elementos discursivos: discurso do apresentador, discurso fílmico, discurso do animador; discurso dos participantes, discurso dos jornalistas reformulando as perguntas dos ouvintes; elementos não discursivos: cenários, iluminação, organização espacial e direção, normas organizacionais, práticas institucionais oriundas dos jornalistas, do diretor, dos participantes” definindo um “regime de veridicção” e um “regime de visibilidade” dos atores presentes na cena televisiva.

mídias, o termo é também encontrado no vocabulário de alguns profissionais e pesquisadores, designando outras formas de parâmetros concretos que comandam a produção televisual tais como: organização dos *sets* (“dispositivo cenográfico”, “dispositivo de *set*”, dispositivo espacial”) ou modalidades práticas de filmagem (“dispositivo de filmagem”...).

Finalmente, a essas apropriações da noção, com fundamento tecnológico, vão se opor acepções mais abstratas e, ao mesmo tempo, mais localizadas, que definem explicitamente o *dispositivo* televisual como um operador simbólico, intervindo como uma estrutura de enquadramento da intenção comunicativa dessa ou daquela produção televisual. Essa tradição de emprego é iniciada, ao que parece, na França, em 1981, por Lacan (1981) que, em um artigo de divulgação científica, descreve o *dispositivo* “como uma sucessão de filtros colocados entre o telespectador e o acontecimento, uma série de instâncias de enunciação, cada uma delas com uma função própria.”

Esse uso restrito do termo é hoje retomado por vários pesquisadores, que vão utilizá-lo para designar o conjunto agenciado de escolhas de mediação, escolhas estas que presidem os projetos de significação de produções da mídia. Retirando qualquer referência a um domínio autoral sobre os produtos televisuais, tal uso obriga a levar em conta que a elaboração dessas produções obedece, em todos os níveis, a lógicas institucionais e a intenções comunicativas que se impõem ao conjunto de atores presentes no pólo de produção. Podemos distinguir uma forma de aplicação mais especializada ainda, quando ao termo vêm se acoplar determinados qualificativos, que especificam a natureza das dimensões languageiras privilegiadas pelo analista: a disposição em imagens (“dispositivo visual”), a organização da cena verbal (“dispositivo interlocutivo”) ou ainda os agenciamentos de fontes enunciativas que intervêm nessa ou naquela encenação discursiva (“dispositivo enunciativo”).

A essa atitude que tende, às vezes, a enquadrar o termo em certas acepções especializadas, opõe-se a de Nel, cujo trabalho de conceitualização consiste, há cerca de dez anos, em ampliar o alcance do termo, multiplicando sempre seus empregos; este autor tem como objetivo levar a refletir sobre a complexidade de *dispositivo* em suas articulações, considerando as regras do “agir televisual”. Em recente contribuição, o teórico em questão (1998) distingue, *grossu modo*,

“dispositivos materiais” de “dispositivos simbólicos”. Os “dispositivos materiais” estabelecem, nesse caso, uma distinção entre “dispositivos técnicos”, ou seja, “o aparelho de base da produção acasalado ao dispositivo de recepção” e “dispositivos econômicos”, ou seja, “tudo aquilo que se relaciona com as disposições regulamentares e procedimentos mercadológicos”. Nos “dispositivos simbólicos”, indo ao encontro da posição evocada anteriormente, Nel integra o que ele chama mais especificamente de “dispositivos próprios a esse ou aquele programa”, que se estruturam, eles próprios, em “dispositivos de polifonia enunciativa”, “dispositivos composicionais da aliagem sequencial”, “dispositivos intertextuais”. A teorização de Nel procede, como podemos ver, de uma mecânica de encadeamento de *dispositivos* de naturezas diversas que, articulando-se logicamente uns aos outros, “estruturam os programas e gêneros nos planos materiais e simbólicos...dos espaços concretos e dos espaços imaginários, dos mundos factuais aos mundos virtuais e ficcionais”.

UMA FORÇA HEURÍSTICA

A tentativa federativa de Nel não deve dissimular que o termo *dispositivo* continua dando margem, no campo dos estudos sobre as mídias, a contradições relativas ao seu emprego: em outras palavras, o termo é fonte de ambigüidades constantes, que mesmo a adjunção de qualificativos de especificação não conseguiu resolver.

A primeira dessas oposições, que está desaparecendo atualmente, localiza-se no distanciamento que aparece entre uma apropriação normativa, oriunda do universo profissional e definições estritamente descritivas, herdeiras de diversas tradições teóricas.

A segunda fonte de ambigüidades está relacionada com a distorção entre:

- o sentido material e concreto que continuam a atribuir ao termo, profissionais da produção e alguns pesquisadores, ao descrever situações, práticas e atos de produção das mídias,
- o estatuto de figura conceitual que lhe é atribuído por outros pesquisadores que, apesar das diferenças de abordagens, estão convencidos de sua pertinência heurística.

O terceiro ponto de tensão reside, como pudemos observar, entre uma acepção extensiva e de caráter mais global ao lado de empregos mais restritos e localizados, correspondendo a diferentes dimensões dos processos de significação.

Marcada por essas tensões, a propagação do termo no vocabulário da pesquisa sobre a televisão torna-se problemática. Confirmada ainda ao longo da década de noventa, ela pode legitimar, devido a sua margem de imprecisão, as reticências de alguns autores para empregar o termo. Mas, sem cair na facilidade de uma explicação que “está em moda”, a propagação da palavra *dispositivo* nos obriga também a nos indagarmos sobre os fundamentos do destino, rico em conceitos, de um vocábulo de origem mecânica e militar, cujos atributos semânticos devemos examinar para melhor compreender o intenso trabalho de metaforização do qual ele tem sido objeto.

Se nos referirmos aos instrumentos legados pela semântica estrutural (Greimas, 1966), devemos, efetivamente, considerar que o potencial de significação dessa unidade lexical resulta da conjunção de três *semas*⁵:

- um *sema* de *espacialidade*, que pode ter a forma de constelação, configuração ou agenciamento,
- um *sema* de *sistematicidade*, remetendo à exigência de coerência entre diferentes parâmetros,
- um *sema* de *intencionalidade de agir* que se aproxima da noção da de estratagema, dando a esta noção uma dimensão dinâmica, literalmente “estratégica”.

Desse modo, parece evidente que a fórmula se impõe inicialmente através dos escritos de Schaeffer, ao longo da década de sessenta, em termos de metáfora estrita. Privilegiando o terceiro desses elementos de significação, ela acentua essencialmente a capacidade de iniciativa

⁵ O termo pode ser definido como uma “unidade de significação mínima”, de acordo com essa teoria; para ela, a significação de um termo pode ser analisada, dentro de um campo lexical homogêneo, como o produto de um jogo de presença/ausência de elementos de significação.

e domínio dos atores da produção televisual. A difusão do termo, que se observa depois, ao final da década de setenta, no campo dos estudos audiovisuais, efetua-se sob os efeitos de uma outra lógica, de caráter científico. Tendo havido uma reativação dos dois primeiros *semas*, a prática de usos decorrente é resultado do amplo deslocamento paradigmático que se instala progressivamente, durante esse período, no conjunto das ciências sociais e no campo da filosofia. Questionando as problemáticas marxistas e pós-marxistas (holísticas, na maioria das vezes), que atribuíam um lugar determinante aos macro-sujeitos (o Estado, em primeiro lugar), esse movimento teórico, de alcance bastante geral, vai nos levar a refletir de outra maneira sobre os fenômenos de controle social e de mediação simbólica. Ele faz recuar progressivamente as noções de “aparelho” ou ainda de “determinação estrutural”. Esse movimento vem contribuir, também, para a promoção de modelos mais ágeis, que impõem a idéia de que os mecanismos de dominação são difusos, pois se apóiam em instituições mais localizadas, impõem seu poder através de diversas formas de limitações materiais, languageiras, jurídicas, disseminadas no campo social. Quer se inspirem nas teorizações de *dispositivo* de Foucault, de Lacan ou mesmo nas de Lyotard, as práticas de emprego do termo, observadas desde então, nos estudos audiovisuais, participam, incontestavelmente, de um deslocamento teórico mais geral. Tendem, entretanto, a deslocar o conteúdo nocional do termo, salientando que a operacionalidade dos dispositivos (concebidos como agenciamentos gerais ou mais localizados) é, essencialmente, resultado da coerência e da sistematicidade de seus elementos constitutivos, por mais heterogêneos que estes possam ser.

Não é o que acontece, em um período mais recente, em que o emprego do termo participa de outros deslocamentos teóricos. Esse novo impulso parece advir da promoção, nesse campo de estudos, de um paradigma interacionista e pragmático (Lochard, Soulages, 1998) que, ao reativar o *sema de intencionalidade*, prioriza, assim, “objetivos comunicativos” (“perlocutórios” ou “discursivos”, segundo os autores) das instâncias de produção. Ele se origina, também, de um outro movimento que é o de uma exigência, bastante presente nas Ciências da Informação e da Comunicação, de considerar os fenômenos ligados às mídias, através de seus contextos materiais e representacionais, sem deixar de levar em conta a diversidade das estratégias languageiras subjacentes. O resultado é um emprego acentuado, nos estudos sobre a televisão, dessa noção que pode

mostrar a predominância das exigências feitas aos atores da produção, pelas instituições televisuais. Mas também a existência, para os sujeitos-comunicantes, de margens de liberdades estratégicas, às quais fazem justiça, conjuntamente, os *semas* de *espacialidade* e de *sistematicidade*.

Devido à introdução desses novos paradigmas, o vocábulo em questão, sempre disponível, parece ter sido objeto dos usos renovados que acabamos de mencionar. O que tende a confirmar que é a presença sempre latente, nessa unidade lexical, desses três traços semânticos, que gera suas múltiplas, sucessivas e até mesmo fragmentadas acepções. Mas acepções que, sabendo utilizar - cada vez que isso for necessário - este ou aquele componente semântico, concedem sempre à noção de *dispositivo* uma pertinência incontestável, reafirmando seu potencial heurístico.

· Tradução de Ida Lucia Machado e
· Maria Lúcia Jacob Dias de Barros

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J., *L'image*, Paris, Nathan, 1991.
- ALLEMAND, E., *Pouvoir et télévision, Les machines d'organisation*, Paris, Anthropos, 1980.
- BAUDRY, J.-L., "Effets idéologiques de l'appareil de base", *Cinétique*, 7-8, 1970.
- BAUDRY, J.-L., "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", *Communications*, 23, 1975, p.56-72.
- BERTIN, M., "Entretien avec Manette Bertin", *Cahiers du cinéma/Sécial Télévision*, 1981, p.21-25.
- DANEY, S., "Le scénario français", *Cahiers du cinéma, Spécial Télévision*, 1981, p. 36-40.
- FRAPAT, J., "La vraie nature de la télé, Entretien avec Jean Frapat", *Cahiers du cinéma, Spécial Télévision*, 1981, p.46-49.
- LACAN, J-F., "L'art du dispositif". *Antennes 2*, 1981.
- LOCHARD, G., SOULAGES, J.-C., *La communication télévisuelle*, Paris, 1998.
- NEL, N., "Le débat télévisé: méthodologie et pédagogie", *Pratiques*, 37, 1983, p.91-106.
- NEL, N., *Le débat télévisé*, Paris, Armand Colin, 1990.
- NEL, N., "Les dispositifs télévisuels", in J. BORDON, F.JOST (org.), *Penser la télévision*, Paris, INA-Nathan "Médias recherches", 1998, p. 59-71.
- SCHAEFFER, P., *Machines à communiquer, Tome I, Genèse des simulacres, Tome II, Pouvoir et communication*, Paris, Le Seuil, 1971.

A FORMATAÇÃO DO OLHAR

JEAN-CLAUDE SOULAGES
STRASBOURG III

Discutir as formas da televisão significa, inevitavelmente, tocar na questão de seus conteúdos, seus gêneros, seus estilos mas, ao mesmo tempo, percorrer de modo transversal todos esses objetos. Evidentemente, uma das principais características da mídia televisual, a que a distancia sem dúvida do cinema, é a multiplicação das formas à qual essa mídia nos confronta. Com efeito, em seus processos de figuração, a imagem televisual, ao construir seus próprios patamares de acesso ao universo exibido, vai constantemente além do olhar homogêneo imposto por um certo tipo de cinema. Pois como constata Roger Odin, “grande parte da história do cinema pode ser lida como uma tentativa de ajustar cada vez melhor a técnica (invenção do som sincronizado), a linguagem (cf. a história da montagem) e até mesmo os lugares do espetáculo (a disposição das salas) às exigências da

ficcionalização.”¹ É preciso acrescentar que esta interrogação sobre as formas televisuais permanece, com frequência, mesmo que de modo não confesso, devedora da questão que se desenvolveu sobre o gênero cinematográfico. Como se ainda subsistisse, tanto nos profissionais quanto nos pesquisadores, esse “superego avaliador” incarnado por este último. Discurso recorrente que obscurece consideravelmente os debates sobre a televisão e constitui, ritualmente, as preliminares obrigatórias para entrar neste debate. Prova disso é o ponto de vista de muitos pesquisadores ou críticos para os quais uma estética televisual existiria apenas na periferia muito distante da sétima arte² ou, ainda, somente quando os “cineastas” dispõem-se a comprometer-se com a telinha. Assim, ao invés de limitar de maneira dogmática a observação das formas televisuais a essa postura avaliadora, melhor seria adotar uma atitude aberta e federativa, colocando como princípio uma circulação contínua das formas, dos estilos e dos gêneros audiovisuais. E postular a permeabilidade das formas culturais e estéticas privilegiando uma abordagem deliberadamente transmidiática e transgenérica.

Essa indagação é ainda rara atualmente, excluindo os primeiros textos de Zettl³, o artigo isolado de Vernier⁴, a abordagem “midiagênica” de Marion⁵ e o trabalho original de Steimberg⁶. A maior parte das contribuições teóricas dedicam-se majoritariamente e prioritariamente aos conteúdos ou objetivos comunicacionais da mídia. Minha intervenção se limitará a essa questão das formas da televisão, em sua extensão mais ampla. Questão que vai ao encontro, inevitavelmente,

¹ ODIN, R., “Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique”, *Iris*, vol.5, n.1. Cinéma et narration 2, 1988:121-139, p.122.

² É o caso de Sorlin, especialmente, em SORLIN, P., *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, collection “Fac cinéma”, 1992.

³ ZETTL, H., “The rare case of Télévision Aesthetics”, in *Journal of the University Film Association*, vol.30, n.2, 1980, e ZETTL, H., “Television aesthetics”, in *Undersanding Television, essays on Television as a Social and Cultural Force*, ed. Richard P. Adler, Praeger, New-York, 1981.

⁴ VERNIER, J-M., “Les trois ordres de l'image télévisuelle”, *Quaderni*, n.4, Paris I Sorbonne, éditions Laura Wind, 1988.

⁵ MARION, P., “Narratologie médiatique et médiagénie des récits”, *Recherches en communication*, n.7, Université catholique de Louvain, 1997. O termo “mediagénie” é um neologismo de Marion que fala de “mediagénie”, uma disciplina que se interessaria às potencialidades expressivas e estéticas de cada mídia. (Nota do autor).

