Investigações

Lingüística e Teoria Literária

Vol. 15, julho de 2002

ISSN 0104-1320

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGÜÍSTICA / UFPE

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor
Prof. Mozart Neves Ramos
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Profª Dóris de Arruda Carneiro da Cunha
Editora
Profª Judith Chambliss Hoffnagel

Conselho Editorial
Dóris de Arruda Carneiro da Cunha (UFPE)
Judith Chambliss Hoffnagel (UFPE)
Nelly Carvalho (UFPE)
Francisco Gomes de Matos (UFPE)
Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE)
Luiz A. Marcuschi (UFPE)
Sébastien Joachim (UFP)
Maria da Piedade Moreira de Sá (UFPE)
Marígia Viana (Unicap)
Ataliba T. de Castilho (USP)
Ingedore T. Koch (UNICAMP)
José Fernandes (UFGO)
Regina Zilberman (PUC-RS)

Editoração: Gustavo Henrique da Silva Lima

INVESVIGAÇÕES, Lingüística e Teoria Literária, ISSN 0104-1320
Vol. 15, número 1, julho 2002

Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Letras, Centro de Artes e Comunicação, 1º andar. 50570-901 Recife Pernambuco. Telefone (81) 3271-8312 e-mail investigações@uol.com.br

Sumário

Entrevista com Evanildo Bechara.....01

A Repetição na Fala e na Escrita: um Estudo com Narrativas de Adolescentes.....09
Denize Elena Garcia da Silva

Leitura Literária na Era Virtual: do Leitor ao Navegador.....29
Ivanda Maria Martins Silva

Os Três Tempos da Poesia.....41
Luciano Barbosa Justino

Une Méthode d'Analyse pour le Paragraphe Narratif.....59
Marc Arabyan

Um Lingüista no Supermercado.....81
Marconi Oliveira da Silva

Poesia, Pintura e Música em Tempo de Valsa.....99
Marly Gondim Cavalcanti Souza

O Apagamento da Literatura na Escola.....113
Rildo Cosson

Referir, Significar e Classificar: Uma Atividade Discursiva.....121
Sandra Helena Dias de Melo

Mel Literário & Girassóis Publicitários - As Imagens Publicitárias Evocadas no Conto *Mel & Girassóis* de Caio Fernando Abreu.....133
Thiago Soares

Entrevista com Evanildo Bechara

O professor Evanildo Bechara, membro da Academia Brasileira de Letras, em entrevista à ***Revista Investigações,*** *discutiu diversos aspectos referentes ao ensino de Língua Portuguesa. Bechara esteve no Recife para o lançamento da sua primeira gramática direcionada aos alunos do ensino médio e do quarto ciclo do ensino fundamental.* ***A Gramática Escolar da Língua Portuguesa*** *traz revisões de conceitos e exercícios, apresentando novas perspectivas para o ensino gramatical. A entrevista foi concedida aos estudantes de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco: Adriana da Rosa, Adriano Ribeiro, Áudria Albuquerque, Edna Guedes, José Carlos Bastos, Karina Falcone, Karine Viana, Luís Cláudio Rodrigues, e Yris Barraza.*

Investigações: *Por que uma Gramática Escolar?*
Evanildo Bechara: Porque uma gramática tem, de um modo geral, duas orientações, uma científica que resulta do seu modelo lingüístico de descrição, e outra normativa. Quando a gramática não é escolar, a parte científica é privilegiada e é posta de lado a parte normativa. Na gramática escolar, é o contrário, a parte normativa é privilegiada sobre a parte teórica. Por exemplo, eu não discuto com o aluno, numa gramática escolar, os conceitos de parassíntese e de derivação, se o prefixo é um processo de derivação ou de composição, porque essa discussão é do campo teórico. Eu estou mais preocupado, na gramática escolar, com os problemas de concordância, de regência, de colocação, de análise sintática. Então, a diferença é essa, numa gramática sem preocupação pedagógica sobressai ou sobressaem as discussões teóricas, diminuindo a preocupação normativa. Já na gramática escolar, a preocupação normativa se sobressai à preocupação metodológica.

Investigações: *Os tópicos abordados na Gramática Escolar da Língua Portuguesa estão dispostos de forma diferente dos da Moderna Gramática Portuguesa. Que motivo(s) o levou(aram) a essa reordenação? E qual a importância dessa organização para o ensino-aprendizagem do*

português, já que a obra se trata de uma gramática escolar (pedagógica)?

Evanildo Becharra: Como se trata de uma gramática escolar, eu não posso começar, por exemplo, com fonética e fonologia. E o aluno tem consciência disso. Quando o professor vai ensinar fonética e fonologia, a primeira pergunta do aluno é a seguinte: para que isso serve? Por que eu preciso saber que a vogal "a" é média, alta, etc. Para o aluno, ele tem que começar pela sintaxe. Isso porque toda a nossa atividade lingüística é para construir frase. Se a atividade lingüística é para construir frases, então a gramática do aluno deve começar pela sintaxe. Deve-se mostrar a ele o que é uma oração, como uma oração se compõe. Se a oração tiver sujeito, o verbo tem que concordar com esse sujeito. Por isso, é que a ordenação dos parágrafos da gramática escolar é diferente da de uma gramática com preocupações científicas.

Investigações: *José Carlos de Azeredo, em "Fundamentos de Gramática Portuguesa" (2000), não considera uma perda de tempo dedicar à descrição gramatical uma parcela de horas destinadas ao ensino de português a partir da quinta série do primeiro grau, ao contrário do que propôs Celso Pedro Luft em Língua e Liberdade (1995:45), que critica de forma incisiva o ensino gramatical, afirmando que "continua um exercício logicizante, onde nada cabe da verdadeira linguagem vital, efetiva e afetiva." Afinal de contas, na sua opinião, o aluno se beneficia ou não com o ensino gramatical?*

Evanildo Becharra: Claro. É preciso notar que nós estamos diante de dois momentos. O momento Luft, nesse livro que se chama Língua e Liberdade, refere-se àquele momento de contestação ideológica, contestação de tudo, contestação do regime político, contestação das normas da sociedade. O professor, por exemplo, em sala de aula, contestava a presença da gramática. Isso porque estávamos num período de contestação da autoridade e a gramática é uma autoridade lingüística, porque ela diz está certo, está errado. Então, essa contestação ideológica, que deveria ficar exclusivamente no plano ideológico, passou para o plano pedagógico. Reparem que as pessoas de mais idade não entravam em uma sala de aula sem cantar o hino nacional. Os livros didáticos exploravam o amor

à Pátria, o amor às coisas brasileiras. E esse período de contestação quis eliminar tudo isso e a eliminação de tudo isso fez com que os valores fossem diminuídos. Hoje, quando nós vemos um garoto assaltando e matando, no fundo, isso é o resultado da desvalorização dos valores da sociedade, o valor da vida, o valor da sua integridade. Essas pichações nas cidades representam o seguinte: eu sou livre para fazer o que eu quero. Na verdade, ninguém é livre, todos nós estamos aqui vestidos, calçados e penteados dentro dos padrões que a sociedade nos apresenta, não nos impõe, nos apresenta. A historicidade do homem não é imposta, ele aceita de bom grado. O Luft estava nesse período de contestação e, como gramático, ele queria estar na crista da onda, então ele escreveu esse livro e eu respondi com o livro "*Ensino da gramática: opressão ou liberdade*". Na realidade, dizer que é opressão ensinar a língua padrão é um erro. Se você sai da língua padrão e exige que aluno fale espontaneamente como ele fala, assim ele saiu de uma opressão para outra opressão e na realidade, o ensino da língua tem que ser a liberdade, o aluno tem que saber o padrão culto e o padrão coloquial e usá-los de acordo com o momento social em que eles vivem. Eu concordo mais com o Azeredo do que com o Luft. O próprio Luft, na segunda edição, já botou o pé no freio. Se vocês compararem a primeira edição desse livro com a segunda, vão vê-lo falando o seguinte: "Olha, não é tanto isso o que eu quero dizer, eu também não sou um revolucionário".

Investigações: *A sua "Gramática Escolar" registra algumas mudanças quanto à aceitação da "nova regência" para o verbo assistir, por exemplo. Que critérios nos permitem indicar se uma determinada regra usada pelos falantes da língua, antes não registrada na gramática normativa, pode ou não tornar-se "aceita" e registrada por essa gramática?*
Evanildo Becharra: Como a língua é um conjunto de várias línguas dentro dela, uma língua tem várias normas de correção. Existe a norma de correção da língua familiar, da língua culta. E também com a língua. O verbo assistir, na língua portuguesa como um todo, admite "assistir o filme" e "assistir ao filme". Porém, "assistir o filme" é uma regência da modalidade espontânea, do chamado registro distenso; enquanto "assistir ao filme" pertence à modalidade padrão. Por que pertence à modalidade

padrão? Porque na modalidade padrão há diversos verbos assistir. Existe o assistir nos sentidos de presenciar, de prestar assistência, de morar e em expressões do tipo "assisti-lhe o direito de fazer isso, fazer aquilo". Usos que não aparecem na língua coloquial. Então como a língua coloquial só conhece um uso do verbo assistir, ela não precisa dessas diferenças de regência. Mas como a língua padrão tem diversos verbos assistir, cada uso desses está marcado por uma regência. Por isso é que a língua padrão não dispensa a diferença entre "assistir o jogo" e "assistir ao jogo".

Investigações: *Nas últimas décadas, em especial nos anos 80, as teorias lingüísticas vêm desenvolvendo seus trabalhos numa perspectiva sócio-interacionista de linguagem. Nesse sentido orienta-se que o "texto" seja tomado como unidade de ensino para a disciplina de Língua Portuguesa, inserida no contexto das práticas discursivas, o que já assinalam os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do Ensino Fundamental e Médio. Nessa conjuntura, qual o papel do gramático e do ensino gramatical?*

Evanildo Becharra: Como eu disse, há uma confusão de disciplinas. Desenvolvendo seus trabalhos numa perspectiva sócio-interacional da linguagem, esses livros estão fazendo, e muito bem, lingüística do texto. Mas acontece que a competência lingüística está firmada num tripé, e esse tripé os gregos já faziam, quando o aluno entrava na escola, ele passava pelo trivium. O que era o trivium? Era a gramática, a dialética e a retórica. A gramática estudava o sistema da língua; a dialética ensinava o aluno a pensar o texto, a trabalhar o texto; e a retórica a construir o texto. Então, na realidade, o que essa orientação está fazendo é deixando de lado o aspecto fundamental e a outra lição da escola antiga: dialética e retórica. Ora dialética aparecia em segundo lugar, ora em segundo lugar aparecia a retórica. Então, retórica e dialética mudavam de posição, mas a gramática estava na primeira posição. Nas escolas brasileiras, o tripé resumia-se à gramática, atualmente chegou-se à conclusão que isso não era suficiente. Daí, passou-se para o tripé de leitura e interpretação de texto. O que é leitura e interpretação de texto? É desenvolver a capacidade de pensar do aluno, era a dialética; quando se viu que isso não era suficiente, passou-se para aula de criatividade, era a redação, era proibi-

do proibir, o aluno podia escrever como quisesse por causa de sua criação, o professor não passava lápis vermelho. Ora, na realidade, o que hoje se faz é o privilegiamento da lingüística textual. Mas ela sozinha, não completa a competência lingüística. A solução do problema é prestar atenção aos três componentes do tripé: é a língua, é o pensar e é a construção do texto.

Investigações: *Levando em consideração a importância do conhecimento/domínio dos gêneros textuais, tanto os orais quanto os escritos, para a participação do educando nas práticas sociais, como estão sendo abordados os gêneros na Gramática Escolar?*
Evanildo Becharra: Uma gramática escolar só tem preocupações com um gênero, que é o gênero padrão, culto. O estudo dos outros gêneros será tarefa de uma Gramática do texto, Lingüística textual, etc. A primeira preocupação de quem faz a descrição de um objeto é saber qual é esse objeto. Assim, a gramática escolar só tem preocupações com a língua padrão. Ela não tem preocupações com outras modalidades, porque as outras modalidades são aprendidas intuitiva e espontaneamente; enquanto a língua padrão resulta de um estudo. Você tem que estudar a língua padrão como você estuda uma língua estrangeira, porque aquela é uma língua adquirida, não é uma língua transmitida de pais a filhos. É por isso que a gramática escolar não se preocupa com os diversos gêneros de texto; só trabalha com um gênero de texto, o texto padrão gramaticalizado, em obediência às regras gramaticais.

Investigações: *No prefácio de sua "gramática escolar", o senhor informa que a obra é destinada à "mocidade". Sabemos que os jovens da atualidade estão em contato constante com os textos jornalísticos, publicitários etc. Assim sendo, por que o senhor em sua obra não fez uso de tais tipos de textos ?*
Evanildo Becharra: Eu usei muitos exemplos meus. Isto porque o Jespersen dizia que cada falante culto é um clássico na sua língua. Então, se eu conheço a língua portuguesa, eu posso formular frases, como vocês também, nós podemos formular frases que sejam exemplos daquilo que eu quero exemplificar. Eu não preciso incomodar os autores clássi-

cos, os bons escritores. O grande problema que nós temos hoje em relação ao ensino é o seguinte: no meu tempo, os meios de comunicação se expressavam na língua padrão, de modo que não havia muita dificuldade do aluno de sair de sua modalidade para a modalidade do jornal ou do livro literário que ele lia. Hoje, o jornal e a própria literatura brasileira, com algumas exceções, estão redigidos na língua espontânea. Então, a medida em que toda essa atividade se faz na língua espontânea, vai-se criando um fosso entre a língua espontânea dos alunos e essa realidade culta de que ele deve se servir quando precisar da norma culta. Então, essa distância hoje está muito mais difícil de ser conquistada. O divórcio entre língua padrão e língua coloquial está cada vez mais acentuado.

Investigações: *O senhor falou que, cada vez mais o uso da norma não-padrão nos veículos de comunicação está se acentuando. Alguns autores colocam isso como um aspecto de democratização desses veículos. Qual sua opinião sobre isso?*
Evanildo Becharra: É um mau conceito de democratização, porque democratizar significa ser igual, e a pessoa que escreve dessa maneira tem condições intelectuais de ascender, mas a pessoa que só lê dessa maneira, não terá condição de subir. Na realidade, é uma falsa democracia, uma democracia de mão única. A verdadeira democracia lingüística é proporcionar ao aluno o conhecimento de mais de uma variedade, para que ele possa ascender socialmente. Mas, quando o escritor escreve, pensando que está sendo mais democrata do que o outro, na realidade, não está. Ele está aprisionando o leitor na sua pobreza de competência lingüística. A verdadeira democracia é aquela que permite que a pessoa conheça mais de uma maneira de se expressar.

Investigações: *Na conferência "Gramática Escolar: revisão e conceitos", realizada na UFPE, o Sr. afirmou que o professor de português deve ter como objetivo "transformar o aluno num poliglota dentro de sua língua". Qual a concepção do termo "poliglota" e em que aspectos o estudo da gramática da norma-padrão contribui para desenvolver o caráter "poliglota" nos indivíduos?*
Evanildo Becharra: O aluno chega à escola falando a sua língua, já tem

um saber prévio, o saber de casa. Logo, ele já domina uma modalidade da língua, a língua familiar, espontânea, coloquial. Na escola, o estudante aprenderá uma outra variedade. O erro da escola antiga era levar o aluno a esquecer a sua primeira modalidade e aceitar apenas a modalidade da instituição. Essa preocupação era empobrecedora porque o aluno chegava monolíngüe, isto é, falando só a língua de casa, e o professor desejava que, concluídos os estudos, também saísse monolíngüe, falando somente a língua da escola. Hoje, a educação lingüística pede que o saber prévio do aluno não seja posto de lado, porque, pertencendo a uma camada social na qual aprendeu a falar, quando ele estiver nessa comunidade, vai falar daquela maneira, mas como está na escola com pretensões a ascender socialmente, precisará também de uma outra modalidade para escrever uma carta solicitando um emprego, fazer um requerimento, etc. Desse modo, o poliglotismo existe dentro da própria língua materna. A língua portuguesa admite variedades: regionais, cronológicas, sociais, estilísticas, entre outras. Muita gente pensa que uma gramática é a gramática "da" língua; não é gramática "da" língua, mas gramática de uma variante da língua, a variante padrão. Quando começamos a aprender alguma coisa, aprendemos essa coisa intuitivamente. Portanto, existe um saber intuitivo, aquele que o aluno leva para escola, e um saber reflexivo, o saber científico. Por isso o professor de língua deve levar o aluno a ser um poliglota na sua própria língua.

Investigações: *Como o senhor diferencia a sua gramática escolar das demais utilizadas por consultórios gramaticais?*
Evanildo Becharra: Bom, a grande diferença da minha gramática escolar em relação às outras é que eu procurei trazer uma conceituação dos mestres que estudaram muitos pontos e, também, o maior número possível de fatos da língua. A gramática se notabiliza por esses dois aspectos. Vou citar um aspecto só: todos nós aprendemos que os numerais são numerais cardinais, ordinais, fracionários, multiplicativos etc. A teoria lingüística, ou melhor, o estudo científico da língua vem mostrar que não, que os ordinais não são numerais, se o ordinal fosse um numeral, quando eu dissesse: os dois primeiros lugares, "dois" e "primeiro" não poderiam ser ambos numerais, porque no sistema da língua, quando eu tenho duas

unidades homogêneas, elas têm que ser ligadas ou por vírgula, ou por "e" , eu digo, por exemplo, João e Maria; ontem e hoje; estudo e trabalho. Então, se "dois" e "primeiro" fossem dois numerais, eu tinha que dizer: os dois e primeiro. Na realidade, quando eu digo os dois primeiros lugares, o numeral que existe é "dois", "primeiro" não é numeral. É uma nova conceituação de numeral. Então, você tem na gramática uma nova conceituação de substantivo próprio e comum, de numeral, de pronome. O pronome não é a palavra que substitui o nome. É aquela palavra que representa o nome, sem nomeá-lo, porque o substantivo nomeia: cadeira, mesa, aluno, professor, universitário etc. Já o pronome, não. O pronome se refere sem indicação da substância. Por exemplo, a poltrona é confortável ela pertence. Esse "ela" é a poltrona, "ela" não substitui, "ela" é o nome da poltrona sem nomear a poltrona, então esse é um novo conceito. Outra coisa, as gramáticas falam em conjunções coordenativas e subordinativas. Conjunções são as coordenativas, porque as chamadas conjunções subordinativas são índices funcionais, quer dizer, quando a oração exerce a função de substantivo, aparece uma conjunção integrante. É por isso que a chamada conjunção subordinada nada mais é do que um transpositor, ele transpõe uma oração independente para um texto, onde essa oração independente passa a ser uma oração subordinada. Quantas novidades conceituais já estão nas gramáticas italianas, francesas, espanholas, etc., mas não estão na gramática portuguesa, por quê? Ou porque não se ensina a gramática, ou porque se ensina a língua somente na lingüística textual. Estamos perdendo o trem da história. Enquanto a Espanha escreve uma gramática histórica do espanhol com mais de cinco mil páginas; a Itália escreve uma gramática de consulta de três volumes, com mais de três mil páginas, nós discutimos ainda o sexo dos anjos.

A Repetição na Fala e na Escrita: Um Estudo com Narrativas de Adolescentes

Denize Elena Garcia da Silva
Universidade de Brasília

Resumo: Através de narrativas escritas e orais de adolescentes brasileiros e mexicanos, este estudo mostra que a repetição é fundamental nos processos de produção e compreensão dos discursos oral e escrito.