⁶ STEIMBERG, O., *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los generos populares*. Coleccion del círculo, Atuel, Buenos Aires, 1998.

de certas propostas avançadas por esses pesquisadores, mas também das indagações que a pintura, a fotografia e o cinema encontraram em seu tempo e que outros espetáculos ou produções audiovisuais resgatam atualmente. A questão das formas atravessa, é preciso lembrar, todos os componentes da comunicação televisual e diz respeito, ao mesmo tempo, à dimensão estilística, enunciativa e referencial da própria mídia televisual e, em primeiro lugar, aos gêneros televisuais.

FORMAS, GÊNEROS E ESTILOS

Em seu trabalho sobre a evolução dos gêneros populares e sua “transposição” para os meios de comunicação de massa, Steimberg afirma que os gêneros se desenvolvem numa dimensão essencialmente sincrônica dentro da esfera da discursividade social da qual se originam. Cada gênero ocupa, desta forma, um pequeno espaço midiático circunscrito por sua “coexistência” com outros gêneros (“o horizonte de esperas” de Jauss). Alguns deles apresentam uma disposição especial à circulação própria (chamados de “trângêneros” pelo autor), capazes de transitar por várias mídias (uma forma do gênero de ficção atravessou, assim, o romance, o filme, o telefilme, etc.). Por outro lado, aquilo que o pesquisador argentino chama de “os estilos” se desenvolverá em uma dimensão muito mais diacrônica (o estilo dos anos 60, 70, 80, etc.). Podemos constatar, então, que o estilo dos primeiros telejornais foi marcado, durante um certo tempo, pelo estilo do noticiário cinematográfico, dominado por um *dispositivo enunciativo de espetacularização* ao qual se substituirá, pouco a pouco, o *dispositivo enunciativo de exibição*⁷ do mundo, que conhecemos atualmente.

Para Steimberg, os estilos se apresentam, antes de tudo, como maneiras de fazer, de produzir, de escrever, datadas, que se moldam no espaço residual autorizado pelos códigos estruturais do gênero*.

⁷ O desenvolvimento dessa oposição encontra-se em SOULAGES, J.-C., *Les mises en scène visuelles de l'information*. Collection Médias recherches. Ina-Nathan, 1999. O “dispositivo enunciativo de exibição” (*dispositif énonciatif de monstration*) é o conjunto dos componentes expressivos que enquadram a filmagem de um documento com objetivos referenciais (telejornais, documentários, etc.): a expressão poderia ser traduzida em termos cinematográficos por cinema-verdade. (N.A.)

* STEIMBERG, O., *op.cit.*, p.61.

Todo estilo remete a essa economia estética e cultural elaborada pelos próprios produtores que a investem de um certo número de “normas subjetivas”⁹, tornando-se progressivamente modelos reguladores transferíveis. Desse modo, um estilo pode atravessar todo um leque de gêneros para introduzir-se em uma casa de ajustes relacionados com expectativas histórico-generacionais (que fazem Esquenazi dizer, por exemplo, que assistir MCM um certo tempo é, a seu ver, insuportável, enquanto que os adolescentes adoram).

Uma das características das formas e dos estilos é, portanto, essa aptidão à circulação e à contaminação. Pode-se verificar tal fato, no que se refere à televisão, constatando que esta última apropriou-se das formas visuais contentando-se, com frequência, apenas em reativá-las (como o primeiro plano, o campo e o contracampo, que tornaram-se os “patrões” da entrevista ou do debate televisivo). A tal ponto que a herança das formas significantes acumulada pelo cinema está bastante presente, atualmente, em certas categorias de imagens televisivas, enquanto que esses mesmos procedimentos estão, às vezes, perdendo terreno (caso não tenham se tornado ainda completamente antiquados) no cinema contemporâneo¹⁰. É preciso reconhecer, todavia, que a televisão inventou muitos dos procedimentos que utiliza e que exportou, às vezes, alguns deles¹¹. A maior parte dessas novas formas, ou das que continuam a existir, são portadoras, ao fim de um trabalho de reciclagem, de desafios que podem revelar-se determinantes. De fato, além da simples coloração atribuída a um programa, de um estilo ou da tonalidade especial conferida por uma disposição em imagens, esses diferentes regimes de representação coincidem com a ativação de um certo número de efeitos de sentido.

Ora, procurar isolar formas que seriam “puramente” televisuais revela-se, muitas vezes, como uma tentativa de apreender algo que se decompõe quando se procura formalizar, para depois aflorar em categorias pouco nítidas que, muitas vezes, qualificam a televisão

⁹ HOUDEBINE, A-M., “L’imaginaire linguistique”, in CHARAUDEAU, P., *Média et enseignement*, Didier Érudition, 1986.

¹⁰ É o caso das sequências de “*fondus enchaînés*” que proliferam nos clipes e nos *spots* de publicidade enquanto que esse procedimento tende a surgir como exceção no cinema contemporâneo.

¹¹ A intromissão da “câmara lenta” como procedimento de visualização nos filmes de ação contemporâneos foi precedida por seu uso intensivo nas retransmissões televisuais dos espetáculos esportivos.

contemporânea: a “tonalidade” de um programa, uma “montagem clipe”, “uma imagem pulsação”, “a rítmica do *spot* publicitário”, etc. Focalização, por sinal, interessante, uma vez que ela mobiliza de modo recorrente duas formas textuais importadas (o vídeoclipe e o *spot*) que passaram a constituir, atualmente, verdadeiros gêneros televisuais, irrigando os programas com seu “próprio estilo”. Sua localização intersticial dentro do fluxo televisual e o fato de constituírem acessoriamente produções externas, mas, sobretudo o peso da “*visée de captation*”¹² em seus objetivos comunicacionais¹³, explicam a maleabilidade e a abertura à inovação formal dessas produções. Seu sucesso e sua ligação à mídia televisual (ex. “*scopitone*”, publicidade cinematográfica) nos obrigam a introduzir um outro fator, estrutural desta vez, que atesta que o estilo, mais do que o gênero, apóia-se e alimenta-se do reservatório expressivo de formas e materiais semióticos que cada mídia lhe propõe.

O COMPONENTE MIDIÁTICO

A “midiatividade” do suporte, de acordo com a expressão de Marion, circunscreve o potencial semiótico próprio à cada tecnologia midiática. O que resulta nessa capacidade de apropriar-se ativamente das antigas formas de expressão, transpondo-as, mas também em uma aptidão para inventar novas formas. Essa base expressiva repousa sobre um certo número de traços estruturais ligados, por um lado, à dimensão sociológica da mídia e, por outro lado, ao seu componente plástico-formal. Nessa dupla perspectiva, a maior parte das imagens televisuais não podem, de forma alguma, serem observadas como se fossem ícones isolados. Elas são duplamente dependentes. Primeiro, dependentes de uma rede de difusão-recepção sem a qual não teriam existência concreta e sem a qual não possuem autonomia (transmidiática¹⁴). Segundo, dependem simultaneamente dos “mundos possíveis” por elas exibidos, que propõem aos telespectadores

¹² Cf. “*visée de séduction*”, de CHARAUDEAU. (N.A.)

¹³ Essas noções encontram-se desenvolvidas em LOCHARD, G. & SOULAGES, J.-C., *La communication télévisuelle*, Armand Colin, 1998.

¹⁴ Pode-se dificilmente imaginar exportar o conjunto do fluxo televisual para um outro suporte midiático, enquanto que no caso da produção cinematográfica isso é perfeitamente possível (para a televisão ou ainda para a fita de vídeo).

diferentes “contextos de participação”[*cadres de participation*]¹⁵. O espectador do cinema narrativo pode confundir-se facilmente com o “leitor ideal” esboçado por Eco¹⁶, que se revela apenas indiretamente uma vez que nenhum dos dêiticos do texto o designa diretamente ; enquanto que, mais prosaicamente, o telespectador permanece sendo aquele de uma programação. Dentro do dispositivo televisual, a unidade das mensagens é garantida por essa presença individuada (e multiplicada). Indiretamente, ao distribuir um foco isolado em frente a cada terminal, é a configuração midiática que estrutura o conjunto dos dispositivos enunciativos. Enquanto o cinema dominante busca, de certa forma, fazer esquecer seu espectador e dissolver-se em uma intenção ficcional de um mundo exibido e figurado, a televisão opera, com mais freqüência, uma mudança na relação com a imagem da pulsão escópica e da enunciação mascarada (alimentando a “identificação secundária”, segundo a definição de Metz¹⁷) em direção a uma pulsão fática e uma *enunciação enunciada* (“a acentuação da relação discursiva ao parceiro, seja ele real ou imaginário, individual ou coletivo”, segundo a definição do próprio Benveniste¹⁸) que funda e individualiza seu destinatário. O universo “diegético” que a televisão propõe constitui assim, estruturalmente, o prolongamento de nosso mundo, o do indivíduo inscrito em sua cotidianidade e em uma comunidade cultural específica.

UMA PERMANENTE FORMATAÇÃO DO OLHAR

Essa “parte da mídia” atesta a tese de um certo paradigma tecnológico: o cinema reunindo um coletivo, um espectador plural, e a televisão constituindo-se antes de tudo como um dispositivo individualizante no que se refere à recepção. A exceção (televisual) continua sendo, então, o gênero (“transgênero”) de ficção que deixa sempre aberta a porta para uma subjetividade abstrata capaz de penetrar e de propor todos os

¹⁵ A noção desenvolvida por Goffman foi reativada para o estudo dos programas de auditório por LIVINGSTONE, S. & LUNT, P.. “Se faire entendre dans l’espace public. les femmes, la télévision et le citoyen-télespectateur”. *Réseaux*, n.63. CNET, 1994.

¹⁶ ECO, U.. *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Biblio-essais. Grasset, 1985.

¹⁷ METZ, C.. *Le signifiant imaginaire*. Collection 10/18, 1977.

¹⁸ BENVENISTE, E.. *Problèmes de linguistique générale*, t. 2. Tel-Gallimard, 1974:85.

mundos possíveis¹⁹. A maioria das imagens televisuais se esforça em propor um posicionamento em relação ao universo filmado que se apóia sobre uma *formatação permanente do olhar*, acrescentando aos estratos do visível a inscrição de seu espectador. É essa presença subjacente do espectador, através das imagens dirigidas e dos percursos visuais programados, que me levou a utilizar o termo de *ponto de vista do espectador*²⁰ [*point de vue spectatorial*] para caracterizar o regime escópico das produções televisuais, pois este tipo de ponto de vista constitui certamente uma das características do dispositivo escópico da imagem televisual. Dayan²¹ sublinha essa particularidade ao situar a televisão a meio caminho entre o que ele chama de “espetáculos de público” e os “espetáculos de espectador”, ao qual pertence o cinema.

Torna-se necessário, então, debruçar-nos sobre essa “prática social [e cultural] programada” que constitui a comunicação televisual e sobre os mecanismos de sua “*mise en phase*”²², retomando a expressão de Odin. E isso passa por um questionamento das próprias formas da representação televisual, ou seja, a especificidade de um *dispositivo enunciativo de midiaticização*²³ que, em muitos casos, não é mais aquele

¹⁹ Essa exceção encontra-se ainda no estatuto industrial dos produtos de ficção que constituem essencialmente programas de estoque, enquanto que a maioria dos programas televisuais são, sobretudo, programas de fluxo.

²⁰ Retomando o termo de Jost de “ocularização do espectador” [*ocularisation spectatorielle*], desenvolvida em JOST, F., *L'Œil-Caméra, entre Film et Roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1989:28. V. SOULAGES, J.-C., *Les mises en scène visuelles de l'information, op.cit.*, p.94.

²¹ Dayan explica: “Podemos então distinguir dois tipos de espetáculos. Os espetáculos de público apóiam-se sobre uma performance do espectador como membro de um público, sobre uma performance pública de um espectador. Nos espetáculos de espectador uma tal performance desaparece e passa a ser simulada pelo texto (tudo acontece como se a participação desse último fosse somente uma interiorização, uma transposição de uma performance social para o registro privado)”. DAYAN, D., *Le spectateur performé, Hors cadre*, n.2, cinénarrable, 1984:137-149.

²² “A semio-pragmática do cinema propõe-se estudar a realização e a leitura de filmes enquanto práticas sociais programadas” [...] “Desse ponto de vista, a *mise en phase* pode ser descrita como uma operação que visa fazer funcionar todas as instâncias fílmicas como auxiliares do narrador. Se a operação de *mise en phase* possui um sentido, este sentido é o de mobilizar todo o trabalho plástico, rítmico, musical, toda a dinâmica da montagem, todo o jogo sobre os olhares e os enquadramentos... etc., para fazer ‘vibrar’ o espectador ao ritmo dos acontecimentos narrados.” ODIN, R., “Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatiaue”, *Iris*, v.5, n.1, Cinéma et narration 2, 1981:121-139.

²³ V. SOULAGES, J.-C., *Les Mises en scène visuelles de l'information, op.cit.*, p.69.

do gênero (estilo) cinematográfico dominante. Ao fazer intervir novas maneiras de representar, essas formas televisuais modificam certas “normas” da disposição em imagens. Assim como os *mangas* renovaram, de certa maneira, as narrativização das estórias em quadrinhos, as novas estéticas televisuais rompem com os modos de representação e perturbam, às vezes, algumas de suas regras constitutivas.

O QUADRO-SUPORTE

Considerando seu uso sociológico, a televisão apresenta-se, na maioria das vezes, como um terminal de relações e uma “relação social”²⁴, de acordo com a expressão de Chambat e Ehrenberg. Em seu dispositivo de recepção, ela faz o papel de quadro-suporte [*cadre-support*] sob a aparência desse móvel familiar de que fala Dubois. A tela da televisão representa bem o término desse vasto processo de individualização e de enquadramento da representação que se opera desde a Renascença, no Ocidente, e que conseguiu individualizar o olhar do espectador da imagem animada. O quadro televisual possui, aliás, essa mesma presença remanescente que o quadro de pintura, com suas funções de encerramento, de borda e de fechamento da imagem. Da mesma forma que esse último, o quadro-suporte permanece sempre visível, aspirado por um fora-do-quadro e sobre-significado pela co-presença doméstica da mídia e de seu utilizador²⁵. Essa presença e o tamanho dessa tela (tanto em recepção, como móvel, quanto em produção, como monitor) fazem com que as imagens integrem esse quadro-recipiente de maneira mais significativa que no cinema, para o qual esse quadro apaga-se, pois ele é apenas virtual, porque simplesmente projetado. É preciso acrescentar que, se ele adquire tal importância, é sem dúvida também porque a televisão se refere constantemente ao fora-do-quadro, a seus destinatários, os telespectadores. Esse ‘entre dois’ (o quadro-suporte) representa bem uma fronteira entre dois espaços (público/privado ou privado/midiático) e torna-se um agente ativo, um catalizador no processo de produção das imagens. Ele se metamorfoseia ora em janela, ora em tribuna, ora em veículo, ora em

²⁴ CHAMBAT, P. & EHRENBURG, A., “Télévision: retour à une sociologie de l’objet”, *Espaces et sociétés*, n.50, 1987.

²⁵ Os pioneiros da televisão delectam-se ao contar anedotas sobre essas senhoras que, no início da televisão, escondiam sua tela quando se despiam.

lupa, ora em mensagem escritural para seu destinatário distante, como uma associação de empatia entre esse quadro instrumentalizado e seu contracampo situado fora-do quadro, o olho do telespectador. Essas variações escópicas da tela da televisão ativam simultaneamente no usuário todo um espectro de atitudes espectralis. Os parâmetros midiagênicos desse quadro-suporte "polimorfo" sedimentam-se em torno de quatro figuras dominantes que não são exclusivas em relação umas com as outras; elas se fundem e se empilham propondo o cruzamento de diferentes posturas escópicas. Esses tipos de quadros correspondem a determinados estilos de filmização.