Palavras-Chave: *repetição, fala e escrita, narrativa.*

Introdução

Independente dos valores sociais atribuídos à linguagem falada e escrita, existem várias dimensões que sustentam uma escala de contraposições entre o oral e o escrito. A acepção mais comum que marca o contraste entre as duas modalidades refere-se ao meio de produção: os enunciados orais manifestam-se em cadeias sonoras, enquanto os enunciados escritos são representados graficamente. Outro sentido consiste na oposição entre duas circunstâncias de enunciação: enquanto os enunciados orais pressupõem proximidade e apoio contextual, os enunciados escritos implicam uma independência relativa do contexto. Em razão desses dois parâmetros, existem estudiosos que afirmam que os procedimentos utilizados para lograr o efeito máximo nos dois meios devem ser diferentes e supõem que a transposição de recursos do oral para o escrito não será funcional, ou seja, implicará falhas ou lacunas no enunciado e, conseqüentemente, na comunicação. Não obstante, existem múltiplas razões para as possibilidades de transposição de procedimentos de um meio ao outro, entre elas o caráter interativo da linguagem. Desde essa perspectiva, encontra-se uma terceira posição que, embora reconheça a distinção entre estilo falado e estilo escrito, permite destacar a possibilidade da presença de recursos de um meio em outro. É precisamente dentro desta última dimensão que se buscará discutir o fenômeno da repetição, o qual

será enfocado como um procedimento constante do discurso oral que pode cumprir funções dentro do discurso escrito.

O objetivo deste estudo é mostrar que a repetição é fundamental nos processos de produção e compreensão dos discursos oral e escrito. Trata-se de um procedimento lingüístico por meio do qual o falante ou escritor executa operações diversas no interior do seu discurso, ora para favorecer a construção textual, ora a fim de estabelecer vínculos que contribuem para a organização pragmático-discursiva e para apoiar as redes de interação. Apontar a plurifuncionalidade da repetição em narrativas escritas, produzidas por adolescentes, constitui outra contribuição do trabalho. No horizonte, está a intenção de alertar contra o estigma existente sobre o uso desse recurso lingüístico, principalmente no contexto escolar. Cabe, aqui, advertir que não se trata de sustentar o emprego obstinado de um procedimento lingüístico, tampouco de incentivar a aquiescência de seu uso desordenado nas práticas discursivas. O interesse é chamar a atenção para o perfil genuíno de um fenômeno, cuja realização, em lugar de receber um tratamento positivo na perspectiva de uma 'gramática de usos', há encontrado barreiras difusas e estendidas, baseadas na tradição dicotômica e preconceituosa, ainda hoje presente em muitos manuais escolares que separam a oralidade da escrita, insistindo em resistir à presença da repetição no texto escrito.

2. A Repetição como Recurso Lingüístico

Dentro de uma concepção genérica, a repetição consiste na reaparição de um ou mais elementos lingüísticos depois de sua primeira ocorrência dentro de um mesmo texto. Se tomada como um processo expressivo, não só intratextual, mas também intertextual, a repetição (*geminatio* ou *repetitio* para os primeiros retóricos, "recorrências" ou "formas recorrentes" para os lingüistas do texto) constitui um dos recursos mais efetivos quanto à intensificação da linguagem nos níveis fonológico, morfológico e sintático, conforme sugere Gilberto Teles (1970: 37), para quem: "o que era inicialmente um aspecto da fala foi-se tornando coletivo, um aspecto da língua, sem perder embora sua força criadora individual. E da linguagem oral passou à escrita, nos períodos de maior realismo literário".

Agora bem, no presente estudo enfoca-se a repetição no oral e no escrito nos níveis lexical e estrutural, embora se reconheça a presença desse fenômeno nos níveis fonológico e morfológico da linguagem. Existe, por exemplo, uma ampla gama de repetições de segmentos fonológicos, que vai desde a simples recorrência de sons ou de sílabas até as aliterações e assonâncias, cujas realizações ultrapassam, não os interesses, mas os propósitos da investigação que se propõe. Além disso, pode-se afirmar que a forma mais simples de repetição ocorre através da recorrência de palavras e é isto que vem de imediato na mente das pessoas quando se faz referência ao fenômeno.

Denomina-se, aqui, repetição lexical à reaparição de palavras autônomas ou independentes, quais sejam, substantivos, verbos, adjetivos e advérbios. Estas são consideradas palavras autônomas porque têm a possibilidade de cumprir por si só uma determinada função. Quanto aos elementos gramaticais ou palavras dependentes, tais como artigos, conjunções e preposições, estas são consideradas somente quando aparecem dentro de estruturas e, portanto, não são computadas isoladamente como entradas de repetição. Entre os pronomes, alguns dos indefinidos podem ser considerados como unidades lexicais, principalmente quando aparecem repetidos dentro de enunciados. As unidades indefinidas são consideradas pelo fato de possuírem um traço de índole semântica ou, como bem observa E. Alarcos (1994: 144): "porque fazem referência a noções como quantidade, intensidade, grau, número modo, etc., com que o falante considera as realidades aludidas no ato da fala".

Com o propósito de seguir delimitando o objeto de estudo, qual seja, a repetição, algumas considerações a mais devem ser apresentadas, principalmente porque envolvem a metalinguagem utilizada na análise. Em primeiro lugar, a ocorrência original de uma unidade lingüística repetida (elemento lexical, sintagma ou oração) é reconhecida como 'matriz' (M). De acordo com Marcuschi (1992: 33) o primeiro a empregar o termo, "uma matriz tem como característica operar como base ou modelo para a projeção de outro segmento construído a sua semelhança ou identidade, chamado repetição (R)". Não obstante, deve-se observar que é a R que, ao realizar uma operação sobre o dito, projeta a M e não o contrário. Marcuschi comenta que uma M, embora possa condicionar uma R em

vários níveis (fonológico, morfológico, léxico, sintático, semântico ou pragmático), não impede a criatividade ou atividade reformuladora. Pode-se acrescentar que é justamente o fato de tratar-se de uma operação progressiva sobre o dito ou o escrito, e não uma determinação regressiva, o que permite a criatividade no ato discursivo da repetição.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que uma R não pode ser tomada somente como um mecanismo automático, que restringe o conteúdo comunicativo pelo fato de refletir uma M, mas, sim, deve ser vista como um fenômeno cuja presença no discurso tem alguma finalidade. Em poucas palavras, ninguém se vê obrigado a repetir, nem repete por repetir. Eis a questão. A repetição, enquanto recurso lingüístico, deve ser considerada como um signo característico da importância de um elemento dentro da estrutura de produção (Fillol e Mouchon, 1977, *apud* Bastos, 1985).

3. Estudos Sobre a Repetição: O Estado da Arte

O fenômeno lingüístico da repetição, considerado como um dos procedimentos de interação mais freqüentes no discurso oral, desempenha um papel crucial desde as primeiras etapas da aquisição da linguagem e socialização. De acordo com Bambi Schieffelin (1979), trata-se de um recurso que implementa e mantém a interação lingüística e social enquanto as crianças desenvolvem suas habilidades comunicativas essenciais. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que auxilia nos processos de aquisição e desenvolvimento da linguagem, a repetição se faz presente em situações de interação que envolvem conhecimento sócio-cultural. Tais situações se estendem desde como formular perguntas, como responder, como pedir, até outros atos comunicativos mais complexos que implicam demonstração de conhecimento e argumentatividade.

Os aspectos situacionais mencionados acima também ocorrem no espaço conversacional do adulto e, o que mais cabe destacar, evocam os estudos no âmbito da análise da conversação, uma das áreas de investigação do discurso, onde o fenômeno da repetição tem constituído um foco de interesse crescente. Nesse contexto, a repetição tem sido caracterizada como um recurso que serve a várias funções quanto à conexão, produção e compreensão do discurso, além de aparecer associada quase sempre aos

aspectos de envolvimento pessoal e interpessoal, principalmente em situações de interação face-a-face. Em seu artigo "Funções da repetição na conversação", Nean Norrick (1987) registra que os estudos sobre a repetição começaram a reconhecer desde cedo as motivações interacionais e cognitivas do referido fenômeno já na natureza da própria conversação. Isto, seja no âmbito de estratégias para influenciar os ouvintes, seja no sentido da produção, movida pela intenção de conseguir elaborar um discurso mais coerente e acessível.

Entre os estudos que, análogos à proposta de Norrick, têm sugerido a associação da repetição a motivações interacionais, cabe destacar os que foram realizados por Deborah Tannen (1987,1989), para quem todos os tipos de discurso se desenvolvem interacionalmente e, nesse sentido, refletem enunciados anteriores. Tannen afirma que as pessoas dizem coisas particulares, de maneira particular, porque ouvem outras afirmarem coisas similares de forma idêntica ou similar. Por outra parte, argumenta a autora que as repetições espontâneas, produzidas em situações de interação, embora impliquem a recorrência de um padrão lingüístico associado a certa automaticidade, contribuem em efeito à organização do discurso e envolvimento interpessoal ao mesmo tempo. Além disso, pondera o seguinte: "mediante os padrões lingüísticos prévios e a automaticidade, os falantes são indivíduos muito interativos que podem empregar a repetição como uma base de criatividade e auto-afirmação" (ibid.: 1987: 217).

Também no Brasil, as idéias defendidas por Tannen e seus contemporâneos aparecem refletidas em uma série de investigações, principalmente as que enfocam a repetição em contextos de interação de adultos. Cabe aqui mencionar o trabalho de Ingedore Koch (1997), quem aponta, entre outros aspectos, a repetição como mecanismo de coesão em textos orais dialogados. Outro trabalho voltado para textos orais dialogados é o de Mariângela Oliveira (1998), cuja proposta descreve e interpreta a repetição, enquanto categoria funcional, como uma das articuladoras da significação e da representação do diálogo. Em seu livro "A língua falada no ensino do português", Ataliba de Castilho (1998) sugere que a repetição é fundamental no processo de interação, na criação do texto e na construção da sentença. Enfim, o assunto não é recente, tendo sido enfocado

anteriormente por Perini (1980), Ramos (1984) e Travaglia (1989) entre outros.

Entre os estudos realizados sobre a repetição no português, duas propostas merecem destaque: a de Regina Bessa Neto (1991) e a de Luiz Antônio Marcuschi (1992), cujas linhas teórico-metodológicas estão direcionadas dentro de parâmetros muito similares e, o mais significativo, é que ambas oferecem um modelo geral de análise de repetições que favorece a concepção do presente estudo. Em poucas palavras, primeiro busca-se uma aproximação aos tipos formais de unidades lingüísticas repetidas para depois partir para o alcance das funções que nelas se realizam. É oportuno aclarar que, enquanto o trabalho de Marcuschi (1992) concerne às formas e funções da repetição nos níveis lexical e estrutural, investigadas exclusivamente na fala culta dialogada, o de Bessa Neto (1991) está dedicado às formas e funções da repetição léxica, em narrativas orais espontâneas de adultos e textos literários escritos de gênero narrativo.

Assim é que estudos provenientes de diversas áreas da lingüística têm enfatizado que a repetição constitui uma constante na interação cotidiana. Eis que se há constatado a presença desse fenômeno tanto nos processos dialógicos que se estabelecem entre mãe e filho na interação infantil, quanto nos eventos de fala mais formais que envolvem a palavra escrita como, por exemplo, as palestras em congressos e os juramentos nos tribunais (Silva, 1996).

A lingüística textual também atribui bastante importância ao estudo da repetição. De um lado, Enrique Bernardez (1982) informa que se trata de um fenômeno que logo despertou a atenção dos lingüistas sobre a necessidade de transcender os limites da frase. Nessa perspectiva, o autor esclarece o seguinte: o que faz a lingüística, que toma o texto como ponto de partida, é delimitar com maior precisão a forma em que se realizam os diversos processos de repetição e substituição, integrando tais processos no esquema geral de estruturação do texto (*op.cit.*: 102). Por outro lado, Michael Hoey (1991), cujo trabalho de investigação concerne à congruência das redes de repetição léxica em textos escritos, chama a atenção para um ponto que se pode tomar como crucial no letramento, principalmente quanto à questão que envolve o processo de aprendizagem de composição de textos na escola. Nas palavras de Hoey, uma coisa parece certa: "o conselho tradicional que se dá de evitar a repetição deve ser dado com cautela,

se não desejamos que o mesmo interfira de maneira ativa no desenvolvimento da escrita" (*op. cit.*: 243).

Apesar de existir uma notável concentração de trabalhos voltados para o discurso oral, o fenômeno lingüístico da repetição tem despertado o interesse de vários pesquisadores no que diz respeito à sua presença no discurso escrito, principalmente como recurso que favorece as funções de natureza coesiva, estilística e argumentativa. Entre os estudiosos que consideram os usos da repetição na escrita, destaca-se Barbara Johnstone (1987), cujo trabalho de orientação sociolingüística tem evidenciado os efeitos semânticos e retóricos do fenômeno em textos argumentativos. Ao enfocar a repetição de estruturas paralelas repetidas na escrita, Johnstone (1991) procura mostrar que o discurso árabe, engendrado por meio de paralelismos serve não só para evocar, mas também para estabelecer uma estrutura paradigmática e que a repetição, nessa perspectiva, constitui um processo central através do qual se produz a linguagem.

Os estudos apresentados nesta seção destacam a importância dos procedimentos de repetição no discurso oral e no discurso escrito. Entre os papéis que desempenha, a repetição como fenômeno lingüístico pode enlaçar não só partes do discurso, mas também os participantes de uma conversa; além de implicar coesão costuma ajudar na coerência e, ao mesmo tempo, contribui para o fluxo da informação e para simplificar a produção discursiva, principalmente em situações de interação. Nos textos escritos, os segmentos repetidos, ao mesmo tempo em que incrementam a coesão, constituem pistas que conduzem à organização das informações; e, dependendo do gênero textual, podem funcionar como um poderoso recurso argumentativo, ou como um traço expressivo de envolvimento que favorece a interação.

4. Um Estudo Qualitativo com Narrativas de Adolescentes

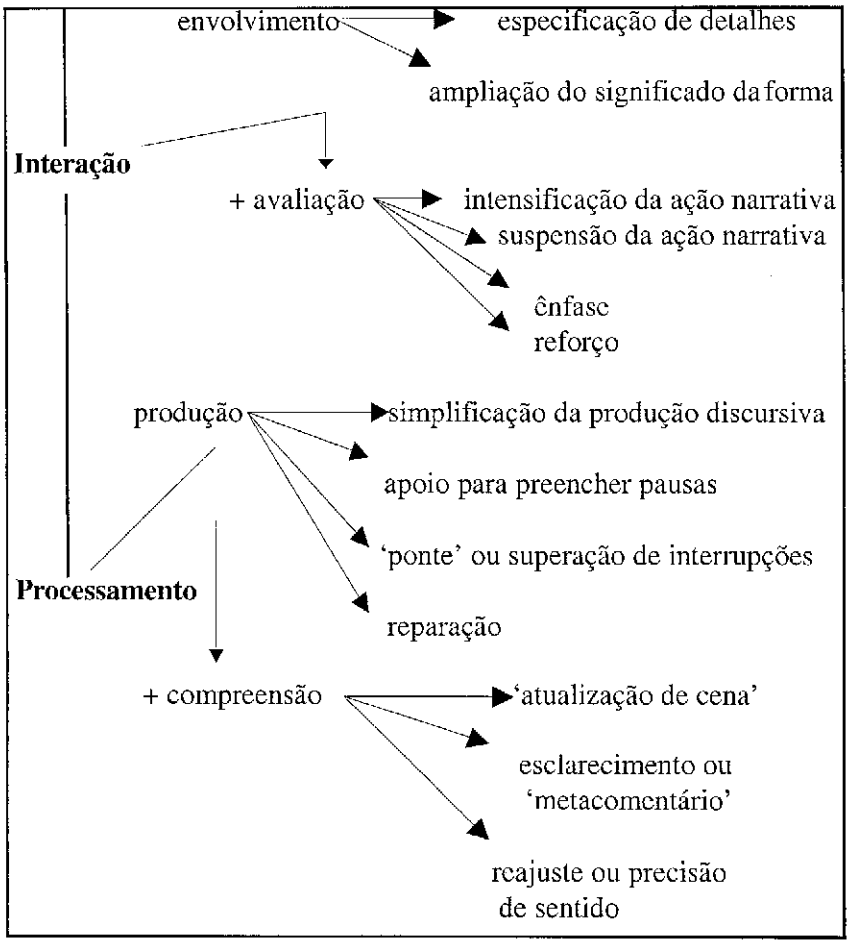
O *corpus* que serve de base para o presente estudo é constituído por um total de 220 textos orais e escritos, produzidos por informantes de Brasília (DF) e do México (DF e cidade de Puebla). São produções lingüísticas naturais recolhidas de acordo com a conhecida técnica sugerida por Labov (1972) para obter narrativas de experiências pessoais. Os dados do espanhol e do português foram colhidos em situações similares,

embora em contextos diferentes. No México, buscou-se duas escolas da rede de educação básica (uma particular e a outra pública) e uma da rede pública de ensino médio (Silva, 1996). No Brasil, os dados foram coletados em três escolas de ensino médio: duas da rede pública e uma da particular (Silva, 1991). A alusão ao contexto escolar implica aproximar o fenômeno da repetição a um microespaço social representativo de uma comunidade, enquanto a referência ao fator idade permite estabelecer a relação do referido fenômeno ao indivíduo, vinculando-o à condição de integrante de um grupo social, no caso: o grupo dos adolescentes. Trata-se de perspectivas que permitem examinar a repetição dentro de um contexto mais amplo, já que ultrapassam e compreendem a um tempo as instâncias mais imediatas de sua realização, ou seja, o discurso oral e o discurso escrito.

O tratamento empírico dos dados orais e escritos deu-se em três etapas: a) identificação da estrutura geral da narrativa de acordo com o modelo laboviano; b) identificação das 'unidades de informação' (UI), quase sempre resultantes da interação de duas partes complementares: informação dada e informação nova (Halliday, 1989); c) identificação formal dos segmentos repetidos e análise das funções. As três etapas viabilizaram a elaboração de um quadro que sumariza uma tipologia funcional da repetição (R) de acordo com três domínios investigados, quais sejam, a conexão, a interação e o processamento, o que é apresentado a seguir.

QUADRO 1: AS FUNÇÕES DA **R** DE ACORDO COM OS TRÊS DOMÍNIOS

Domínio	Componente funcional (macrofunções)	Função específica (microfunções)
Conexão	coesão	encadeamento referencial encadeamento seqüencial
	+ formulação	expansão reformulação enquadramento



Cabe esclarecer, em primeiro lugar, que a distribuição gráfica apresentada no interior do quadro favorece, em princípio, a uma conveniência descritiva, uma vez que seria impossível que um enunciado em qualquer língua natural pudesse ser utilizado para cumprir somente uma função com exclusão total de outras (*cf.* Brown & Yule, 1983:1). Em segundo lugar, as setas que aparecem em posição vertical servem para indicar que o componente funcional precedido pelo sinal de adição (+) pressupõe o componente anterior. Assim, algumas funções específicas

da R resultam da combinação de dois componentes, enquanto outras são ativadas somente por um componente. Em terceiro lugar, o QUADRO 1 resulta da análise dos dados orais e escritos, os quais permitiram a identificação empírica de funções da repetição, relacionadas a componentes funcionais oriundos de três domínios. Nessa perspectiva, a R destaca-se como fator de coesão e formulação textual no domínio da conexão; representa um recurso de envolvimento interpessoal e mecanismo avaliativo no domínio da interação e constitui um padrão de efeito semântico e pragmático nos processos cognitivos de produção e compreensão, próprios do domínio do processamento. Os componentes funcionais constituem, em si mesmos, funções a partir das quais se pode identificar empregos ainda mais específicos de acordo com sua realização final, seja em textos orais , ou escritos.

Eis alguns exemplos que permitem ilustrar determinadas funções específicas da R pertinentes aos três domínios investigados. Trata-se de combinações que ocorrem com mais freqüência nos segmentos repetidos, delimitados nas narrativas orais (NO) e escritas (NE)[1].

(1) 1- Eu vou falar da morte de um amigo meu...próximo, quase parente.
2- Foi agora em setembro...
3- eh...ele morreu de acidente agora. (NO - Ana -14 anos)

No exemplo (1), o *enquadramento*, relativo ao domínio da conexão, destaca-se como função focal ou mais proeminente, funcionando como uma moldura que delimita um detalhe que a narradora, no caso, assinala já de início para chamar a atenção do interlocutor. O elemento adverbial repetido (*agora*) envolve, junto com o segmento projetado como matriz, o início do relato propriamente dito, distinguindo dentro do texto, uma mudança de perspectiva do "mundo comentado" para o "mundo narrado" (Weinrich, 1973). O elemento repetido funciona também como *reforço* (domínio da interação) e, ao mesmo tempo, como auxílio no *reajuste ou precisão de sentido* (domínio do processamento) da informação.