Tipo de quadro	Atitudes do espectador
O quadro-cênico unipontual O quadro- cênico pluripontual O quadro- cênico multiplicado	Observação
O quadro-afresco O quadro-afresco mosaico O quadro-afresco cartucho	Contemplação Leitura
O quadro-janela O quadro-escritório O quadro-tribuna	<i>L'adresse</i> Interpelação
O quadro-percurso	Propulsão do olhar Omnividência

O QUADRO-CÊNICO OU QUADRO TRANSPARENTE

O quadro-cênico toma emprestado ao cinema narrativo uma de suas formas. Ele corresponde ao modo de representação dominante da imagem animada. Com efeito, desde suas origens, o cinema impôs a seu público esse quadro transparente que, ao apagar-se, abre-se para a observação-recomposição de um "mundo possível". Eisenstein, que em sua obra afastou os limites desse quadro, descreve-o nos seguintes termos: "(...) enquanto no teatro a encenação se desenrola somente

sobre o espaço do palco, isto é, num nível constante diante do espectador, no cinema, a câmera, e conseqüentemente o espectador junto com ela, encontra-se, de uma certa maneira, no centro dos acontecimentos representados. Assim, a câmera pode representar uma encenação a partir de qualquer ponto. Assim, o espaço unitário do palco teatral vê-se, de certa forma, distribuído em vários lugares cênicos diferentes.”²⁶. Essa ocorrência do quadro-cênico, o *quadro-cênico multiplicado*²⁷, apóia-se na dinâmica diegética da narrativa, garantida pela manutenção do ponto de vista do espectador baseado sobre a arquitetura invisível da diposição em imagens: regras de sutura durante as variações de espaço e tempo, encadeamentos no movimento, encadeamentos formais, variações normatizadas de ângulos das tomadas ($30^\circ < 180^\circ$), etc. Esse estilo de narrativa fílmica apresenta-se como uma vasta rede de quadros-cênicos, irrigada e presa por um conjunto de vetores de espacialidade e de temporalidade. *Continuum* fílmico que se alimenta permanentemente de um fora de campo que substitui deliberadamente um espaço fílmico imaginário pelos bastidores da filmagem (o fora-do-quadro).

O *quadro-cênico multiplicado* corresponde ao modo de representação do cinema dominante devido a seu fechamento em um certo regime narrativo. A análise estrutural do filme e a “Grande Sintagmática”²⁸ esforçaram-se para evidenciar esses vetores de linearização dos enunciados audiovisuais sobre os quais construíram a arquitetura narratológica do filme. Essas abordagens (particularmente para Metz que aborda apenas o “filme diegético representativo-narrativo”) se limitaram, então, apenas a um dos momentos do processo da representação fílmica. Excluindo os demais objetos fílmicos (os filmes não-narrativos ou ainda o desenho animado), isso constitui, ao mesmo tempo, o retraimento e a exclusão da questão do quadro.

Ora, se por um lado a televisão herda do cinema esse tipo de quadro-cênico, por outro lado, declina vários outros. Ela nos propõe, com freqüência, o quadro-cênico unipontual, essa “vista” dos Deschiens ou da seqüência da meteorologia, cujo estilo de representação é profundamente marcado pela fotografia ou pela forma teatral; essa

²⁶ EISENSTEIN, S. M. & NIJNY, V. *Leçons de mise en scène*, FEMIS, 1989:93.

²⁷ Quadro-cênico duplicado quase que infinitamente para o filme narrativo clássico, que permite a construção da narrativa audiovisual. (N.A.)

²⁸ METZ, C., *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*, in *Essais sur la signification au cinéma*, ed. Klincksieck, Paris, 1968, tome 1.

quarta parede da cena à italiana, frente ao ponto de vista único e fixo do espectador. Ou ainda um quadro-cênico pluripontual restrito a uma ancoragem topológica, típica do dispositivo televisual dos programas de auditório ou de certos *sit-coms*: um número limitado de vistas parametradas trabalhando na recomposição em mosaico e na cobertura de um mesmo espaço de interlocução. Essa formatação do olhar desenha de forma subjacente, o lugar de um destinatário, membro virtual de um desses círculos de participação propostos pela cena televisiva. A estruturação da disposição das imagens²⁹ sendo assim ordenada, é o dispositivo televisual que, a cada vez, intervém através do surgimento iterativo das mesmas cenas, fundando a possibilidade de sedimentação e de ritualização desse tipo de programa.

O QUADRO-AFRESCO OU QUADRO OPACO

O quadro-afresco apóia-se, ao contrário, sobre um quadro que tornou-se opaco. Aqui, trata-se da dimensão estritamente tabular da imagem que é evidenciada e que bloqueia o olhar. Nessa imagem sem profundidade tudo se concentra na superfície da tela. É a organização interna do quadro, o agenciamento de massas, formas, movimentos, do espaço figurado, assim como no espaço pictórico, que se revelarão determinantes. Essa imagem autoriza todos os *défilements*, os *crawls*, os *scrolls*, as janelas que se ajustam ao espaço circunscrito pelo quadro. Algumas dessas imagens são explicitamente imagens para serem lidas, que se apresentam como textos (quadros, gráficos, esquemas, genéricos, etc.), outras como imagens para serem contempladas (as pausas ão fluxo, como os pré-genéricos da publicidade, algumas imagens intersticiais dos canais a cabo, MTV, Euronews, Canal Jimmy, etc.). Diferentes vetores de leitura ativam ali efeitos de realce ou de hierarquização dos componentes do universo mostrado, através de diversos agenciamentos formais: efeitos óticos e cromáticos de acentuamento, de super-enquadramento das operações

²⁹ Sobre esse assunto, consultar LOCHARD, G & SOULAGES, J-C., Faire voir la parole, in *La Télévision. Les débats culturels. "Apostrophes"*, sous la direction de CHARAUDEAU, P., Paris: Didier-Erudition, 1992; e LOCHARD, G & SOULAGES, J-C., "Talk-show: la part de l'image", in *Paroles en images, images en paroles*, sous la direction de CHARAUDEAU, P. & GHIGLIONE, R., Paris, Didier-Erudition, 1999.

de leitura, presentes nas imagens baliza³⁰ dos telejornais, os jogos televisivos, os hebdomadários, etc. Trata-se certamente de uma imagem sem olhar antropomórfico, sem Sujeito, uma imagem achatada, essa das incrustações e dos anúncios, mas é também o domínio da anamorfose ou da multiplicação e da fragmentação dos quadros e das vistas (como a predominância do quadro mosaico, no trabalho de um diretor como Jean-Christophe Averty).

Esse tipo de quadro televisual reativa os procedimentos do desenho animado e dos quadrinhos: o quadro dentro do quadro, o deslocamento, o jogo com a superfície e as bordas do quadro. Mas essa imagem pode conter intenções referenciais e propor um quadro-afresco. Trata-se então de um simples 'dar a ver' que se limita a uma exibição frontal, reduzindo-se a uma justaposição dos rostos ou dos objetos, impedindo qualquer profundidade narrativa (a das simulações em imagem numérica, ou de certos formatos curtos, situados entre o clipe e o *magazine*, como certos assuntos de *Archimède*, em Arte). Graças às suas potencialidades expressivas (plástico-escriturais), esse quadro-afresco tornou-se o lugar privilegiado da inscrição do discurso televisual, ao oferecer uma superfície de enunciação específica. Ele representa o lugar de tomada de palavra da emissora (logomarca, genéricos, chamadas etc.), um espaço – ativado pela escrita e pelo grafismo – que detém o olhar.

O QUADRO-JANELA OU QUADRO PERFURADO

O quadro-janela, por sua vez, mobiliza uma dinâmica de aspiração que acontece num eixo frontal, ao propor uma interação entre o sujeito que olha [*sujet regardant*] e o sujeito que é olhado [*sujet regardé*]. Esse quadro "perfurado", que permite a interpelação do outro, possui múltiplas variações que vão da janela lucarna (a do aparte de Jamel, *Nulle part ailleurs*), a janela escritório (dos telejornais), a janela tribuna (dos programas de variedades e de jogos). Esse eixo frontal substitui o eixo sintagmático da "montagem *filé*"³¹ (o do quadro-cênico multiplicado) por uma nova unidade de coesão dos planos,

³⁰ As "imagens balises" são imagens que prendem o olhar e servem de referência para o olho do espectador, como os títulos dos telejornais, os genéricos, etc. (N.A.)

³¹ A montagem transparente baseada na sutura dos planos, que pertence ao cinema narrativo. (N.A.)

autorizando, às vezes, a multiplicação dos encadeamentos no eixo (os cliques de rap, as seqüências de apresentação da MTV ou MCM, etc.). Os enunciados visuais não estão mais ligados por um 'cimento' diegético, mas são dirigidos ao espectador e participam dessa habilidade discursiva característica da mídia televisual, a que Altmann chama de "*for-me ness*"³², que tende a dissolver a distância, a mediação, mas também o cenário. Nesse sentido, esta imagem antropomorfa não propõe mais um olhar sobre o mundo, mas sim um lugar efetivo para o espectador, que passa a ser olhado. O quadro-janela apresenta-se, então, antes de tudo, como um dispositivo de mediação ativo que impede o acesso ao mundo ao impor um patamar de acesso obrigatório.

A enunciação audiovisual torna-se assim um dêitico, um jogo de polaridade assimétrico. O quadro apenas se ajusta ao olhar do outro, o telespectador. Esse conjunto de dêiticos e de sinais convencionais vão formar uma arquitetura para o olhar, um arcabouço para a expressão, bem como construir aquilo que Veron designou de "espaço umbilical"³³. Essa relação constrói-se em dois níveis. Em primeiro lugar, pela imposição de uma "*fenêtrage du cadre*"³⁴ e, simultaneamente, pela exibição da esfera indicial da gestualidade dos mediadores: do simples olhar da câmara até, às vezes, essa ênfase própria às salas de espetáculo (ritos de gestualidade, sinais de cooperação, gestos dêiticos, etc.). Ao conjugar, dessa forma, os dois procedimentos, o enunciado televisual dissolve-se ao contato.

O QUADRO-PERCURSO OU QUADRO MÓVEL

O quadro-percurso, potencialmente presente no *travelling* do cinema, e cujos efeitos são multiplicados pelo tamanho da tela de televisão, baseia-se numa dinâmica propulsiva. Ele reconstrói uma cena sem fronteiras através de uma fragmentação e de uma profusão de imagens, que perturba e esvazia o fora do campo. Na televisão, ele nasceu da disposição em imagens dos vídeoclipes e dos *spots* publicitários e, pouco a pouco, se introduz em múltiplas seqüências de

³² ALTMAN, R., "Television/Sound", in *Studies in intertainment, critical approaches to mass culture*, ed. by Tania Modleski. Iowa University Press, 1987.

³³ VERON, E., "Le Séjour et ses doubles: architectures du petit écran", in *Temps libre*, n.11, hiver 1984:67-78.

³⁴ Efeito de quadro dentro do quadro, nos jogos televisivos, por exemplo.(N.A.)

programas de generalidades (esportes, informações, magazines, etc.). O cinema recorreu muito pouco a ele, apesar de ter sido evidenciado bem cedo por Vertov que, na época, descrevia-o assim: "sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que lhes mostra o mundo como só ela pode vê-lo. Doravante serei liberada da imobilidade humana. Estou em perpétuo movimento, aproximo-me das coisas, afasto-me delas, deslizo-me sob elas, entro nelas; desloco-me em direção ao focinho do cavalo de corrida, atravesso as multidões rapidamente, precedo os soldados no ataque, decolo com os aeroplanos, viro-me de costas, caio e levanto-me ao mesmo tempo em que os corpos que caem e se levantam..."³⁵.

A unicidade do olhar é substituída por uma multiplicação de pontos de vista "surreais"³⁶ e por uma fragmentação da cena televisiva. O quadro-percurso consegue, assim, romper com a rigidez da arquitetura clássica do quadro-cênico, com sua frontalidade, estabilidade, 'perspectivocentrismo'. Essa instrumentalização do ver incarna todo o poder do olhar que faz, na mesma ocasião, com que a trajetória imposta pela cena narrativa se rompa em benefício de uma organização sequencial não mais linear (a esperada), mas aleatória (incoerente). Esse zapear "cubista" e ominidimensional da representação ("falsos encadeamentos", transgressão das normas de sutura espaço-temporais) nega o fora de campo ao tentar esvaziá-lo e quebra toda a estruturação do espaço e da narração. Falta apenas a essas imagens a interface de pilotagem para que o próprio telespectador construa sua trajetória no interior dessas nebulosas visuais. Em um certo sentido, esse quadro não pertence mais a uma época, a do sujeito colado à representação, em favor de um olhar propulsado, que zapeia, o da imagem eletrônica e desse olho em interface com a máquina dos jogos de vídeo ou dos mundos virtuais.

Como podemos constatar, as formas da televisão reativam, às vezes, aquelas que pertenceram, em certos momentos, à história do cinema. Essa dinâmica de mestiçagem e de antropofagia transmidiática característica da televisão, atinge atualmente o próprio cerne de seus programas. A introdução, em certos programas, desse quadro-percurso acima descrito, alcança o próprio gênero de ficção (a filmagem fora

³⁵ Citado por SADOUL, G., *Dziga Vertov*, Éditions Champ libre, 1971:11.

³⁶ Sobre esse assunto cf. LOCHARD, G. & SOULAGES, J-C., *Faire voir la parole*, *op.cit.*

das “normas *standard*” da série *New-York Police Blues*) e dá à narração um aparente caráter de imprevisibilidade que ressurge na própria atuação dos personagens, desligados, aparentemente, dos moldes da narrativa fílmica tradicional. É com certeza o estilo de filmar que busca, então, a desligar a narrativa do universo diegético dando-lhe uma aparência de autonomia e autenticidade. Indiscutivelmente, a estrutura do filme “diegético-representativo-narrativo” encontra-se rejeitada no que se refere ao estilo. Vemos igualmente intervir nesse amontoado de imagens que caracteriza o fluxo tenso dos canais de informação contínua, esses quadros-afrescos que funcionam como interlúdios disseminados dentro da programação. Mas essa abertura para o passado se desdobra em uma abertura para o presente e podemos pensar em outras formas e estilos que se esboçam sobre a tela televisual, a de uma outra tela, a do terminal informático que visa, nesse caso, individualizar, não o olhar, mas o programa e as trajetórias de seu destinatário que tornou-se usuário ativo e ator na gênese dos textos.

Tradução de: Márcia Arbex

15

A INFORMAÇÃO TELEVISIVA ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

GIANI DAVID SILVA
DOUTORANDA-UFMG

O TELEJORNAL

São vários os fatores que diferenciam e destacam o telejornal enquanto meio de transmissão de informação: o horário fixo, a imagem, a limitação de tempo, o grande público a que é direcionado... Isso tudo gera preocupações diferentes, por exemplo, em relação à mídia de informação impressa. Como usar o poder que a imagem detém? Como captar um público tão diversificado? Como limitar as informações a trinta minutos de transmissão? Responder a essas questões é traçar o perfil de um telejornal, distinguindo-o dos demais com os quais disputa o mesmo público. A busca pela captação do público acompanha outra busca: a de tornar esse público fiel. O jornal demanda de seu público um comportamento fiel e repetitivo, criando uma identificação que leva o público a crer que permanecer fiel ao seu

jornal é permanecer fiel a si mesmo (Landowski, 1992). Nessa luta pela captação e fidelização do público é que entra a emoção. Como já disse Green¹: *“O poder que detêm a imagem móvel para gerar uma reação emocional em sua audiência constitui a principal diferença entre a notícias em televisão e as demais notícias”*.