[1] As unidades de informação (UI) aparecem numeradas, refletindo sua seqüência dentro da (NO) e da (NE).

O exemplo seguinte, em espanhol, ilustra também o enquadramento, atuando como função focal. Ao lado da função primária de enquadramento, observa-se também uma operação de *reforço* pertinente ao domínio da interação, além de uma *precisão de sentido* que reflete, por sua vez, o domínio do processamento. Trata-se de mais uma ocorrência de repetição em que se pode identificar uma harmonia das funções específicas pertinentes aos três domínios apontados. O sintagma – *la lumbre* (a chama) – emoldura o comentário do informante a respeito de sua relação com o fogo depois de sofrer queimaduras.

(2) 17- *y enton/... y después ya le tenía miedo, antes, a <u>la lumbre</u>*
e entã/... e depois já lhe temia, antes, à chama
18- *pero ahora ya me gusta jugar con ella, con <u>la lumbre</u>.*
mas agora já gosto de brincar com ela, com a chama.
(NO - Juanito - 11 anos)

Examinemos, agora, dois exemplos de fragmentos escritos que apontam mais outra função em proeminência, pertencente ao domínio da conexão: *encadeamento seqüencial.* Mediante a repetição de estruturas na seqüência linear do texto, o encadeamento seqüencial apóia o fluxo das informações e garante, ao mesmo tempo, a vinculação e articulação das unidades de informação que exibem um paralelismo estrutural e semântico (Silva, 1999).

(3) 1- *<u>Yo estaba con mi mamá, con mi papá y con mi hermano</u>*
Eu estava com minha mãe, com meu pai e com meu irmão
2- *pero <u>mi hermana estaba con mis abuelitos</u>*
mas minha irmã estava com meus avós.
(NE - Rocio - 13 anos)

O encadeamento seqüencial, no exemplo acima, ocorre mediante um paralelismo sintático que, colocando em destaque uma oposição de idéias, favorece não só uma *especificação de detalhe*, mas também um tipo de *esclarecimento*, o que evoca os domínios da interação e do processamento respectivamente. Vejamos outro exemplo.

(4) 40 - Entrei em tanto desespero, mas tanto desespero
41 - que não sabia mais o que fazer.
42 - Num sabia
43 - se eu chegava pra ele
44 - e falava...
45 - ó:: cabô::
46 - num sabia
47 - se dava uma bronca nele,
48 - num sabia
49 - o que fazê, né? (N. oral - Daniela - 16 anos)

O exemplo (4), que também ilustra um paralelismo sintático em nível oracional, tem como função de destaque o encadeamento seqüencial, o qual favorece às outras funções específicas. As combinações seguintes destacam a primazia do domínio da interação sobre os restantes, o que é ilustrado dentro de cada fragmento narrativo.

No exemplo (5), a R exibe as seguintes funções: ênfase + encadeamento seqüencial + simplificação da produção discursiva.

(5) 08 - O telefone tava tocando,
09 - ninguém quis atendê...
10 - Eu fui lá atendê...
11 - Daí eu cheguei assim:
12 - Alô:: ((imita voz de sono))
13 - Ainda tava cum sono,
14 - que ainda tava na cama.
15 - Já era tarde, sábado ou domingo,
16 - num lembro...
17 - Daí eu fui
18 - e atendi. (N. oral - Rodrigo - 15 anos)

O segmento verbal repetido em [10] e em [18] enfatiza um detalhe dentro do tópico discursivo (atender o telefone), ao mesmo tempo em

que assegura a progressão textual. A repetição favorece, ainda, a simplificação da produção discursiva em [18], onde ocorre uma variação da forma lexemática repetida. Observe-se, agora, o seguinte exemplo em espanhol:

(6)
09- *y **ps** ...estaba yo sentada*
e ***ps***... estava eu sentada
10- *y entonces el río empezó a subir a subir.*
e então o rio começou a subir a subir.
11- *Y luego, **ps** ...sentada* ... ((risas))
e logo ***ps***... sentada... ((risos))
12- *me mojé toda.*
me molhei toda. (N. oral - Andrea – 15 anos)

Na unidade de informação [11], o segmento lexical repetido (*sentada*) destaca sobretudo o empenho da narradora em enfatizar um detalhe dentro do relato. Além disso, ao mesmo tempo em que promove a progressão textual ou encadeamento seqüencial, a presença do segmento repetido atua como um vínculo em relação ao que foi enunciado anteriormente e como um recurso que, no fundo, favorece a simplificação da produção discursiva. O exemplo seguinte, que faz parte da versão escrita da mesma narrativa em espanhol, permite ilustrar outra combinação funcional da R de natureza *enfática*, que põe também em relevo o domínio da interação, sendo seguida pelas funções de *expansão* e *precisão de sentido*.

(7)
33- *y me gustaría*
e (eu) gostaria
34- *que se repitiera,*
que se repetisse
35- *fue muy alegre.*
foi muito alegre.
36- *La recuerdo con mucho cariño,*
Recordo-a com muito carinho,
37- *toda mi família estuvo muy unida.*

Toda minha esteve muito unida.
38- *Deseo repetirla una y otra vez.*
Desejo repeti-la uma e outra vez.
(NE - Andréa - 15 anos)

Enquanto os exemplos apresentados acima ilustram microfunções da repetição que colocam em relevo o domínio da interação, os fragmentos narrativos que se seguem permitem apontar a proeminência do processamento sobre os demais domínios.

(8)
07- *Un carro se fue en sentido contrario*
Um carro foi em sentido contrário
08 - *Y le pasó a pegar en el pie.*
e passou em seu pé.
09 - *Y entonces, ya se iba el carro,*
E então, já ia o carro,
10 - *y otro ... se le atravesó*
e outro... cruzou na sua frente
11 - *para que no se fuera.*
para que não escapasse.
12 - *El caso es que le operaron del pie.*
O caso é que lhe operaram o pé.
(NO - Otavio - 14 anos)

O exemplo (8) ilustra a combinação das funções específicas da R: *atualização de cena + encadeamento seqüencial + especificação de detalhe*. Os exemplos (9) e (10), a seguir, trazem outra possibilidade de combinação, qual seja, *atualização de cena + reformulação + reforço.*

(9)
04- Tudo começou numa linda tarde de verão,
05- (modo de falar).
06- Eu estava ainda na cama
07- quando o telefone tocou,
08- pensando
09- que alguém iria atender,
10- continuei na cama.
11- O telefone começou a tocar cada vez mais,
12- então fui atender. (NE - Rodrigo - 15 anos)

(10)

1- *La vez que me dio mucho coraje*
A vez que me deu muita raiva
2- *fue cuando una señora iba bajar de la combi*
foi quando uma senhora ia baixar da combi
/...../
10- *y al llegar a la escuela*
e ao chegar da escola
11- *al bajar no me fijé*
e ao baixar não prestei atenção
12- *y me pegue en la cabeza*
e bati com a cabeça
13- *y una niña me vio*
e uma menina me viu
1- y se empezo a reir
e começou a rir
2- y me dio demasiado coraje
e me deu demasiada raiva
3- y yo me eche a correr.
E eu comecei a correr.

(NE - Marisol - 12 anos)

Os exemplos (7), (9) e (10) ilustram tipos formais de repetição distante e complexa. A posição de distância, ao contrário da contigüidade ou proximidade, favorece uma variação na forma do segmento repetido, geralmente em nível estrutural (sintagma ou oração). As repetições, nos três exemplos mencionados, ocorrem em posição distante e privilegiam o domínio do processamento, cumprindo a função específica de *atualização de cena.* Os segmentos repetidos recolocam em cena elementos informativos que fornecem ao interlocutor uma espécie de pista semântica que os auxilia a manter o fio do relato e, o que mais cabe destacar, mostram a pluralidade de funções de uma R.

Os exemplos abaixo ilustram a recorrência de segmentos lingüísticos em posição contígua, o que, em geral, favorece uma ampliação do significado da forma repetida e, ao mesmo tempo, reflete o auto-envolvimento do narrador no momento do relato. Além da contigüidade,

outras características formais da R que atua com esta função consistem em sua ocorrência em nível de segmentos menores (lexical) e sem variação. A *ampliação de significado da forma* compreende quase sempre repetições de natureza iterativa e intensificadora. Vejamos um exemplo.

(11) 19- Foi na festa do Marista, gente.
20- Aí eu tava procurando ele...
21- procurei/procurei/procurei...
22- até que achei, né? (NO- Daniela, 16 anos)

A idéia de intensificação no exemplo (11) tem relação com o que se há denominado "motivação icônica" da repetição, uma vez que o segmento repetido, além de exibir uma relação direta entre forma e significado em nível de mensagem, permite apontar, em nível de metamensagem, uma correlação entre forma e função discursiva favorecedora da interação.

Eis um par de exemplos em espanhol em que, além da função intensificadora, aparece a função progressiva:

(12) 08 - *Pero ese muchacho estaba así...*
Mas esse jovem estava assim...
09 - *estaba feo, con ganas,*
estava feio, com ganas,
10 - *no... ¡feo feo feo!* ((movimiento de la cabeza y de los ojos))
não...feio feio feio! ((movimento de cabeça e de olhos))
(NO - Norma - 19 anos)

(13) 09 - *El río empezó a crecer y crecer,*
O rio começou a crescer e crescer,
10 - *cuando me di cuenta*
quando me dei conta
11 - *estaba toda mojada.*
Estava toda molhada. (NE - Andréa - 14 anos)

Enquanto no exemplo (12) a triplificação do adjetivo *feo* implica uma intensificação do significado da forma, no exemplo (13) a duplicação do

segmento verbal *crecer*, que aparece dentro de uma construção coordenada, permite destacar o efeito semântico de progressão, expresso a um tempo mediante a continuidade sugerida pelo aspecto iterativo adequado à ação verbal. Ressalte-se que as repetições com função focal de ampliação do significado da forma atuam também em termos de *expansão* e, ademais, como um recurso favorecedor da compreensão ao *"precisar o sentido"* de uma informação no que diz respeito ao domínio do processamento.

Constata-se, pois, que a triangulação entre as funções provenientes dos três domínios pode multiplicar-se de maneira quase infinita, o que desde já evidencia que elas não se excluem, havendo, no entanto, uma básica que se destaca em relação a outras. Marcuschi (1992: 116) também sugere a possibilidade de falar-se de funções básicas e funções secundárias de um segmento repetido em um dado contexto de ocorrência. É oportuno registrar que, no que concerne a tal distinção, procurou-se averiguar sempre a função específica mais proeminente de uma repetição, que se destaca entre as outras em seu contexto de manifestação, principalmente para atender à etapa de levantamento quantitativo dos dados. Eis que a combinação funcional da R inclui pelo menos uma função pertinente a cada domínio.

5. Considerações Finais

Buscou-se mostrar que a repetição cumpre funções significativas dentro do português e do espanhol, tanto no discurso oral quanto no discurso escrito, atuando em ambas as modalidades da língua como um recurso lingüístico que favorece sobretudo a organização textual. Sua presença nos textos orais e escritos promove a coesão referencial e seqüencial, auxilia na formulação dos enunciados e apóia a distribuição hierárquica das idéias na estrutura de informação, tanto no dado quanto no novo. Os procedimentos de repetição constituem também um apoio para que o falante ou escritor estabeleça uma vinculação interpessoal com o outro, refletindo uma ancoragem no envolvimento e, ao mesmo tempo, no componente avaliativo dentro do contexto narrativo. Considera-se que em outro gênero textual a repetição avaliativa, seja de natureza enfática, seja de reforço, possa funcionar, tanto no oral como no escrito,

como uma base propícia para funções de natureza argumentativa. Além disso, através de segmentos repetidos no interior do seu discurso, o narrador pode operar modificações no seu próprio enunciado para garantir a significação da mensagem e para facilitar a compreensão.

Chega-se ao final deste estudo com algumas considerações gerais que podem ser vistas como uma forma de contribuição para o trabalho de todos aqueles que se dedicam ao ensino da língua materna e mesmo de uma segunda língua. Em primeiro lugar, a presença da repetição na linguagem, além de favorecer a organização textual, é motivada para reforçar significados discursivos particulares e apoiar as redes de interação. É nesta perspectiva que o ato de repetir é tão significativo quanto a variação lingüística. Em segundo lugar, os procedimentos de repetição devem ser vistos como um pilar básico para os processos de substituição, os quais incorporam certamente o ato de repetir, seja mediante a sinonímia, dentro da denominada semântica referencial, seja através da pronominalização, cruzando as fronteiras do que se vem reconhecendo como gramaticalização. Finalmente, cabe ao professor de redação buscar uma conduta reflexiva a respeito de suas práticas de ensino, por meio da qual possa contemplar as formas de repetição não somente como um traço caracterizador do estilo falado, nem muito menos como um vício de linguagem, mas principalmente como um recurso que constitui um apoio para que o jovem estudante desenvolva suas habilidades discursivas na expressão escrita. Nas correções dos textos escritos, produzidos pelos alunos, o professor deve estar consciente de que as ocorrências de repetição nem sempre equivalem a meras redundâncias, uma vez que podem cumprir pelo menos uma função nos domínios da conexão, interação e processamento. Como já se mencionou anteriormente, a presença de um segmento repetido assinala, geralmente, a importância de um elemento na estrutura da informação.

Dado ao caráter exploratório da pesquisa realizada, as recomendações aqui formuladas não se circunscrevem a orientações de natureza pedagógica, tampouco representam propostas didáticas operacionais de como abordar os processos de repetição no ensino das práticas discursivas escritas. Não obstante, o objetivo central do estudo terá sido alcançado se o que foi discutido aqui contribuir para uma nova postura, sobretudo no trabalho da escola com a língua materna.

Referências Bibliográficas

Alarcos, E.L. 1994. *Gramática de la lengua española.* Madrid, Esparsa Calpe.

Bastos, L. K. 1985. *Coesão e coerência em narrativas escolares.* Campinas, UNICAMP

Bernardez, E. 1982. *Introducción a la lingüística del texto.* Madrid, Esparsa Calpe.

Bessa Neto,R. 1991. A repetição lexical em textos narrativos orais e escritos. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.

Brown, G. & Yule, G. 1983. *Discourse analysis.* Cambridge, Cambridge University Press.

Castilho, A. T. 1998. *A língua falada no ensino de português.* São Paulo, Contexto.

Fillol, F. E Mouchon, J. 1977. Allors cet événement s'est passé. Les elements organisateurs du récit oral. *Pratiques*, 17:100-127.

Halliday, M. 1989. *Spoken and written language.* Oxford, Oxford University Press.

Hoey, M. 1991. *Patterns of lexis in text.* Oxford, Oxford University Press.

Johnstone, B. 1987. An introduction. *Text*, 7(3):205-214.

_____. 1991. Paradigmatic structure and parallelistic discourse. In: *Repetition in Arabic discourse: paradigms, synytagms, and the ecology of language.* Amsterdan,John Benjamins, pp. 11-35.

Koch, I. G. V. 1977. *O texto e a construção dos sentidos.* São Paulo, Contexto.

Labov, W. 1972. The transformation of experience in narrative syntax. In: *Language in the Inner City.* Pennsylvania. Pennsylvania University Press, pp. 354-396.

Marcuschi, L. A. 1992. *A repetição na língua falada: formas e funções.* Tese de concurso para Professor Titular em Lingüística. Universidade Federal de Pernambuco.

Norrick, N. 1987. Functions of repetition in conversation. *Text* 7(3):245-264.

Oliveira, M. 1988. *Repetição em diálogos: análise funcional da conversação.* Niterói, EDUF.

Perini, M. 1980. O papel da repetição no reconhecimento de sentenças. In: *Ensaios de Lingüística,*3: pp. 111-123.

Ramos, J. 1983. *Hipótese para uma taxonomia das repetições o estilo falado.* Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

Tannen, D. 1987. Repetition in conversation as spontaneous formulaicity. *Text,* 7(3):215-243.

_____. 1989. *Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse.* Cambridge, Cambridge University Press.

Teles, G.M. 1970. *Drumond: a estilística da repetição.* Rio de Janei ro, José Olympio.

Travaglia, L.C. 1989. Considerações sobre a repetição na língua oral e na conversação.*Letras & Letras* 5 (1-2):5-61.

Silva, D.E.G. 1991. *A oralidade no discurso narrativo escrito de adolescentes.* Dissertação de Mestrado em Lingüística. Universidade de Brasília.

_____. 1996. *La oralidad en el discurso narrativo escrito de adolescentes mexicanos e fenômeno lingüístico de la repetición.* Tese de Doutoramento em Lingüística Hispânica. Universidade Nacional Autónoma de México.

_____. 1999. O paralelismo dentro de processos discursivos e gramaticais na fala e na escrita. *Revista do GELNE* 1(1):69-75.

Weinrich, H. 1973. Monde commenté, monde raconté. In: *Les temps.* Paris, Éditions du Seuil, pp. 25-65.

Leitura Literária na Era Virtual: do Leitor ao Navegador

Ivanda Maria Martins Silva
Doutoranda em Teoria da Literatura - UFPE

Resumo: Pretende-se analisar a relação entre a literatura e o contexto atual em que as novas tecnologias desenvolvem diferentes formas de entender a obra literária. O universo virtual, a internet, e-books, chats e outros tornam-se ferramentas que atraem os leitores e provocam mudanças no ato de ler. Qual será o futuro da leitura literária? De que forma autores e leitores mudarão suas estratégias em face da literatura?

Palavras-chave: *Literatura, leitura literária, novas tecnologias, leitura.*

Leitura e Literatura na Era Virtual: Novas Perspectivas

Nos últimos anos, tem havido uma crescente preocupação com questões relativas à leitura, no sentido de promover reflexões sobre a recepção do texto, as estratégias de interpretação, a interação autor-texto-leitor, além de vários outros aspectos que continuam despertando interesse de estudiosos e pesquisadores pertencentes a várias áreas, como Teoria Literária, Educação, Lingüística e outras.

Recentemente, vários estudos focalizam as novas estratégias de leitura em face da revolução tecnológica e investigam os caminhos que a leitura literária deverá percorrer, a fim de garantir seu espaço num contexto marcado pelo automatismo. Tenta-se identificar o papel, ou melhor, o futuro do livro na era virtual e como as transformações nas formas alternativas de comunicação orientam os receptores para novas práticas de leitura.

Diante do predomínio de imagens na era virtual, dos avanços da Internet, das conexões interativas entre os internautas (*e-mails*, *chats*, *e-books*, fóruns de debates), qual será o papel reservado à literatura?

Antonio Candido já comentava, na década de 70, a função da literatura em contato com novas formas de comunicação. Conforme o autor :

> Os meios modernos de comunicação, com recurso triunfante ao elemento visual, criaram alternativas para a necessidade humana de fantasia e de conhecimento simbólico da realidade. Parece, então, que a literatura não tem mais o lugar privilegiado de antes, e que não está sendo nem talvez possa ser ensinada com eficácia formadora (Candido 1972:806).

Na perspectiva de Candido, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante e a literatura funciona como resposta a essa necessidade universal, reconhecendo o universo ficcional em constante interação com os problemas sociais. Revela-se, assim, a função social da literatura que contribui para a formação do homem e começa a assumir novos rumos diante da concorrência com outros meios de comunicação.

Essa posição de Candido é modernamente retomada por vários críticos que discutem a situação da literatura a partir do advento das novas tecnologias. Ao analisar o papel da literatura nos dias atuais, Iser (1998) levanta a seguinte questão: por que nós precisamos deste meio particular (a literatura), especialmente tendo em vista o fato de que a obra literária está competindo com outros meios que têm cada vez mais um papel crescente em nossa sociedade? Na perspectiva de Iser (1998:01), a literatura vem perdendo sua significância como espécie de personificação das relações culturais. No entanto, ainda segundo o autor, uma das características da literatura deve ser ressaltada como, por exemplo, a capacidade de ficcionalizar, construir mundos possíveis que dialogam com nossa realidade, seja transgredindo convenções, seja representando mimeticamente as relações sociais, culturais entre os indivíduos.

O mundo representado na obra - produto da imaginação do autor - e o mundo representante, pautado na realidade empírica, estão dialogicamente interligados, como postulou Bakhtin (1993:358):

> A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como no processo subseqüente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes leitores.