A busca da emoção, mais do que a seriedade de uma tendência didática, é um meio certo para garantir a participação do espectador. Emocionar, para o telejornal, se torna mais fácil através das imagens, que provocam no telespectador reações epidérmicas, o que é mais difícil de se encontrar na racionalidade das estruturas lingüísticas (Munch, 1992).

O DISCURSO DE INFORMAÇÃO MUDIÁTICO

Em um primeiro momento, informar pode ser definido como um ato que busca fazer o outro saber de algo que se pressupõe que ele não saiba. O papel das mídias de informação pode, então ser definido como: difundir as informações relativas aos acontecimentos que se passam no mundo- espaço público- utilizando, para tal, suportes tecnológicos como radio, imprensa ou televisão.(Charaudeau, 1997).

No entanto, a informação transmitida pelas mídias não pode ser vista como a realidade social. A realidade mostrada é uma construção do espaço público. Da mesma forma que nós, ao lermos um jornal, selecionamos aquilo que mais nos interessa o jornal recorta o mundo referência, unindo tudo o que para si melhor resume a imagem do cotidiano (Landowski, 1992). Uma vez que a informação é essencialmente linguagem, como tal não representa a transparência do mundo. Essa recriação da realidade se dá através dos recursos midiáticos disponíveis para cada tipo de mídia. Mesmo a imagem, que a princípio reflete o mundo tal qual ele é, tem a sua opacidade, ela constrói uma visão parcial dessa realidade, tem o poder de selecionar o que é mais “chocante” ou o que agrada mais aos olhos do telespectador, é uma visão adequada aos seus objetivos de sujeito comunicante, e por isso, está longe de ser um retrato fiel do que se passa no espaço público.

¹ Apud ALBERTOS in “El mesage Informativo”

As mídias de informação funcionam segundo uma dupla lógica de ação, que vai ser fator determinante na transmissão de informações:

- Econômica- O órgão de informação é uma empresa e como tal tem por finalidade a fabricação de um produto competitivo no mercado.
- Semiológica- Todo órgão de informação deve ser considerado como uma máquina produtora de signos (formas e sentidos).

Essa dupla lógica faz nascer uma série de questionamentos -ou mesmo dúvidas- em relação ao que é transmitido pelas mídias: Em que pode interferir o fator econômico sobre a transmissão de uma informação? Como garantir que a informação não está sendo manipulada por interesses de ordem econômica ou ideológica? Os efeitos buscados pelas mídias são os mesmos produzidos no público?

Não nos ateremos à teoria de que o discurso midiático deforma ou mascara ou mesmo reflete a realidade. O espaço público é uma realidade empírica, heterogênea, composta de diferentes práticas, discursos, ações e trocas entre instâncias sociais (Charaudeau,1997). Essas instâncias, cada uma a seu modo, tentam tornar esse espaço inteligível, e é desse processo de significação que depende a existência das mesmas. A instância midiática, por sua vez, fará a sua parte criando, a partir de sua leitura do espaço público, do fato, a notícia. A notícia pode ser vislumbrada, então, como um conjunto de informações provenientes de uma fonte, com um caráter de novidade e que pode ser diferentemente tratada. No entanto, o tratamento da notícia deve estar vinculado às premissas do contrato de informação : autenticidade, objetividade e seriedade. Como atar essas premissas à busca pela sedução, captação do telespectador?

DRAMATIZAÇÃO: ENTRE O REAL E O FICTÍCIO

Para noticiar um mesmo fato, existem numerosos modos de comunicação utilizados pelas mídias de informação. Essas diferenças não são somente retóricas, mas revelam diferentes formas de interpretação, de visão e de valorização do objeto. Um dos recursos discursivos em que percebe-se isso é a dramatização.

Pode-se definir dramatização (na mídia) como uma forma de valorizar o fato abordado, dando-lhe um grau de urgência e gravidade maior do que o real. O objeto em questão é transformado em revelador de um drama, em que são encenados heróis, vítimas, carrascos.

Mas por que dramatizar? Existem vários motivos para dramatizar uma informação (mensagem).

Tirando a mensagem a ser passada do universo objeto/referente, lhe é conferida uma maior autonomia, ela ganha intensidade, e com isso aumenta seu poder de *captação*.

Inserindo-a em um universo sociológico/simbólico, valoriza-se seu poder de emocionar, chocar, e com isso o público visado é implicado na mensagem, é convidado a se emocionar, a se revoltar, etc.

Outro motivo é tornar a mensagem urgente, mesmo que no dia seguinte nem se toque mais no assunto. No momento de se tornar domínio público ela é encenada como um problema ao qual é urgente responder, assim, o público é, ainda mais, implicado.

Não só no tratamento da notícia percebemos a intenção de dramatização, mas na própria escolha dos fatos a serem noticiados, a ênfase em tragédias, crimes, miséria etc, demonstram uma maior predisposição a serem criados verdadeiros *dramas fatuais*. Em uma abordagem dramatizada de um fato a realidade se colore de ficção, os efeitos visados são tanto um quanto o outro, ou seja, efeitos de real e de ficção.

EFEITO DE REALIDADE

O efeito de realidade resulta de uma convergência de índices que tendem a construir uma visão objetiva do mundo, sendo que esta visão deve fazer parte de um consenso social (Machado,1996). Nesse sentido o efeito de realidade está marcado por índices que mostram a parte tangível do universo (o que pode ser percebido) a experiência (partilha do vivido) e o saber (mundo racional).

O efeito de realidade tem, então, um forte aliado: o efeito de saber. Este efeito acontece sempre que o enunciador descreve algo

(identificação, qualificação, etc) que seu interlocutor não conhece, ou que ele supõe que esse não conheça. Ele se constrói uma imagem de sábio, *expert*, conhecedor do mundo em seus mínimos detalhes. Os detalhes na descrição trazem a prova para veracidade do que está sendo enunciado. Numa narrativa jornalística esse tipo de efeito é bastante comum, uma vez que o sujeito comunicante em questão (o Telejornal) tem por objetivo transmitir uma informação, ou detalhes que julga não sabermos. O efeito de saber é, nesse caso, fator fundamental para expor autoridade e manter a credibilidade do jornal.

Os efeitos de realidade visam dar maior credibilidade e autenticidade à notícia. A imagem é o maior recurso que o telejornal pode utilizar para atingir esse objetivo. Mas não é o único. Pode-se perceber que a encenação de testemunhas é também um recurso bastante utilizado. A testemunha vem confirmar a palavra do repórter, ou apresentador. O testemunho, ao contrário da voz de autoridade, pode ser dado por qualquer um que esteja envolvido em um fato X. Normalmente as testemunhas são anônimas ou quando nomeadas, isso pouca importância tem. O que importa é que elas representam um universo de pessoas, seja de profissionais (metalúrgicos, taxistas etc), seja de vítimas (miseráveis, assalariados, aposentados, etc) que se busca valorizar na transmissão de uma informação. A utilização desse recurso ao mesmo tempo em que serve ao efeito de realidade serve ao efeito de dramatização, uma vez que esse último visa atingir o universo de crenças e valores e esses vão estar representados, quase sempre, nas falas de pessoas comuns.

Se fizermos uma análise comparativa² veremos que, algumas vezes, esses elementos que deveriam garantir a credibilidade do que está sendo informado, leva-nos ao questionamento da veracidade dos fatos noticiados.

² Os exemplos utilizados nas análises feitas doravante foram extraídos do *corpus* utilizado na realização da minha dissertação de mestrado, intitulada: Análise Semiolinguística dos efeitos discursivos em telejornais brasileiros (a notícia entre a realidade e a ficção).

USO DE DADOS NUMÉRICOS:

Fato: *Desocupação de área no ABC paulista (07/05/96)*

- *terreno de 320 mil metros quadrados...* (TJ Brasil)
- *Toda essa área de cerca de 90 mil metros quadrados...* (Jornal da Cultura)
- *Mais de 200 policiais garantiram a desocupação.* (TJ Brasil)
- *Cerca de 200 policiais usaram a força...* (Jornal da Cultura)
- (...) *Peterson acordou com o barulho de cerca de 240 policiais militares (...)* (Jornal da Cultura)

Os dados numéricos são marcas de objetividade e são utilizados para validar a informação servindo para a garantia da credibilidade. No entanto, o que vemos é que, mesmo com o auxílio de estruturas lingüísticas que expressam dúvida, incerteza, proximidade (cerca de, mais de), as diferenças entre as informações não são tão sutis, e que, ao serem confrontadas as notícias, podemos questionar a validade desse instrumento de veracidade.

ATOS DELOCUTIVOS:

O ato delocutivo é a base do discurso jornalístico, uma vez que é através dele que se consegue o apagamento do sujeito em prol de uma verdade da qual o jornalista é um mero enunciador. A asserção e o discurso relatado são exemplos desse tipo de ato comunicativo.

- *Houve tumulto quando as máquinas começaram a derrubar os barracos já desocupados* (Jornal da Cultura-07/05/96)
- *Em uma subestação de Furnas do Distrito Federal, outra invasão: os funcionários também querem aumento de salário* (Jornal Nacional - 09/05/96)
- *Eles (eletricitários) ocuparam esta manhã uma subestação da Empresa Furnas Centrais Elétricas* (TJ Brasil -09/06/96)

Apesar do aparente apagamento do sujeito pela voz em terceira pessoa, observamos que a escolha do como dizer é que nos revela um certo posicionamento do sujeito em relação ao seu dito (a palavra *invasão*, ao contrário de *ocupação*, carrega traços semânticos que nos permitem uma qualificação negativa do ato descrito, uma vez que nos remete à violência).

O discurso relatado é um outro bom exemplo da estratégia de apagamento do sujeito bem como da garantia da credibilidade do telespectador. Ao enunciar a fala de outro e lhe conferir a devida autoria, o jornal se mantém “imparcial” em relação ao dito já que o mesmo não lhe pertence. No entanto, pelo processo de seleção de determinadas falas para serem relatadas em detrimentos de outras, podemos estar diante de uma forma de posicionamento.

Observemos esses enunciados que têm o mesmo discurso de origem:

- “*O município diz que não tem dinheiro e terá que devolver o terreno*” (TJ Brasil - 07/05/96)
- “*O prefeito Costa Brandão desmentiu a acusação e informou que não tem dinheiro para pagar a desapropriação da área avaliada em quarenta e cinco milhões de reais*”. (Jornal da Cultura - 07/05/96)

A informação de base é a mesma: prefeito (município) não tem dinheiro para pagar o terreno. Porém, pode-se prever que os efeitos produzidos nos telespectadores serão diferentes.

No primeiro enunciado a autoria é conferida não a uma pessoa, mas a uma instituição (o município), deixando subentendido a informação da autoria do pronunciamento. Além disso, a expressão “*diz que*” confere ao enunciado uma certa superficialidade, tirando-o da seriedade de uma afirmação institucional e colocando-o no nível de uma afirmação inconsistente sujeita a ser desacreditada.

No segundo enunciado, ao contrário, percebemos o comprometimento com a fidelidade, o pronunciamento tem autoria: *o prefeito Costa Brandão* e o dito ganha valor estritamente informativo através do “*informou que*”.

Percebemos que, embora possa ter a mesma fonte, os discursos relatados podem não ser tão comprometidos com a verdade do que foi dito. Os “recortes” ou “interpretações” a que estão sujeitas muitas vezes comprometem a sua autenticidade.

EFEITOS DE FICÇÃO

O efeito de ficção responde ao desejo humano de poder vivenciar (ou se transportar) para uma história que tenha começo e fim, em outros termos: poder sentir através da ficção, a existência de um eu-unificado.
(Machado, 1996).

Esses efeitos são conseguidos por uma emissão do tipo Telejornal com a utilização de recursos próprios à narrativa ficcional, distanciando o telespectador da realidade e aproximando-o a um universo ficcional. Quando os actantes de um fato X são apresentados de forma arquetípicas como herói, vilão, vítima, ou quando se evidencia o mistério, o insólito, tem-se uma “ficcionalização” do real. Uma outra forma de aproximar a narrativa fatural da narrativa ficcional está no encadeamento os fatos narrados. A narrativa fatural tende a ser linear com início, meio e fim. No entanto, quando utilizados recursos como o encaixamento ou simetria, estamos olhando para uma estrutura típica da narrativa de ficção. Músicas, ou busca-se os melhores ângulos fotográficos também aproximam uma reportagem de uma ficção cinematográfica.

A SUBJETIVIDADE

A subjetividade na informação transmitida por um telejornal pode ser observada no material verbal, pelo que chamamos de “descrição subjetiva”. Descrever subjetivamente algo é, ao contrário da descrição objetiva, deixar transparecer um posicionamento. Uma observação que não pode ser comprovada e que depende da avaliação do locutor é uma observação subjetiva. Uma vez subjetiva, a informação coloca, mais uma vez, em xeque a neutralidade e imparcialidade tanto apregoada pelo telejornalismo. É importante ressaltar, como já abordado na análise dos atos locutivos, que nem sempre essa subjetividade está presente na fala do repórter ou apresentador, mas

ocorre, principalmente, na fala das testemunhas encenadas. No entanto, a encenação de testemunhas direciona, também, a leitura do fato.

Observe os exemplos abaixo:

Fato: *Fuga do Carandiru - 07/05/96*

- *Um plano perfeito* (Jornal Nacional)
- *estranho é que não havia vestígio de terra* (Jornal Nacional)
- *Uma fuga cinematográfica* (TJ Brasil)
- (...) *espetacular fuga da casa de detenção da capital paulista* (Jornal da Cultura)

O posicionamento do enunciador sobre o fato narrado, através de uma qualificação subjetiva, direciona a interpretação dos telespectadores, que são induzidos a compartilhar a opinião expressa, na fala do repórter/apresentador.

A NARRAÇÃO

O jornal solicita a competência semio-narrativa de seus receptores, criando uma constante expectativa, que é induzida tanto pela curiosidade, característica inerente ao ser humano, bem como pela estrutura discursiva seqüencial, nos fazendo sempre esperar pelas cenas dos próximos capítulos. Essa estratégia de suspense ou de continuidade tem sido muito explorada atualmente, basta observar como em alguns telejornais têm sido introduzidas reportagens sobre o mesmo tema em dias consecutivos, buscando formar uma opinião pública sobre um determinado assunto que se julga importante ser difundido, discutido.

A SEQÜÊNCIA DAS AÇÕES E FATOS NAS NARRATIVAS

Os fatos encadeados em uma notícia nem sempre são os mesmos, e a forma de encadeá-los, também não. É interessante observar que um fato pode ser relatado de forma que fique restrito a si mesmo, ou pode

estar sendo, apenas, o ponto de partida para uma série de outros fatos que vão tecendo a trama de uma notícia.

A sucessão das ações não é arbitrária, em uma narrativa é necessária a escolha do fato inicial (abertura) e do fato final (fechamento), bem como dos fatos intermediários.