Portanto, tanto a criação quanto a recepção de textos são atividades dialogicamente imbricadas pela capacidade representativa da literatura que reflete e refrata a realidade no processo de transfiguração das contradições sociais representadas na obra literária, tendo em vista as redes polissêmicas que constituem o objeto artístico.

Reconhecendo a importância dos leitores na atualização das obras literárias, vários escritores investem na produção de textos interativos, tendo em vista a participação efetiva do receptor. João Ubaldo Ribeiro, no Brasil, e Stephen King, nos EUA, produzem suas obras virtualmente e apostam na recepção dos internautas para prosseguir na construção do texto. O leitor é levado em consideração por tais autores que investem na produção de textos interativos, os quais vão sendo construídos com base nas reações e expectativas dos receptores. Estes se tornam co-autores, na medida em que participam da recepção textual e suas reações influenciam o processo de construção dos textos.

Certamente com o advento da Internet, acreditamos que tanto a leitura, quanto as formas de comunicação escrita estão assumindo novas funções, ou seja, estamos aos poucos ajustando nossas estratégias comunicativas e interativas ao contexto dinâmico em que vivemos. Os autores e os leitores de obras literárias ajustam-se às novas estratégias de produção e recepção, estabelecendo contratos comunicativos que exigem um dinamismo cada vez maior. A leitura assume um papel de destaque no contexto marcado pelo automatismo e pela superabundância de informações, ou seja, fatores que exigem um leitor ativo, extremamente dinâmico, capaz de selecionar quantitativa e qualitativamente informações.

Como observa Barreto (In: Marinho 2001:209): "os novos textos têm texturas complexas e produzem efeitos específicos de sentido na/pela articulação de diferentes linguagens. Variam os suportes, os materiais e as relações dos sujeitos com eles". Desse modo, os novos meios de comunicação geraram outros textos, como o hipertexto, por exemplo, os quais demandam diferentes estratégias de leitura.

Na abordagem de alguns autores, como Lajolo (2001), por exemplo, a noção de hipertexto contribui para os estudos literários, já que fortalece uma concepção de literatura marcada por relações intra e intertextuais, nas quais o leitor-navegador escolhe o seu percurso de lei-

tura no espaço virtual e começa a estabelecer conexões entre os diversos tipos de textos. Nesse sentido, a leitura literária requer familiaridade do leitor com o repertório de textos presente no ato da leitura, momento no qual a intertextualidade torna-se pré-requisito fundamental para que o leitor amplie a significação textual.

Nessa era dinâmica das *homepages* e dos hipertextos, a tão proclamada crise da leitura precisa ser reavaliada, se considerarmos que a indústria editorial vem crescendo ultimamente, principalmente nos países onde existem políticas voltadas para a difusão do livro, visando ao conseqüente aumento das práticas de leitura. No caso do Brasil, apesar de as estratégias governamentais não contemplarem como deveriam o mercado do livro, proporcionando a difusão da leitura, ainda assim as editoras expandem seus negócios de vendas e comercializam o livro como objeto restrito a certas camadas da população.

Discutindo o papel da leitura na era virtual, Manguel (2000) ressalta a fragilidade dos meios eletrônicos e as vantagens do livro sobre as telas dos computadores. Como observa o autor:

> O meio eletrônico é impermanente. A vida de um disco é de uns sete anos, um CD-ROM dura cerca de dez anos. As coleções virtuais, onde as há, precisam ter várias cópias de segurança para salvá-las da destruição total, em caso de pane eletrônica. Mas quantos 'backups' se podem fazer dessas coleções virtuais? (Manguel, 2000:103)

Manguel (2000) argumenta que a Internet não pode ser culpada pelo desinteresse das pessoas pelos livros. Tampouco acredita que a rede possa fazer muito pela difusão da leitura entre os que não cultivam tal hábito. Muito antes da Internet, conforme o autor, o mundo já estava dividido entre leitores e não-leitores.

Em uma entrevista dada à revista Veja (1999), Manguel afirma que a atual cultura de imagens do mundo moderno é superficial e a palavra escrita é, mais do que nunca, a nossa principal ferramenta para compreendermos o nosso entorno social. Além disso, na ótica do autor, além do analfabeto que não teve a chance de aprender a ler, existe aquele que cultiva a "ignorância desejada". Esta é a atitude de quem não dá impor-

tância à cultura, mesmo sendo escolarizado.

É evidente o aumento na difusão da escrita e da leitura como atividades que sofrem alterações e se ajustam às novas exigências da era da Internet. Sem dúvida, estamos lendo e produzindo mais textos por conta da facilidade na comunicação a partir das ferramentas tecnológicas. Seja na leitura/ produção de e-mails, na seleção de informações ao navegar na Internet, nas salas de bate-papos (*chats*), nas conferências virtuais, ou em qualquer outra situação comunicativas marcada pela interatividade do espaço cibernético, o fato é que os indivíduos estão lendo e produzindo uma grande quantidade de textos. Mas o que estamos lendo e escrevendo? Quais as conseqüências da revolução tecnológicas em nossas práticas de leitura e escrita? Qual a qualidade do material lido/ escrito pelos leitores/navegadores?

Conforme Silva (1998:15):

> Não há como negar a existência do fenômeno da explosão de informações neste final de século/milênio. Aos suportes impressos somaram-se os suportes eletrônicos da comunicação, fazendo crescer excepcionalmente a circulação da escrita nas sociedades letradas. Com esse crescimento e frente à verdadeira avalanche cotidiana de materiais escritos, o julgamento sobre a qualidade desses materiais, orientando os processos de seleção para o uso objetivo do tempo, impõe-se como uma necessidade concreta e irrefutável.

Como podemos notar, o julgamento sobre a qualidade do material lido torna-se pré-requisito para o leitor crítico, isto é, aquele capaz de estabelecer uma relação entre a leitura crítica do mundo e a leitura da palavra escrita. Paulo Freire (1995, p. 11) afirma que a leitura crítica do mundo precede a leitura da palavra, pois linguagem e realidade se ligam dinamicamente. Na perspectiva do autor: "a compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto lido e o contexto". O mundo é um grande texto, na visão de Freire, e precisa ser decifrado pelo leitor crítico. É justamente no diálogo entre a leitura do mundo e a leitura da palavra que se revela o leitor crítico, aque-

le capaz de analisar a realidade social a partir do caráter dinâmico, dialético e dialógico da leitura, em que autor-texto-leitor-mundo são elementos estreitamente ligados.

O desenvolvimento de leitores críticos capazes de selecionar e armazenar informações torna-se fundamental num mundo marcado pela massificação cultural. Muitos leitores desempenham um papel de passividade diante do dinamismo das ferramentas tecnológicas, não conseguem selecionar qualitativamente informações e realizam uma recepção mecânica dos meios eletrônicos.

Na perspectiva de Eco (2000:11), "a Internet é como uma enchente, não há como parar a invasão de informação". Segundo o autor, um aspecto negativo da Internet é a abundância de informação; uma boa quantidade de informação é benéfica e o excesso pode ser péssimo, porque não se consegue selecionar qualitativamente as informações. Leitura Literária na Era Virtual.

Nessa "enchente de informações" e diante dos atrativos do universo digital, a literatura busca meios de conquistar os leitores, cada vez mais entusiasmados com a cultura de massa, os gêneros biográficos e os textos de auto-ajuda dado o processo de massificação cultural que vivenciamos.

1. O Papel da Literatura no Contexto Atual

A literatura vem se adaptando a esse contexto dinâmico em que o predomínio da iconicidade e o dinamismo da comunicação virtual ganham destaque. Os autores produzem cada vez mais textos curtos, tais como crônicas e contos, os quais investem na economia dos meios narrativos, a fim de atrair os leitores.

A crescente aceitação de certos gêneros literários está intimamente imbricada ao ritmo de vida da modernidade em que o leitor prefere ler textos de um só fôlego a muitas vezes interromper a leitura de longos romances, textos que exigem uma maior tempo dedicado à leitura.

A nosso ver, o conto, por exemplo, é uma forma narrativa que se adapta rapidamente às circunstâncias atuais, pela capacidade de representar um rápido *flash* de uma cena do cotidiano com forte teor fragmentário. Talvez por esse caráter de *flash* e fragmentação, o conto esteja sen-

do tão amplamente utilizado pelos escritores contemporâneos que encontram nele uma expressão literária ideal para representar a era em que vivemos. A maneira como o individualismo e a competitividade se desenvolvem, a velocidade dos fatos e a extraordinária rapidez com que as notícias chegam até nós são possíveis fatores da crescente aceitação do conto atualmente.

Observando a relação entre as narrativas curtas e o contexto em que vivemos, Aubrit (1997:152) afirma que essas narrativas estão mais aptas que o romance a restituir nossa concepção fragmentada do real. Conforme o autor, a tendência atual de os leitores preferirem gêneros como a novela e o conto não é um epifenômeno, mas sim um indício do sentido real da fugacidade e da fragilidade da vida humana. Isso significa que a narrativa curta, como o conto moderno, por exemplo, é uma maneira de revelar as incertezas do homem diante dos conflitos do mundo atual.

Como podemos notar, a literatura sofre um processo de transformação, pois, enquanto manifestação artística, dialoga com o contexto histórico-social sempre em constante mutação e dinamismo. Nesse processo, os gêneros literários ajustam-se às expectativas dos leitores e são utilizados pelos autores em sintonia com a evolução tecnológica que surge com a globalização. Desse modo, textos experimentais, que apostam na construção e desconstrução da linguagem, tornam-se uma estratégia importante para seduzir os leitores cada vez mais fascinados por uma cultura de imagens.

Analisando os impactos da globalização sobre a literatura, Perrone-Moisés (1998:207) afirma que os valores literários estão passando por uma fase difícil em que "em vez de ação e reação, há estagnação e conformismo". Na opinião da autora:

> A função exercida pela literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer 'não' a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia.

Na ótica de Perrone-Moisés (1998:206), os valores estético-literários são progressivamente vencidos por uma "cultura de massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria de grife na indústria cultural". Ainda na perspectiva da autora (1998:204), a superabundância e rapidez das informações na situação atual não permitem ao leitor nenhuma seleção real, comprometendo a visão crítica dos consumidores que se deparam com a efemeridade das informações virtuais e o crescente processo de massificação cultural.