Vejamos um exemplo da diferente forma de encadeamento de fatos e ações, que resultou em reportagens distintas sobre um mesmo acontecimento:

Fato: *Desapropriação de área no ABC paulista (07/05/96)*

O fato é relatado de forma linear nos três jornais analisados (Jornal Nacional, TJ Brasil e Jornal da Cultura), iniciando-se com a chegada dos políticos e dos oficiais de justiça e finalizando-se com o despejo. O que varia é forma de apresentação dos fatos intermediários. Eles podem aparecer como ações ilustrativas ou como micronarrativas.

- *A polícia estava desde cedo de prontidão (TJB)*
- *(...) as máquinas começaram a derrubar os barracos (...)* (TJB)
- *(...) Todos tiveram de retirar o pouco que tinham dos casebres (...)* (TJB)

Os fatos sucedem-se linearmente, em meio a depoimentos comovidos dos moradores-testemunhas e vítimas dos acontecimentos narrados:

- *(...) na rua eu não vou ficar!* (TJB)

Apenas no final da reportagem, ocorre uma particularização (o caso Dona Maria) que, na verdade, possui uma função ilustrativa, generalizando a situação de todos despejados:

- *despejo pra Dona Maria é o fim de um sonho (...)* (TJB)

Esse fato anunciado no fim da reportagem desloca a atenção do telespectador do fato inicial (a desapropriação da área) para um caso particular, aumentando, dessa forma, o poder de captação da

reportagem, a sua capacidade de emocionar e de envolver o telespectador.

No Jornal da Cultura, o relato já se inicia com uma micronarrativa:

- *ajudante de pedreiro (...) está nesse barraco há um ano.*
- *Desempregado e com filhos encontrou a chance para ter a casa própria.*
- *Só que pela manhã, Peterson acordou com o barulho de 240 policiais (...)*

Esse fato introduz o drama dos moradores que serão despejados, buscando prender o interesse do telespectador. Na seqüência, o repórter faz uma retrospectiva dos fatos acontecidos anteriormente e que culminaram com a desapropriação. Finalizando com mais uma particularização:

- *Desespero como o desse rapaz que tem um barraco de dois quartos e mora com a mãe, dois irmãos, mulher e filhos.*

Essas micronarrativas são encadeadas com o objetivo não só de detalhar o fato, mas e, principalmente, de aumentar o seu poder de captação, tornando-a mais dramatizada e emotiva.

PAPÉIS ACTANCIAIS DAS PERSONAGENS

As ações em uma reportagem podem ser facilmente analisadas devido à pouca complexidade da narrativa. No entanto, nessa simplicidade, podemos encontrar elementos reveladores das tendências de cada telejornal. A opção de evidenciar as personagens envolvidas e não o fato propriamente dito, destacando testemunhos, opiniões, é uma forma de, dramatizando, nos convidar a nos envolvermos, a tomarmos partido e a opinarmos do lado de cá da “telinha”.

As personagens se relacionam umas com as outras através de seus atos, e nas narrativas jornalísticas, encontramos claramente a presença dos que agem (heróis e vilões) e dos que sofrem (vítimas); essas definições dos papéis são, também, uma forma de o telejornal

demonstrar o seu ponto de vista, logo, a sua parcialidade em relação ao que informa.

A constante negociação entre informação e captação tem sido o principal elemento provocador de mudanças na estrutura discursiva dos telejornais brasileiros. Percebemos a tendência de um telejornalismo mais “interativo”, que procura deixar claro a intenção de transformar o telespectador (antes visto como um mero espectador, alguém que quer ser informado sobre o mundo) em sujeito participativo, que se envolve e se posiciona em relação aos fatos noticiados. Porém, essa transformação não é espontânea, ela é induzida pelo processo de dramatização, que revela a visão, a interpretação e a valorização de determinados fatos do cotidiano pelo telejornal, portanto uma visão parcial do espaço público.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du Sens et de l'Expression*, Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. *Le discours d'information médiatique*. Paris: Natan, 1997.

LANDOWSKI A sociedade refletida. São Paulo: Educ,1992.

LOCHARD, G. e BOYER, H. *Notre écran quotidien*, Paris: Dunot, 1995.

MÜNCH, B. *Les constructions référentielles dans les actualités télévisées* Berne: Peter Lang, 1997.

SILVA, G. D. *Análise semiolinguística dos efeitos discursivos em telejornais brasileiros* (a notícia entre a realidade e a ficção). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998. (dissertação de mestrado).

16

A PROBLEMÁTICA DA ARGUMENTAÇÃO NA LÍNGUA, A TEORIA DOS TOPOÏ E AS REPRESENTAÇÕES INTRÍNSECAS E EXTRÍNSECAS

CLAUDE CHABROL
WANDER EMEDIATO
PARIS III¹

Entre os problemas levantados atualmente pelas ciências da linguagem, a argumentação permanece um vasto domínio suscetível de interessar tanto os estudos lingüísticos como os que se encontram em um plano psicológico, social ou cognitivo. Tal afirmação se justifica pelo fato de que as crenças, as intenções comunicativas e as competências cognitivas estão diretamente associadas aos fenômenos relacionados às argumentações e aos processos inferenciais em jogo nas ações languageiras. Para melhor compreender o que sustenta as argumentações, faz-se necessário buscar as chaves ligando os

¹ GRPCPC- Grupo de pesquisa sobre a comunicação persuasiva e intercultural. equipe do laboratório Comunicação, Informação, Mídias (CIM) da Universidade de Paris III.

fenômenos semântico-lingüísticos, psicológicos e sociais que atuam na comunicação humana.

Neste artigo decidimos examinar em detalhe as proposições de alguns lingüistas que sempre retiveram a atenção dos psicólogos. Depois de expô-las e explicá-las, tentaremos precisar como elas poderiam ser reformuladas de forma pertinente, segundo nós, no quadro de uma psicologia social da linguagem, aparentemente distante desses problemas.

AS PROPOSTAS DE DUCROT E ANSCOMBRE

A definição clássica do ato de argumentação, que nós não tomaremos como nossa², é aquela segundo a qual um locutor pretende fazer admitir a seu interlocutor uma conclusão C por meio de um argumento A. Para que possamos passar de um argumento A à conclusão C levanta-se a hipótese da existência de uma *lei de passagem* permitindo ligar A a C (Toulmin, 1958³). A lei de passagem desempenha um papel de princípio geral subjacente que permite a ligação entre o argumento e a conclusão.

A problemática levantada pelas teorias da argumentação e da retórica, leva-nos a explicar a lei de passagem, e isso parece tão importante quanto saber quais são as inferências possíveis ou virtuais derivadas de um certo argumento ou qual foi a intenção do sujeito comunicante quando da enunciação de A. A intenção maior dos autores, como Ducrot e Anscombe, parece ser o de explicar por que razões um enunciado pode dar lugar a outros enunciados derivados de forma quase natural e automática.

A argumentação não é para eles uma questão de inferência lógica e os enunciados não são produzidos por dedução lógica de um primeiro

² Essa definição não permite distinguir os encadeamentos demonstrativos, explicativos e argumentativos, no sentido preciso que Plantin (1993) dá a última noção. Com ele, nós proporíamos qualificar um discurso de argumentativo se e somente se ele coloca em cena teses opostas de um proponente (em geral minoritário e inovador) e de um oponente (majoritário e conformista). Não temos interesse em confundir os discursos com finalidade de verdade fatural e aqueles que tendem a regular atitudes e opiniões segundo o que é verossímil.

enunciado comportando as condições de verdade capazes de garantir as inferências (vericondicionalidade).

Em Perelman (1958), encontramos já uma versão da lei de passagem como um conjunto de *regras de justiça* formando o plano de argumentação e servindo para regulá-la. As regras devem permitir distinguir o que é justo e o que não é. Elas constituem o quadro geral permitindo garantir e fundamentar as argumentações.

Haveria, para Toulmin (1958), entre o enunciado 1 e o enunciado 2, uma licença para inferir que serviria para validar a passagem de um ao outro, ou seja, a conclusão seria fundamentada por *garantias* e por um fundamento geral que ocuparia o lugar das premissas fundamentais. Aristóteles postulou a existência de *lugares* (*topoi*) para garantir esta operação.

Entretanto, o assunto permanece complexo, pois as leis de passagem sempre evocadas são raramente descritas ou problematizadas. Como observou Ducrot, Toulmin, por exemplo, jamais se colocou a questão da origem e da procedência das garantias da argumentação.

Ducrot (1993, 1995) trabalhou na elaboração de uma teoria da argumentação. A lei de passagem, ou as garantias do encadeamento entre A e C reside, para ele, no *topos*. Na enunciação, o locutor dá indicações sobre o caminho que ele escolheu e o interpretante tenta reconstruir um itinerário a partir das indicações fornecidas. Os *topoi* seriam essas indicações que permitem operar uma escolha entrê os caminhos, entre as opções de continuação do discurso.

Para que isso seja efetivamente possível, é preciso que haja, no seio de uma comunidade de locutores em relação, consensos sobre os objetos trocados na conversação. Os *topoi* seriam esses princípios gerais aceitos, de modo consensual, no seio de uma comunidade, que permitiriam garantir que o fato de assertar A seja visto como um argumento válido para se concluir C ou, pelo menos, para não rejeitá-lo.

Esta formulação aparece desde os primeiros trabalhos de Ducrot e Anscombe (*As escalas argumentativas*, 1981, *A argumentação na língua*, 1983) sobre os conectores e operadores. Estes são descritos pelas argumentações que eles autorizam, proíbem ou aquelas às quais

(-P, -Q), como um *topos concordantes converso*.

Ora, o encadeamento "Está fazendo calor, vamos à praia" é possível graças a um *topos concordante*, enquanto o enunciado " Não está fazendo calor, não vamos à praia" é o resultado de um *topos concordante converso*.

Por outro lado, teríamos também os *topoi discordantes*:

(+P, -Q), (-P, +Q)

"Está fazendo calor, não vamos à praia."

"Não está fazendo calor, vamos à praia."

Nota-se que nas formas tópicas discordantes a relação é invertida, já que o autor declara válida uma forma tópica relacionando o calor ao desprazer de um passeio. Uma forma de resolver o problema (já que tal encadeamento pode parecer estranho) seria de dizer que o laço estabelecido entre os *topoi discordantes* pressupõe uma relação incluindo um conector do tipo "entretanto":

"Está fazendo calor, entretanto, não vamos à praia."

"Não está fazendo calor, entretanto, vamos à praia."

Esta solução visaria mostrar que o esquema tópico " calor/ prazer do passeio" continua válido, já que o conector "entretanto", mesmo transgredindo o esquema tópico habitualmente aceito, faz alusão ao esquema normativo representado pelos *topoi concordantes*, estes últimos sendo sempre do tipo conclusivo.

Ducrot e Anscombe distinguiram assim os encadeamentos *normativos* (ou conclusivos) e os *transgressivos* (ou exceptivos). Um encadeamento é normativo quando se trata de um laço conclusivo em (DONC)⁴. Ele representa a norma mais consensualmente admitida. Ao contrário, o encadeamento transgressivo representa uma transgressão da norma (ao transgredi-la, ele faz alusão a essa norma), e é sempre

⁴ DONC, em francês, é um conector conclusivo. Colocamos em francês e em maiúsculas para denotar que se trata de um *conector abstrato*, podendo ser representado por qualquer conector da língua que mantiver o laço conclusivo (logo, então, portanto, por isso...)

um encadeamento em POURTANT⁵. Ambos os encadeamentos nos fornecem uma representação da situação de enunciação, ou seja, indica qual o *topos* que está operando nessa situação. Isto não parece resolver, entretanto, o problema da multiplicidade dos *topoi*, evocados por encadeamentos em DONC, aparentemente idênticos quanto ao argumento, mas opostos quanto à conclusão suscetível de surgir:

"Está fazendo calor, logo, vamos lá pra fora."

"Está fazendo calor, logo, fiquemos aqui dentro."

Esta questão só parece se resolver de duas formas: ou um dos usos é totalmente novo e ainda pouco compartilhado (ou de forma alguma), ou os *topoi* convocados não são da mesma natureza. Em todo caso, devemos nos perguntar como escolher entre um "conjunto de *topoi*" ativados pela "ocorrência de uma palavra" (Anscombre, 1995:51).

Na primeira versão da teoria, os *topoi* eram convocados do exterior ("eles vinham da sociedade") e não estavam introduzidos na significação lingüística. Para Ducrot (1993, 1995), a representação de um *topos* pelo esquema tópico (P,Q) impedia a pretensão de se evacuar, da teoria, toda referência ao objeto, o que constringia o desenvolvimento de uma teoria da argumentação *na língua, não referencialista* por definição. Com efeito, se os predicados P e Q são distintos, semanticamente um do outro, o laço estabelecido entre os dois não é de ordem lingüística, mas repousa sobre alguma outra coisa que é convocada do exterior: esquemas socioculturais, estereótipos, representações sociais e discursivas. Se a argumentação utiliza principalmente tais *topoi*, e se ele desempenha bem seu papel central na significação, definido como "uma força argumentativa" (1995:32), então é uma pragmática *não integrada* que deve ser elaborada, e não uma *pragmática integrada*, como querem nossos autores.

Para resolver esta dificuldade, eles propõem distinguir os encadeamentos intrínsecos às palavras, ou seja, fundados sobre a própria significação de uma unidade lexical, dos encadeamentos extrínsecos, utilizados somente para fundar encadeamentos

⁵ POURTANT, em francês, significa *entretanto*, em português. Como conector abstrato, pode ser representado por qualquer outro conector com valor de oposição, adversativos, restritivos, concessivos (mas, embora, mesmo se, apesar de, etc...).

conclusivos e que servem para construir e ativar "representações ideológicas" ou sociais.

A partir de 1987, é introduzida a idéia nova de *topoi* lexicais, ou intrínsecos. Como ilustração de encadeamentos intrínsecos teríamos, por exemplo:

- (1) "Pedro é rico, pode comprar tudo o que quiser."
- (2) "Maria é bela, seduz todos os homens."
- (3) "Alberto é um gênio, resolve problemas muito difíceis."

Estes encadeamentos são ditos "intrínsecos" por que a idéia contida em (1) que "Pedro pode comprar tudo o que quiser" é uma consequência direta, e, portanto, intrínseca, do próprio sentido da palavra "rico". Igualmente, o poder de sedução evocado em (2) seria intrinsecamente ligado ao sentido da palavra "bela", e a resolução de problemas difíceis, apresentado em (3), é intrínseco ao sentido de "gênio". Esse caráter intrínseco pode ser, com efeito, observado, segundo os autores, quando tentamos apresentar conclusões opostas àquelas que são normalmente esperadas (teste do comentário negativo). Com efeito, encadeamentos do tipo:

- (4) "Pedro é rico, não pode comprar nada."
- (5) "Maria é bela, não seduz ninguém."
- (6) "Alberto é um gênio, só resolve os problemas mais fáceis."

parecem paradoxais. O fato que podemos encadeá-los, sem problemas, com um conector do tipo "Entretanto", coloca em evidência o sentimento de transgressão da norma.

Por outro lado, nos encadeamentos extrínsecos, podem ser propostos encadeamentos variados, cuja conclusão não estaria intrinsecamente ligada ao sentido da palavra apresentada no argumento:

- (7) "Pedro é rico, portanto ele é avarento."
- (8) "Maria é bela, portanto, ela é burra."
- (9) "Alberto é um gênio, portanto, ele é arrogante."

De fato, esses três exemplos são bem diferentes dos primeiros, já que a "avareza", em princípio, não está intrinsecamente ligada ao sentido de "rico", nem "burrice" ao sentido de "bela", nem a "arrogância" ao

sentido de "Gênio". Um rico generoso, um gênio simpático, uma beleza inteligente não seriam mais ou menos aceitos de um ponto de vista lingüístico ou discursivo que seus contrários, apresentados acima.

Com os *topoi* intrínsecos, não há mais independência do argumento e da conclusão. Não se trata mais de ver em "está fazendo calor" um argumento ou uma força permitindo concluir ao "prazer do passeio", implicando assim que "quanto mais quente, mais agradável é o passeio", mas de mostrar que a idéia de calor já contém em si a idéia de prazer do passeio, ou seja, trata-se de um "calor-pra-passear", formando, assim, uma espécie de *bloco semântico*⁶.

A concepção antiga é aparentemente ultrapassada em proveito de uma nova versão segundo a qual o argumento A não é mais apresentado para fazer admitir uma conclusão C, mas C já está contido em A e pode até agir sobre A para melhor precisar-lhe o sentido.

..

CRÍTICAS E PROPOSTAS

Todas essas hipóteses, apesar de seu interesse, não são isentas de críticas. Elas propõem concepções da significação lingüística e discursiva, da argumentação e da pragmática discutíveis, mesmo do ponto de vista de seus autores. Entretanto, elas poderiam se revelar muito úteis para uma psicologia social da linguagem, na condição de serem problematizadas e, talvez, reformuladas.

Uma primeira surpresa vem do fato de que a significação lingüística, apesar do papel que ela desempenha na teoria, não seja definida explicitamente. Para Ducrot, a descrição semântica de um segmento de discurso S consiste em indicar, não as informações trazidas por S, mas as argumentações (ou seja, os encadeamentos discursivos) evocadas por S. Sua abordagem consiste em estudar os encadeamentos intrínsecos que, segundo o autor, são evocados pela significação atribuída às unidades lexicais, independente das significações contextuais ou cotextuais.

⁶ A noção de bloco semântico é mais complexa, mas não desenvolveremos aqui uma discussão maior sobre ela, pois ela vai além dos objetivos deste artigo.

Em primeiro lugar, a distinção entre *topoi* intrínsecos e extrínsecos poderia ser menos uma diferença de natureza que de grau, pois a conclusão pode agir sobre o argumento com mais frequência que o inverso, desde que o enunciado I que serve de argumento convoque vários *topoi* diferentes e, com frequência, opostos, o que parece ser o caso mais geral. Comparemos os encadeamentos seguintes:

- (a) "Está fazendo calor, vamos passear."
- (b) "Está fazendo calor, vamos ficar em casa."

Supondo que esses dois encadeamentos, bastante comuns, sejam encadeamentos conclusivos (em PORTANTO), o sentido de "calor" no primeiro encadeamento não pode ser o mesmo que no segundo. Em (a) "quente" é um argumento válido para "passear" e em (b) para "ficar em casa". Torna-se mais clara a diferença quando comparamos, na linha de Ducrot, o sentido de "trop" (demais) nos encadeamentos seguintes:

- (a') "Está fazendo calor demais, vamos à praia."
- (b') "Está fazendo calor demais, vamos ficar em casa."

No primeiro, (a), podemos compreender que se trata de um *calor ruim no interior*, ou seja, (Calor demais para ficar aqui dentro), (a'); no segundo, (b), compreende-se (b'), ou seja, (Calor demais para sair), um *calor desagradável lá fora*. Nesse caso, nota-se que o sentido de A é melhor explicitado por C. É apenas por meio da conclusão C que A precisa o seu próprio sentido, que sua ambigüidade é levantada.

Entretanto, poderíamos ainda evocar encadeamentos com "assez" (bastante), para interpretar (a) e (b):

- (a'') "Está fazendo bastante calor, vamos à praia."
- (b'') "Está fazendo bastante calor, vamos ficar em casa."

Desta vez o ponto de referência não é o mesmo. O calor é suficientemente bom no interior para ficar em casa (b''), e, portanto (b), no inverno, por exemplo, e suficientemente bom no exterior (a''), e, portanto (a), para ir à praia, na primavera.

Os encadeamentos (a) e (b) podem ser descritos, portanto, de formas diferentes, já que ignora-se o ponto de referência (lá fora/aqui dentro

ou aqui/lá), ao qual refere-se *contextualmente* o locutor para indexar o calor, *positivo* ou *negativo*.

Em todo caso, os segmentos não funcionam como os precedentes (rico, bela, gênio), na medida em que suas descrições incidem sobre uma unidade lexical podendo incorporar em sua significação as instruções semânticas da conclusão, e, sobretudo, os índices pragmáticos do contexto imaginado e compartilhado.

Podemos falar de um "calor-para-ir-à-praia" ou de um "calor-praficar-em-casa", mas sem podermos decidir sobre sua natureza. Podemos, com efeito, ir à praia porque faz calor *demais* dentro da casa ou *bastante* calor na beira da água, como podemos ficar em casa ou porque faz calor *demais* lá fora ou *bastante* calor no interior da casa⁷.

Esse tipo de encadeamento é dependente das significações contextuais da enunciação, podendo o locutor se servir das instruções dadas pelos intensificadores "demais" ou "bastante". Já nos encadeamentos relacionando "riqueza" a "poder de compra" e "beleza" a "sedução", uma relação intrínseca é evidenciada na descrição da unidade lexical.

Para os enunciados ligados ao "calor", se a conclusão age sobre o argumento, isto significa que o sentido do predicado P do argumento A não é bastante definido sob sua forma lingüística de superfície, e que ele deve ser enriquecido por uma desambigüização e referenciação adequadas. Um mesmo enunciado complexo pode enviar, e é o caso mais geral, a *topoi* diferentes e mesmo opostos, enquanto não se determinou, ainda, as proposições lógicas, conceitualmente completas às quais ele pode corresponder (Sperber e Wilson, 1989).

Isso explica que a conclusão age com mais constância ou, pelo menos, com a mesma força que o argumento sobre a determinação do sentido do enunciado complexo correspondente à E1 e E2. Nota-se que, exceto se voltarmos à noção rejeitada por eles de sentido literal, nossos autores não têm muita razão em confundir o enunciado

⁷ Esses *topoi* parecem, com freqüência, orientados de forma contraditória ou oposta, mas devemos tomar cuidado ao identificar suas referências exatas. Notamos isso com relação a "calor": de acordo com o tipo de calor, positivo ou negativo, no interior ou no exterior, os *topoi* não são os mesmos. Não se pode falar de contradição!

lingüístico de superfície com uma das estruturas profundas que ele atualiza. Além disso, os exemplos examinados atraem a nossa atenção para a importância dos outros elementos do meio ambiente actancial da palavra responsável (em posição de determinante) pela proposição-argumento: advérbios de intensidade, mas também verbos do segundo enunciado (auxiliares e modais tal como: ter/ser, poder, saber, dever ou crer) e formas afirmativa ou negativa.

Como reconhecer uma relação tópica intrínseca ou lingüisticamente fundada, entre P e Q, consideradas como proposições "lógicas" subjacentes, construídas a partir dos enunciados lingüísticos?

As respostas não podem vir senão de um exame mais aprofundado das relações das unidades lexicais presentes em P com seus desenvolvimentos em Q.

Trata-se de saber, em primeiro lugar, se os termos "calor, riqueza, beleza, gênio, trabalho", atualizados em uma proposição P-argumento que constitui seu meio ambiente actancial, mantém com os termos de uma proposição Q, apresentada como conclusiva graças ao conector "Portanto", uma relação *tautológica, sinonímica, parafrástica* ou *definicional*, seja um *tipo de equivalência* mais ou menos forte ou ainda uma relação de inferência fundada sobre a significação lingüística e ressentida como evidente e esperada.

Notaremos que esta relação é intuitivamente ressentida como forte ou INERENTE nos exemplos:

- (1) "Pedro é rico, pode comprar tudo o que quiser."
- (2) "Maria é bela, seduz todos os homens."
- (3) "Alberto é um gênio, resolve os problemas mais difíceis."

Com efeito, cada uma das conclusões poderia funcionar como uma definição *intensional*, aproximativa da riqueza de um homem, da beleza de uma mulher, ou do gênio de um indivíduo (mas não das de um indivíduo, Pedro, Maria e Alberto designados)*. Além disso, cada

* Podemos considerar essas "definições" como inferências fáceis de se produzir se concordarmos, por exemplo, com um sentido tal como "Ser rico é possuir muitos bens" (definição de dicionário). Como para as parafrases, não há nunca uma equivalência total, e tudo se torna, em última instância, uma questão de julgamento ou de sentimento de adequação enunciativa.

uma delas poderia servir de base a definições derivadas *em extensão*: "comprar um castelo", "tornar-se uma cantora célebre", "ganhar torneios de xadrez". Tal fato levanta um problema sobre o qual voltaremos em breve: a flexibilidade contínua e necessária do núcleo semântico lexical ativado em função das dimensões sociais que lhe são associadas nas representações em memória.

A inerência seria essa propriedade dos percursos discursivos que se apoiam, inicialmente, sobre o sentido lexical de um só núcleo semântico "X é rico" para desenvolver suas conseqüências necessárias.

Por outro lado, nas relações de AFERÊNCIA que encontramos nas associações tais como "o dinheiro não traz felicidade, não ajuda a ter amigos, torna o rico distante, orgulhoso demais, avarento, indiferente aos problemas de todos, ou, ao contrário, feliz, gozando uma bela vida", as relações são estabelecidas entre vários núcleos semânticos distintos, sem mesmo evocar o uso causal de "portanto" que estabelece as causas favoráveis, psicológicas, sociais, ou situacionais da riqueza e não mais suas conseqüências.

ALGUMAS REFLEXÕES PÓS-EXPERIMENTAIS

Para testar essas interrogações, realizamos (cf. anexo) uma série de experimentos fundada sobre propostas de complementação de frases de Anscombe e Ducrot, do tipo "Pedro é rico, portanto, ele .../ ele é..." e pedimos também associações verbais a partir da palavra "riqueza", segundo um procedimento clássico em psicologia.

Constamos, inicialmente, que as continuações definicionais, sinonímicas/antonímicas ou as paráfrases estritas (categorias A1 e A2 do anexo) são menos freqüentes que as produções extensionais, B, ou inferenciais C, nas complementações produzidas efetivamente pelos sujeitos do experimento.

Eles buscariam evitar os enunciados tautológicos, por serem pouco pertinentes? Por que razões assertar e ainda argumentar sobre o que é totalmente previsível? Parece necessário acrescentar alguma coisa para preencher suas obrigações discursivas, fora do jogo do dicionário

ou do exercício de associações verbais, compreendidos como exame lingüístico e não como seqüência de produção de idéias livres.

O teste de associações verbais ou de simples indução produz resultados contrastantes, segundo a maneira como ele é entendido, em todo caso, é o único onde ocorre a nítida predominância das abordagens inerentes em relação às aferentes, bem representadas nas complementações, em particular, quando introduzimos "Portanto, ele é...", onde elas são privilegiadas (com os estados positivos e os traços negativos).

Se considerarmos as hipóteses que nossos autores deveriam esperar nessas condições favoráveis, ou seja, uma produção maciça de complementações inerentes, nada parece se passar assim e, mesmo quando estas ocorrem, o peso das inferenciais C (ex: "pode se permitir tudo") que aumentam o número de passos inferenciais ou de etapas no raciocínio, é predominante.

Em resumo, deveríamos reter preferencialmente a idéia de uma alternativa com duas abordagens possíveis, onde apenas uma seria inerente, constituída a partir de um desenvolvimento de significações entendidas como "contidas" na palavra pivô ou alvo da proposição-argumento, e situando-se na origem de um percurso inferencial maior ou menor. Assim, apenas a origem seria intrínseca ou, pelo menos, sentida como tal.

Com efeito, mesmo as definições extensionais que são derivadas de propriedades constitutivas do núcleo semântico do predicado (Riqueza (homem)), repousam sobre atualizações que dependem inteiramente de condições e representações socioculturais. Se a riqueza "material" de um homem é a posse de bens e de meios de pagamento importantes, todas as especificações desses bens (escravos, benefícios eclesiásticos, harems, palácios, ranchos, carros...) são socialmente situados e ocorrerá o mesmo em relação ao que se pode evitar quando se é rico (ex: "Não conhece o metrô, o salário mínimo..."). Se um homem rico "pode comprar tudo o que quiser" (o que já é uma inferência!), ele pode, sem dúvida: "realizar todos os seus sonhos", "permitir-se muitas coisas", "fazer o que quiser", "gastar sem refletir", "achar que tudo lhe é permitido", "ter o poder". Todas essas

continuações foram bastante freqüentes em nosso experimento de complementação de frases".

Podemos considerar essas derivações inferenciais (nossa escolha na codificação das produções) como *inerentes*, ou seja, sempre intrinsecamente ligadas ao sentido lingüístico de /Rico/ nesse contexto, enquanto pensaremos que os laços entre a riqueza e a felicidade (cf. o provérbio famoso e tão comentado!), a generosidade, o orgulho ou o snobismo são extrínsecos e, portanto, *aferentes*?

Enfim, como distinguir o que nós designaremos como a rede de representações semânticas inferidas diretamente pelo lexema /rico/, do conjunto de representações sociais associadas à riqueza material humana, supostas atualizadas por aferência nos discursos modernos?

Talvez seja vã a oposição radical entre as categorias de inerência (laço intrínseco) e de aferência (laço extrínseco), como laços contrários, onde o mundo físico e social da Língua, a denotação e a conotação, a significação lingüística e o valor estariam irremediavelmente separados. É preciso, ao contrário, conceber suas relações como intrincadas. Passaríamos da inerência à aferência por níveis progressivos, como demonstram os dados experimentais. Aliás, como ressaltamos acima, a categoria mais freqüente nas complementações inerentes é justamente a que coloca os maiores problemas de definições, pois ela evoca conclusões situadas ao fim de uma longa seqüência de raciocínios, e já relaciona assim dois núcleos semânticos, em aparência (Riqueza e potência, Riqueza e estar acima da lei, restrições sociais e outras). Novamente, nos perguntamos como distinguir as duas abordagens, já que o critério evocado acima parece insuficiente (unicidade ou pluralidade dos núcleos semânticos implicados).

Esta dificuldade explica bem, em todo caso, os desacordos ou discussões:

⁹ Um rápido percurso do Dicionário histórico mostra que os sujeitos "reencontram", ao que parece, a propósito de "rico", parte do sentido conhecido pelos antigos em francês médio (séculos XII e XIII). Fazem ligações com a potência e o poder, assim como com valores morais depreciativos (arrogante). Por outro lado, eles não conhecem mais os sentidos positivos e psicológicos (corajoso, intrépido) ou estéticos que desenvolviam metaforicamente as qualidades ideais do nobre. Nota-se que essas lembranças dizem respeito tanto aos elementos inerentes quanto aos aferentes.

"Pedro é rico, portanto ele é feliz" parece intrínseco para Ducrot, porque o sentido de rico estaria ligado, segundo ele, intrinsecamente, à idéia de contentamento, enquanto ela não esteira ligada ao sentido de descontentamento. "Pedro é rico, logo ele não é contente" lhe parece um encadeamento paradoxal, posto que contrário ao topos evidente "Quanto mais rico, mais contente", o que não quer dizer ainda, exatamente, Feliz! Surpreende, entretanto, que a negação pelo evidente oposto "Não é feliz" não tenha sido suscitada. A existência de um encadeamento derivável de uma forma sentenciosa ou proverbial (Anscombe, 1995:66) como "A riqueza não traz felicidade", que evoca um conjunto de *topoi* opostos e complexos, poderia explicar a discordância.

De qualquer modo, dizer que tal encadeamento seria extrínseco porque ele seria menos esperado que seu oposto (Riqueza/felicidade) não parece corresponder exatamente a uma hipótese lingüística, mas a um *habitus* sociocultural ou a representações socialmente inscritas em memória.

No fundo, trata-se de saber se fazemos aqui uma referência à língua ou a uma crença estereotipada de nossa sociedade. Os testes de comentário negativo ou com conectores anti-orientados, "mas", "entretanto", deixam o analista vulnerável quando se trata de distinguir uma derivação inerente de uma aferente e de justificar esta distinção. Eles permitem apenas distinguir as paráfrases mais evidentes. Repousam, em última instância, sobre o sentimento dos sujeitos. É extremamente difícil nessas ocasiões separar um sentimento lingüístico de um julgamento social ou ainda o nível de não aceitabilidade lingüística de uma estranheza social, pois todas as continuações examinadas são corretas gramaticalmente e aceitáveis semanticamente. Não seria preciso que os lingüistas que defendem uma teoria da argumentação na língua e uma pragmática integrada passem a considerar os julgamentos dos sujeitos falantes que, no final das contas, são os melhores juizes do que é ou não um "topos", definidos como um tipo de saber compartilhado? Por que razão o sentimento dos lingüistas seria superior que os da comunidade de sujeitos falantes? Paradoxalmente, esta orientação os conduz a uma psicolingüística textual.

Apesar de tudo, Ducrot e Anscombre têm razão, considerando, entretanto, algumas redefinições que nos pareceram essenciais:

Haveria dois pólos sobre um único eixo:

De um lado, encadeamentos entre um enunciado 1 e 2, intrínsecos ou inerentes, contidos pela derivação a partir de um núcleo semântico visando a produção de uma relação preferencialmente parafrástica, sinonímica ou definicional, ou com um número reduzido de passos inferenciais (extensões).

Do lado oposto, haveria encadeamentos "representacionais", extrínsecos ou aferentes, relacionando de imediato vários núcleos semânticos bastante diferentes em uma relação causal ou de consequência.

Enfim, encadeamentos mistos, numerosos, que misturam as duas abordagens com dominância variável de acordo com os contextos.

CONCLUSÕES

Para concluir, gostaríamos ainda de formular a conjectura seguinte, fortemente sugerida por este trabalho: a parte mais freqüente e mais estável das representações, inerentes ou aferentes, ativadas pelas unidades lingüísticas na comunidade dos sujeitos falantes de um mesmo conjunto societal, seria o sub-conjunto mais disponível, das representações sociais constituídas em memória coletiva em torno de objeto "riqueza humana", ou seja, em torno de seu "núcleo central". (Abric, 1994, Guimelli, 1994)¹⁰.

Supremos que a língua registra em seu léxico e nas proposições imediatamente associadas aos lexemas, quando do acesso lexical em memória, a parte mais central e, portanto, mais estável e compartilhada das representações sociais suscitadas por um objeto importante no pensamento social de uma época, permitindo conservar na memória coletiva uma certa disponibilidade das antigas

¹⁰ Abric, 1994. *Pratiques sociales et représentations*. Paris: PUF// C. Guimelli, 1994, *Structures et transformations des représentations sociales*. Neuchatel. Delachaux & Niestlé.

configurações. Os *topoi* são configurações socio-cognitivas mais ou menos inscritas na língua e atualizadas principalmente pelos discursos a propósito de um objeto.

Os discursos formam a trama das trocas sociais significantes, e as conversações, as discussões, ou os debates, desempenham o papel principal na gênese das significações compartilhadas (saber mútuo) e das representações sociais que as configuram. Elas tornam possíveis, com efeito, um domínio simbólico das práticas e dos acontecimentos sociais com o auxílio das comunicações de massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRIC, J.C. *Pratiques sociales et représentations*. Paris: PUF, 1994.
- ANSCOMBRE, J-C. In: Anscombe, J-C., *Théorie des topoi*, Paris: Kimé, 1995.
- ANSCOMBRE J-C., DUCROT, O. *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles: Mardaga, 1983.
- DUCROT, O. *Les échelles argumentatives*, Paris: Minuit, 1981.
- DUCROT, O. Les *topoi* dans la théorie de l'argumentation dans la langue, in Plantin C. (ed.) *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris: Kimé, 1993.
- GUIMELLI C. (ed.) *Structures et transformations des représentations sociales*, Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1994.
- PLANTIN, C. *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris: Kimé, 1993.
- PERELMAN C. OLBRECHTS-TYTECA L. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles: édition de l'Université de Bruxelles, 1958.
- SPERBER, D. et WILSON, D. *La pertinence*, Paris: Minuit, 1989.
- TOULMIN, S. *The uses of argument*, Cambridge: Cambridge University press, 1958.

ANEXO:

Resumo das experiências realizadas pelo GRP (*Groupe de recherche sur la parole*)- de Paris 8, com a colaboração do prof. P. GEORGET.

Método:

Sujeitos e orientações:

Três grupos independentes de 30 sujeitos participaram da experiência. Eles receberam a seguinte orientação: "Nós pedimos a participação de vocês em uma pesquisa sobre a memória e a linguagem. Com essa finalidade, nós pedimos a vocês as respostas mais naturais possíveis, ou seja, que vocês respondam com o que surgir mais espontaneamente na mente de vocês." Depois, cada grupo recebia uma orientação específica:

Grupo A: A partir da palavra "riqueza", indique as três primeiras palavras que surgem em sua mente:

1 2 3

Grupo B: Complete a proposição seguinte indicando as três primeiras palavras ou expressões que surgirem em sua mente: Pedro é rido, portanto ele:

1 2 3

Grupo C: Completar a proposição seguinte indicando as três primeiras palavras ou expressões que surgirem em sua mente. Pedro é rico, portanto ele é:

1 2 3

Codificação das respostas:

As respostas permitiram uma codificação com o auxílio de uma grade elaborada na base da oposição entre inerente e aferente. As subcategorias utilizadas foram construídas a partir de um estudo exploratório no qual nós pedimos a sujeitos complementos de frases em função de predeterminações verbais variadas, positivas e negativas. ("...portanto ele, ele é/não é, ele tem/ não tem, ele pode/ não pode, ele sabe/ não sabe, ele acredita/ não acredita, ele deve/ não deve.") Estas produções, 200 no total, nos permitiram construir a grade seguinte:

Inerentes:

A1. As definições por sinonímia: agrupamos aqui todas as frases que não acrescentam nenhum sentido novo. Exemplo: "Pedro é rico, portanto ele tem dinheiro."

A2. As definições por antonímia: "Pedro é rico, portanto ele não é pobre."

B. As definições que propõem paráfrases ou equivalências que acrescentam uma significação nova previsível, ligada unicamente ao poder de compra que promove o dinheiro. Exemplo: "Pedro é rico, portanto ele pode comprar um castelo.", "Pedro é rico, portanto ele não tem necessidade de auxílio social do estado."

C. As definições que focalizam uma conseqüência possível da riqueza, ligada ao poder social que lhe é associada. Exemplo: "Pedro é rico, portanto ele pode se permitir tudo, portanto ele tem poder."

Aferentes:

CAUSAS: Agrupamos aqui todos os enunciados que evocam razões, condições, características pessoais ou situacionais que poderiam produzir a riqueza. Por exemplo: "Pedro é rico, portanto foi favorecido pelo destino.". Três subcategorias são possíveis: causas ditas "psicológicas": "Ele é rico, portanto sabe negociar"; causas sociais: "ele é rico, portanto ele recebeu uma herança"; Causas ditas "situacionais": "Ele é rico, portanto, teve sorte."

CONSEQÜÊNCIAS: Classificamos neste item as frases que explicitam os traços de personalidade ou de caráter e os defeitos ou qualidades morais ou sociais, associadas à riqueza e provocadas por ela. Consideramos também aqui os sentimentos, os humores, os estados de espírito, supostamente ressentidos pelo rico. Distinguimos, portanto, os traços dos estados de espírito e o registro positivo e negativo. Por exemplo: traço negativo: "Pedro é rico, portanto é arrogante", traço positivo: "Pedro é rico, portanto é generoso", estado positivo/negativo "... ele é feliz/infeliz".

Resultados:

1. Oposição inerentes/aferentes

A distribuição das respostas entre inerentes e aferentes revela um perfil particularmente diferente entre os três grupos:

Grupo	RIQUEZA		ELE		ELE é	
Categoria	Inerente	Aferente	Inerente	Aferente	Inerente	Aferente
%	80%	20%	58%	42%	32%	68%

2. ANÁLISE DETALHADA DOS INERENTES:

Categorias	A1 E A2	B	C	AFERENTES
RIQUEZA	41%	2%	38%	19%
ELE	5%	11%	41%	43%
Ele é	9%	4%	19%	68%

Parece que a simples indução com o substantivo "riqueza" orienta preferencialmente as respostas em direção à categoria A (trata-se sobretudo de sinonímia, como "dinheiro", mais raramente de antonímia, "pobreza".) e à categoria C (força, poder, liberdade, fazer o que quiser...).

Constatamos a fraca proporção da categoria A para a condição, "Pedro é rico, portanto ele..." em benefício da categoria C (e dos aferentes, é claro). Para a condição "...ele é", os efetivos são muito fracos e deixam supor uma repartição equivalente entre A, B e C.

3. ANÁLISE DETALHADA DOS AFERENTES.

	Inerentes	Causas	EN	EP	TPN	TPP
Riqueza	81%	1%	0%	9%	5%	4%
ELE	57%	16%	3%	11%	6%	6%
Ele é	33%	12%	2%	36%	15%	1%

EN=Estados negativos/

EP=Estados positivos/

TPN = Traço psicológico negativo/ TPP = Traço psicológico positivo

A condição "ele é" orienta principalmente em direção a estados positivos (feliz, completo, tranqüilo...), e ao mesmo tempo em direção aos traços psicológicos negativos (pretensioso, egoísta...).

Nós não relatamos os resultados sobre os provérbios, muito fracos, nem sobre as subcategorias causais, pouco informativas.

Observação:

Esses primeiros resultados convidam a refletir sobre o papel do contexto de ativação utilizado nos estudos sobre as representações sociais, já que parece que a utilização de uma técnica de simples indução restringe as produções em direção a dimensão inerente. Em contexto igual e mínimo, mas em contexto frástico diferente, os sujeitos produzem elementos aferentes mais numerosos e mais variados numa tarefa de continuação discursiva: parece que esta permite um trabalho em extensão mais fácil que a simples indução.

A ARGUMENTAÇÃO EM SALA DE AULA:
UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

DYLIA LYSARDO-DIAS
UNI-BH

CONSIDERAÇÕES GERAIS

O aparato conceitual da Análise do Discurso (AD, doravante) tem contribuído de maneira significativa para adoção de uma postura pedagógica diferenciada, pois esse domínio das ciências da linguagem postula, na sua essência, uma compreensão da globalidade da atividade verbal.

Ao propor uma concepção da linguagem que contemple sua dimensão de prática social, a AD muda o eixo de compreensão dessa atividade e instaura como parâmetro de ensino/aprendizagem de uma língua a sua dependência contextual. Conseqüentemente, o estudo da língua volta-se para a sua dimensão de atividade de determinados sujeitos sociais, em uma dada situação de troca verbal, em detrimento da descrição de

um sistema de regularidades. Assim, a prática pedagógica prioriza o uso da linguagem enquanto forma de interação social, evidenciando a dinamicidade dessa interação.

Dentro dessa perspectiva, gostaríamos de propor uma reflexão sobre o ensino da argumentação no contexto específico das disciplinas de *Redação* ou de *Leitura e Produção de Textos* (ou ainda, em cursos de *Português Instrumental*) ministradas nas séries iniciais de diferentes cursos de graduação, com o objetivo de redefinir algumas diretrizes condizentes com essa orientação discursiva. Isso porque tais disciplinas, por visarem ampliar a capacidade de expressão escrita do aluno, assumem um caráter essencialmente utilitarista, o que acaba por reduzi-las ao ensino de uma lista de procedimentos/técnicas de produção textual que pouco contribui para a compreensão da linguagem como forma de interação social.

A reflexão que apresentamos a seguir é motivada por duas constatações: a primeira diz respeito à retomada (vigorosa, por sinal) dos estudos sobre a argumentação no campo das ciências da linguagem. Ainda que partindo de uma tradição comum herdaça da retórica antiga, os estudiosos (tais como Perelman, Toulmin, Ducrot, Charaudeau, dentre outros) têm direcionado suas pesquisas em diferentes linhas de análise, sinalizando não apenas a complexidade da ação argumentativa, mas também as diversas possibilidades de conceber o ato de argumentar.

Tantos estudos têm produzido uma gama relativamente ampla de “fenômenos argumentativos” que, às vezes, limitam a argumentação a operações explicitadas na superfície textual. Do ponto de vista didático, a ancoragem situacional da linguagem deixa de ser contemplada, pois o foco se restringe à materialidade lingüística.

A segunda constatação refere-se à visão sócio-interacionista que tem orientado as atuais práticas educativas: devido a uma preocupação em promover efetivamente o envolvimento do aluno como sujeito responsável pela sua aprendizagem, ensinar e aprender são hoje concebidos como processos dependentes da interação dos sujeitos nele envolvidos.

Logo, a dificuldade do aluno em usar de forma eficaz e adequada a linguagem indica que ele não domina as diferentes modalidades de

uso que ela apresenta. Do ponto de vista didático, essa visão sócio-interacionista coloca em segundo plano o conteúdo gramatical: ele cede espaço para atividades contextualizadas que correspondam às necessidades efetivas do aluno de leitura e produção de textos.

Tendo em vista essas observações, pretendemos destacar alguns aspectos que nos parecem essenciais quando a argumentação torna-se conteúdo programático e é concebida como uma atividade discursiva.

A LINGUAGEM COMO PRÁTICA SOCIAL

Durante muito tempo, o ensino de língua portuguesa, de um modo geral, visou ao desenvolvimento da capacidade do aluno em construir frases corretas, ou seja, frases que obedecessem a um padrão de linguagem instituído como desejável pela própria escola.

Sob esse ângulo, a argumentação foi trabalhada em termos de utilização de operadores lógico-formais; tais operadores eram focalizados conforme sua função em uma dada unidade da língua, e não em termos de valor comunicativo e de efeito discursivo.

Essa visão reducionista da argumentação, baseada em uma concepção igualmente simplista da atividade verbal, desvincula a produção textual das suas condições de realização, confinando o aluno ao universo da estrutura da língua e da materialidade textual. A língua é vista como um sistema funcional e sua prática representa a aplicação de regras internas à organização desse sistema: o aluno exercita a análise lingüística sem ver ampliada sua capacidade de reflexão e seu domínio sobre os usos da linguagem.

Benveniste, ao propor as linhas gerais de uma teoria da enunciação, apontou para a estreita ligação entre as formas lingüísticas e os diversos componentes da situação, que determinam o funcionamento do aparelho formal da enunciação.

Bakhtin, por sua vez, assinalou a interdependência entre o que é da ordem do lingüístico e o contexto situacional, tomando a enunciação como sendo, ao mesmo tempo, um fenômeno de interação social e uma composição lingüística.

Em decorrência dessa postura teórica que concebe como inerente à atividade verbal o inter-condicionamento entre esses dois pólos, a argumentação passa a ser compreendida não como um tipo de estrutura fechada, mas como uma forma de interação através da linguagem. Os fatores ditos “extra-lingüísticos” são, sob essa perspectiva, tão constitutivos da atividade verbal quanto aqueles relativos à materialidade da língua, uma vez que os sentidos de ambos são dados na e pela relação que estabelecem um com o outro.

Portanto, essa dicotomia externo/interno deixa de ser pertinente: a linguagem não resulta de uma fusão entre procedimentos lingüísticos e fatos sociais; ela é um acontecimento único que emerge da integração entre formas de dizer e suas circunstâncias de emergência. Tais circunstâncias são compostas pelos sujeitos interlocutores (quem são, a imagem que têm de si e dos seus parceiros), pelo contexto no qual se encontram e pelas condições histórico-culturais nas quais esses interlocutores estão inscritos.

Do ponto de vista didático, a abordagem que o conceito de enunciação de certa forma inaugura desencadeia uma análise muito mais ampla da atividade verbal, uma vez que a linguagem é dimensionada a partir dos sujeitos sociais que a constituem. A prática pedagógica fica, assim, comprometida com a globalidade de fenômeno linguageiro, e as “formas da língua” passam a ser vinculadas ao uso da linguagem, já que os seus efeitos de sentido são tributários da dinamicidade do processo de comunicação.

Dessa forma, os textos são argumentativos em função da relação que estabelecem (i) com a situação de comunicação na qual foram produzidos e (ii) com os sujeitos envolvidos nessa situação. Se há diferentes “maneiras de dizer”, ou seja, se dispomos de diferentes categorias, é porque há diferentes situações de comunicação, com diferentes possibilidades de ação/influência sobre o outro.

Nesse caso, textos orais e textos escritos têm mecanismos argumentativos diferenciados em função das modalidades igualmente diferenciadas de comunicação que eles encerram. Os elementos não-verbais, tais como imagens, formato das letras e disposição gráfica do texto, por exemplo, também têm efeitos discursivos diferenciados de acordo com o projeto de comunicação do qual participam. Portanto,

não há mais uma supremacia da estrutura: a atividade verbal implica necessariamente a co-construção de sentidos.

A ARGUMENTAÇÃO SOB UMA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Pois bem, dentro dessa visão sócio-interativa da linguagem, a argumentação é compreendida como um fenômeno social, já que envolve uma determinada forma de interação verbal. Sendo assim, ela está diretamente relacionada a certas condições culturais que, por sua vez, determinam uma forma de relação entre os sujeitos interlocutores.

Sob essa perspectiva, Charaudeau (1992:784) concebe a argumentação como um modo de organização do discurso, sendo determinada por certos procedimentos mobilizados em uma dada circunstância de comunicação. Entretanto, tais procedimentos são definidos pela relação que se estabelece entre um sujeito-argumentante e um sujeito-destinatário: o primeiro se engaja em função de uma convicção que ele deseja compartilhar com o segundo. É a identidade desses sujeitos, a tematização do ato de linguagem e suas circunstâncias de realização que definem a configuração argumentativa da atividade verbal.

Segundo Charaudeau, a argumentação é uma totalidade porque é o quadro situacional que define os procedimentos e os dispositivos do sujeito argumentante, bem como a composição do seu discurso.

Tomemos como exemplo o enunciado

“Meu colesterol baixou muito. Mudou minha vida.”

Esse enunciado é eminentemente descritivo, pois caracteriza dois aspectos: a taxa de colesterol (que diminuiu) e a alteração na vida do enunciadador causada por essa diminuição de nível. Dito em um consultório, por uma paciente que seguiu as prescrições médicas após graves problemas de saúde, esse mesmo enunciado representa a descrição dos resultados concretos obtidos pelo tratamento, sobretudo se considerarmos que esse enunciado responde à clássica pergunta que habitualmente inicia as consultas médicas: *“Como tem passado?”* ou *“Como vai?”*

Em uma publicidade de margarina¹, o mesmo enunciado...

“Meu colesterol baixou muito. Mudou minha vida.”

tem um valor argumentativo bem evidente, a começar pela própria natureza da comunicação publicitária: essa visa convencer o consumidor de publicidade a se tornar consumidor do produto que a mensagem anuncia. Esse enunciado é, nesse contexto propagandista, um argumento pragmático em favor do consumo da margarina. Devemos considerar, ainda, que essa página publicitária é composta por um texto que apresenta o perfil da consumidora a quem se atribuem esses dizeres, reforçando o aspecto benéfico do consumo da margarina através do testemunho de alguém que fez uso do produto.

No caso da comunicação publicitária, o sujeito-argumentante (empresa que anuncia ou agência responsável pela mensagem) não é identificado como tal. O fato de colocar um testemunho não apenas mascara o “verdadeiro” sujeito-argumentante (o fabricante do produto), como também visa conferir um caráter de verdade ao que está sendo proposto. Portanto, o propósito argumentativo se realiza em função de todo um contexto e de uma finalidade de comunicação: quem fala, para quem fala, em que situação fala.

Segundo Charaudeau, o sujeito-argumentante assume uma posição em relação ao seu propósito e, no intuito de convencer o sujeito-alvo a partilhar esse mesmo propósito, ele mobiliza argumentos fundados em um consenso social. E esse conceito de consenso social nos remete, mais uma vez, à questão relativa ao contexto de realização do ato de linguagem: cada sociedade tem seus valores partilhados, tem suas representações coletivas. E a argumentação se apóia nesse universo comum.

Nesse sentido, Charaudeau (1992:782) cita como exemplo o enunciado “*pode melhorar*”. Escrito em um boletim escolar, tal enunciado tem uma função argumentativa, pois deixa entrever que “*dadas as possibilidades do aluno, ele deve se empenhar mais para obter melhores resultados*”. É na relação triangular entre um professor (que tem credibilidade e legitimidade para avaliar), um aluno (a quem o professor se dirige) e uma tese (um rendimento satisfatório do

¹ Propaganda da margarina BECEL-pro.activ.

aluno) que se configura um ideal de persuasão: convencer da necessidade de mais empenho do aluno para que esse obtenha melhores resultados. E a obtenção de boas notas é algo socialmente valorizado, logo, desejável.

Notamos que, tanto no enunciado publicitário quanto na observação do professor no boletim escolar, a argumentatividade não se manifesta no nível explícito; ao contrário, ela se configura a partir de uma relação específica que o sujeito-argumentante assume em função do seu sujeito-alvo. Desta feita, a intencionalidade persuasiva ultrapassa os limites textuais e se revela na totalidade da construção discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito à argumentação, devemos considerar que ela, tal como o uso da linguagem em geral, não pode ser vista independente da sua situação de constituição. Assim, argumentar não se limita ao uso de certos instrumentos lingüísticos, mas envolve, sobretudo, um processo de construção discursiva de enunciados em função de uma circunstância específica de comunicação, na qual se atribui/reconhece uma intencionalidade de agir sobre o outro.

Dessa abordagem, decorre uma postura didática centrada na totalidade do fazer-argumentativo. Para usar uma imagem já bem difundida, diríamos que não adianta continuar ensinando o nome das peças do motor do carro, já que isso não garante que o nosso aluno seja capaz de conduzir um automóvel: é preciso colocá-lo ao volante para que dirija com autonomia. Não adianta, pois, enumerar as formas da língua: é preciso praticar a leitura e a produção de textos como atividades contextualizadas que atendem a necessidades efetivas de uso da linguagem.

A inclusão de disciplinas de língua portuguesa (sob diferentes nomes) em cursos universitários é uma iniciativa louvável (mesmo que revele o fato de depois de 11 anos na escola nossos alunos ainda terem dificuldade em interagir através da escrita). Cabe a nós professores, aproveitar essa última e derradeira chance e buscar caminhos para que esse aluno domine as diferentes modalidades de uso da língua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- CARDOSO, S. H. B. *Discurso e ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- MARI, H. (Org.). *Categorias e práticas de análise do discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2000.
- MOESCHLER, J. & AUCHLIN, A. *Introduction à la linguistique contemporaine*. Paris: Armand Colin, 1997.
- OLÉRON, P. *L'argumentation*. Coll. Que Sais-Je? Paris: PUF, 1993.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ABRIC: 310
 ALLEMAND: 259, 260
 ALTMAN: 279
 ANSCOMBRE: 296-300, 306,
 309, 310
 ARENDT: 188
 ARISTÓTELES: 136, 142
 AUCHLIN: 239
 AUSTIN: 154, 170, 171, 174,
 181, 189, 190
 AUTHIER-REVUZ: 118

B

BACH: 78
 BAKHTIN: 46, 63, 76, 78, 79,
 84, 89, 90, 109, 119, 202, 224,
 226, 319
 BALLY: 223, 224
 BARBI: 116
 BARGIELA-CHIAPPINI &
 NICKERSON: 203
 BARTHES: 47, 54, 67, 80, 81, 105
 BAUDRY: 257, 258
 BECKER: 128, 134, 146, 147, 149
 BECKETT: 94
 BENVENISTE: 46, 272, 319
 BERGSON: 376
 BLANCHE-BENVENISTE &
 JEANJEAN: 114
 BLANCHOT: 96
 BLOCH: 113
 BORUTTI: 100, 101
 BOSI: 143
 BOSSUET: 93, 194, 195, 297-
 303, 306, 309, 310, 318

BRAIT: 112, 138
 BRONCKART: 201
 BURGER: 202, 206, 214, 215
 BURGER & FILLIETTAZ:
 206
 BUSSET: 99

C

CAMUS: 69
 CANNONE: 149
 CARAVAGGIO: 127
 CARROL: 98
 CARONI: 128
 CERTEAU: 63
 CHABRIER: 78
 CHAILLEY: 77
 CHAMBAT &
 EHRENBERG: 274
 CHARAUDEAU: 11, 13, 15,
 16, 19-21, 28, 32-39, 43-47,
 54, 56, 60, 64, 72, 201, 203,
 270, 271, 277, 284, 285, 318,
 321, 322
 CHOMSKY: 173
 CLAUDEL: 105
 COGNYP: 133, 135
 COLLIGNON: 115
 CORNU: 206

D

DANNEY: 259
 DAYAN: 272
 DEBUSSY: 78
 DOSTOIEVSKI: 76
 DREW & HERITAGE: 203
 DUCROT: 107, 111, 137,

DURAS: 94
DURRER: 116

E

ECO: 44, 47-51, 54
EDGLEY: 149
EISENSTEIN & NIJNY: 276

F

FARIA: 126, 131
FAURÉ: 78
FEMIS: 276
FILLIETTAZ: 224-231, 238-253
FIORIN: 143
FLAUBERT: 69-71
FONTANIER: 110, 111
FOUCAULT: 18, 19, 58, 202, 259, 260
FREGE: 171
FREUD: 105

G

GADAMER: 47, 54
GARCIA: 37
GARDNER: 97
GOFFMAN: 225, 226, 229, 248, 272
GOURDIN-SERVENIÈRE & LAVIELLE: 128
GREIMAS: 47, 54, 55, 263
GRICE: 108
GUIMELLI: 310

H

HARBERMAS: 37, 153-166, 206, 228
HEUVEL: 94, 95, 97, 105
HUGO: 142
HUTCHEON: 112

J

JAKOBS: 203, 204
JAPIASSU & MARCONDES: 149
JAKOBSON: 141, 142
JAUSS: 269
JOST: 273

K

KERBRAT-ORECCHIONI: 97-99, 108, 110-112, 118, 119, 247
KIBÉDI-VARGAS: 64
KRISTEVA: 104

L

LA ROCHEFOUCAUD: 93
LACAN: 261
LANDOWSKI: 284
LEVISON: 202
LIMA: 95, 96, 105
LIVINGSTON & LUNT: 206, 207, 272
LOCHARD: 67, 264, 271, 277, 280
LORENCEAU: 115
LORENZO-DUZ: 209
LYOTARD: 264

M

MACHADO: 76, 83, 109
MAINGUENEAU: 109, 116-118, 149, 150
MAREL: 128, 129
MARI: 37, 154
MARION: 268, 271
MAUPASSANT: 69
MERLEAU-PONTY: 100
METZ: 272, 276
MINOGUE: 371
MITTERAND: 125-132, 144
MIZZAU: 104
MOZART: 78
MUNCH: 284
MURILLO: 127

N

NEL: 210, 260-263
NELLI: 82, 83
NOGUEZ: 61

O

ODIN: 267, 268, 273
ORFFI: 76, 81-83
ORLANDI: 23, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 106

P

PAGÈS: 143, 144
PARRET: 95, 118
PASCAL: 93
PEIRCE: 47, 48, 54
PENZ: 207
PERELMAN: 297, 318
PERRET: 185
PIATIER: 187

PIRSIG: 17
PITÁGORAS: 92
PLANTIN: 296
POUND: 17
PRANDI: 102, 103

R

RABELAIS: 11, 60, 61
RAJAGOPALAN: 154
RAMBURES: 375
RAMOS:
RASSAM: 91
RAVAZZOLI: 101, 103
RÉCANATI:
RÉGY: 94
RICOEUR: 47, 54
RODIN: 92
ROULET: 201, 223, 224, 226, 237, 238, 243
RYKNER: 95, 105

S

SADOUL: 280
SANTOS: 18, 19, 23
SARRAUTE: 94
SARRAZIN: 62, 63
SARTRE: 49, 63, 65, 85, 95, 118
SAUSSURE: 32-34
SCHAEFFER: 256, 257, 259, 263
SCOLLON: 220
SEARLE: 153-160, 169-176, 184, 190
SIMMONDS: 71
SÓFOCLES: 92
SORLIN: 268

SOULAGES: 264, 269, 271,
273, 277, 280
SPERBER & WILSON: 298,
304
STEIMBERG: 268, 269

T

TAINE: 127
TOULMIN: 296, 297, 318
TRAVERSO: 250
TURGUENIEV: 250

V

VAN DIJK: 201, 202
VANDERVEKEN: 156, 169,
173-184, 192, 193
VERNANT: 181, 183, 184,
245
VERNIER: 268
VERÓN: 52, 279
VIGNY: 94
VIGOTSKY: 227

W

WITTGENSTEIN: 37, 176,
181, 183

Z

ZETTL: 268
ZOLA: 125-149

DOAÇÃO

De: Associação de Estudos

Cetruel

Em: 23 / 10 / 92

RS: 23,00

Núcleo de Análise do Discurso

DISCURSO
HETEROGENEIDADE
MOSTRADA HETEROGENEIDADE
CONSTITUTIVA HOMOGENEIDADE
POLIFONIA HOMOFONIA TURNO
CONTRATO ESTRATÉGIA
REGULAÇÃO TEXTO ENUNCIADO
ENUNCIÇÃO ALOCUTÁRIO
ACTANTE SUJEITO DESTINATÁRIO
ILOCUÇÃOAL LOCUÇÃOAL
PERLOCUÇÃOAL ALOCUTIVO
DELOCUTIVO ELOCUTIVO DOMÍNIO
DISCURSIVO DOMÍNIO CONEXO ATO
DE FALA ATO DE LINGUAGEM IRONIA
SEDUÇÃO CAPTAÇÃO SIGNO
SIGNIFICANTE SIGNIFICADO
SENTIDO

FALE / UFMG

ISBN 85-87470-33-7



9788587470331

TRA
3
32
02
5