Num contexto em que a informação é disputada por todos, a partir de meios de comunicação diversos, a experiência de vida e de leituras, isto é, o repertório dos leitores torna-se elemento central na discussão sobre a capacidade de selecionar textos que contribuam para o desenvolvimento da leitura enquanto atividade dinâmica de transformação e não de acomodação.

Acreditamos que não cabe à literatura competir com os meios modernos de comunicação que surgiram com o desenvolvimento das novas tecnologias. Certamente, como meio de expressão das relações sociais, políticas, históricas e culturais, a literatura sempre terá seu lugar garantido numa sociedade em que a informação ganha destaque e o conhecimento global torna-se pré-requisito para os profissionais do futuro.

O ato de ler, com o propósito da busca da informação e do conhecimento, não irá destruir ou restringir as práticas de leitura voltadas para o prazer estético do texto literário. A leitura literária certamente pode contribuir para a compreensão crítica do mundo, reconhecendo que a obra de ficção constrói um mundo possível que dialoga com nossa realidade. A função lúdica, imaginativa e criativa que a literatura desempenha não perderá espaço diante de outros meios atrativos de comunicação que prendem a atenção do receptor por meio do privilégio da iconicidade.

Como afirma Melo (1999:69):

> O surgimento de novos meios acarreta mudanças na estrutura de produção, determinando alterações na política comunicacional dos já existentes, mas não elimina o seu uso. Cada meio passa a ter um espaço definido de atuação atendendo a expectativas e necessidades específicas do público consumidor.

Portanto, a literatura terá seu espaço garantido e assumirá papéis diferentes a partir da interação com os modernos meios de comunicação, mas a função social da obra literária e a capacidade de ficcionalização, a qual destacou Iser (1998), sempre serão fatores que contribuirão para a permanência desse objeto artístico capaz de transformar o leitor a cada nova leitura.

Da posição de leitor, passa-se para a de navegador e a leitura do signo icônico articula-se cada vez mais com a recepção do signo lingüístico. Nesse contexto, a leitura literária conquista novos rumos em que no universo ilimitado da Internet, o sentido do hipertexto é deixado a cargo do leitor, ou melhor, do navegador que no "mar de informações", escolhe os caminhos por onde deve seguir. Sob esse aspecto, a interação autor-texto-leitor revela-se mais dinâmica e a leitura apresenta-se como espaço de co-enunciação, no qual as pistas sugeridas pelo emissor são rapidamente atualizadas pelo receptor, cujo papel participativo interfere na própria escritura dos textos no espaço virtual.

Esse percurso da leitura na era virtual ratifica as palavras de Eco (1993:57) em que o texto prevê a cooperação do leitor como condição prévia de sua atualização, pois: "gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões do movimento do outro". Para Eco, o autor constrói uma "máquina preguiçosa" que depende em grande parte do trabalho do leitor para entrar em funcionamento.

Considerações Finais

Acreditamos que o futuro da literatura nessa era virtual está intimamente relacionado à forma de se encarar a obra literária como um meio de conhecer melhor o mundo e nós mesmos, enquanto leitores, promovendo-se uma articulação entre a leitura crítica do mundo e a leitura do texto literário. É preciso que os leitores descubram o mundo contido nos textos literários como um espaço para experienciar sentimentos, atitudes, posturas vivenciadas por personagens, mas que traduzem expectativas nossas diante da própria realidade.

No universo atrativo das telas dos computadores, em que os *chats*, as *homepages*, as visitas ilimitadas aos *sites* e os *downloads* ganham destaque, a leitura literária pode ficar confinada a um grupo restrito de

leitores, se o objeto literário não for atualizado de forma interativa e dinâmica. Os leitores devem encarar a obra como um objeto de prazer estético, emocional e intelectual, usando-a para satisfazer suas necessidades. Nesse sentido, a obra torna-se para o leitor um meio de conhecimento, de diversão, uma forma de buscar sua identidade, influenciando sua própria vida.

Concordamos com Iser quando afirma que (1998:01), se um texto literário faz algo com seus leitores, ele também simultaneamente nos conta algo sobre esses leitores. Então, a literatura nos leva a um mergulho em direção a nossas disposições, desejos, inclinações e eventualmente a nossa complexidade global. A nosso ver, a leitura literária será sempre um jogo de descobertas e negociações de sentidos, em que nós, leitores, buscamos encontrar no texto a chave para entender as regras do jogo e chegar ao final.

Referências Bibliográficas

Aubrit, J. 1997. *Le conte et la nouvelle.* Paris : Armand Colin.

Bakhtin, M. 1993. *Questões de Literatura e de Estética:* a teoria do romance. SãoPaulo, Unesp.

Candido, A. 1972. A literatura e a formação do homem. *Revista de Ciência e Cultura.* 24.

Eco, U. . 2000. O dilúvio da informação . *Veja vida digital.* 4:11-15.

_____. 1999. *Os limites da interpretação.* São Paulo, Perspectiva.

_____. 1993. *Interpretação e superinterpretação* . São Paulo, Martins Fontes.

Freire, P. 1995. *O ato de ler.* São Paulo, Cortez.

Iser, W. 1998. The significance of fictionalizing. *Anthropoetics: the electronic journal of generative anthropology* 2. http:// www.humnet.ucla.edu/humnet/anthropoetics. Acesso em 20 out.2000.

_____. 1996. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.* Vol. I. São Paulo, Ed. 34.

Jacobus, L., org. 1996. *Teaching literature: a collection of essays on theory and practice.* New Jersey, Prentice Hall.

Jorro, A. 1999. *Le lecteur interprète*. Paris, Presses Universitaires de France.

Lajolo, M. 2001. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo, Moderna.

Manguel, A. 2000. O destino da leitura na era da Web. *Veja*. 27 dez. n.52, pp.100-106.

_____. 1999. Ler é poder. *Veja*. 7 jul, pp.11-15.

Marinho, M.., org. 2001. *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas, Mercado de Letras.

Melo, J. M. 1999. Os meios de comunicação de massa e o hábito de leitura. In: V. H. Barzotto, org. *Estado de leitura*. Campinas, Mercado de Letras.

Perrone-Moisés, L. 1998. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, Companhia das Letras.

Silva, E. 1998. *Criticidade e leitura*: ensaios. Campinas, Mercado de Letras.

Os Três Tempos da Poesia

Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba

Resumo: Este artigo discute a poesia a partir de uma perspectiva midiológica, em outras palavras, observa o curso histórico da poesia no ocidente, especialmente em língua portuguesa, levando em conta principalmente seus suportes de inscrição simbólica, com o intuito de rastrear as implicações políticas e culturais do papel do poeta nas diferentes rupturas históricas.

Palavras-chave: *poesia, poeta, midiologia, sociocrítica, história.*

Nenhum gênero do discurso hoje está tão relegado à lixeira quanto à poesia. Tratado sempre como um lunático sentimentalóide, o poeta parece estar em vias de extinção. No entanto, penso que um percurso histórico da poesia enquanto gênero do discurso poderá esclarecer o motivo da crise, se o fizer em uma perspectiva midiológica, ou seja, pensar a poesia a partir de seus suportes de inscrição, de suas formas de produção, circulação e coleta. Ironicamente, a crise da poesia e do poeta é um problema ecológico. Uma tal perspectiva poderá rastrear a adequação dos projetos poéticos às três grandes rupturas nas técnicas de transmissão simbólica: a voz, a letra, o audiovisual. À semiose da voz, da letra e do visual devemos dar o nome de poesia sem levar em conta suas especificidades? Em que medida o declínio da ressonância social da poesia deve-se a uma antinomia entre o sentimentalismo, palavra colada ao conceito escolar de poesia, e a letra? As novas mídias, sobretudo as eletrônicas, podem trazer de volta a voz do poeta como voz socialmente ativa?

O início do percurso deve ter consciência de que o campo está minado: por conter todos os sentidos possíveis, por apagar a diferença na uniformidade, poesia é uma palavra sem valor, sem sentido algum. Cada suporte de transmissão instaura uma semiose específica, o meio não é a mensagem, como queria Mcluham, mas a formata, a limita a suas (do meio) regras de combinação e uso; uma palavra que abranja como numa

panorâmica as especificidades dos suportes é insensata: o som, a "página", a tela instauram processos cognitivos e sociais diferentes e estão ligadas a lógicas particulares de coleta, transmissão e circulação. Parto disto para rastrear um percurso histórico e social da poesia com o intuito de situar o seu lugar e a sua função dentro dos gêneros do discurso contemporâneos, observando em que medida o audiovisual propõe questões novas para a prática de produção e recepção de poesia como prática política e educativa.

Uma justa crítica será feita afirmando a largueza dos períodos históricos mencionados, todos abrangentes demais. No entanto, consciente disto, o que aqui se quer chamar atenção é ao caráter dominante dessas matrizes em determinados períodos históricos: a letra suplanta a voz, a partir do século XVIII; o audiovisual suplanta a letra a partir do século XX.

1º Tempo

Em uma ecologia cognitiva dominantemente *oral*, som, corpo e contexto são três dimensões indissociáveis de um mesmo fenômeno: a voz. A palavra oralizada nunca existe em um contexto puramente verbal, como ocorre na escrita. As palavras proferidas são sempre atualizadas em circunstâncias existenciais, que envolvem os corpos dos participantes numa situação que poderíamos chamar de verbomotor (Zumthor 1990:130).

Ao contrário da escrita, a voz não separa a enunciação do enunciado. Saturada de índices operadores de contato, ultrapassa o enunciado pela enunciação, coincide no tempo comunicação e recepção. A autoria não existe nem seu correlato, o eu-narcísico. Em virtude desta supremacia do contexto e da comunicabilidade, a voz poética tenderá à repetição e ficará muito próxima do discurso autoritário, também do discurso do mago, do pajé, do curandeiro : o poeta será o chefe da tribo[1].

Em sua origem, a voz não distingue música e poesia. Ambas participam da luta sangrenta dos corpos para tirar som do ruído, para instaurar na natureza algo análogo à ordem rítmica da pulsação:

[1] Em "Para uma poética", Julio Cortázar aproxima o poeta aos chefes tribais, mas não separa o poeta da voz do poeta da letra que, como veremos, estão em lugares semióticos diferentes, senão opostos. *Obra crítica* 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999. p. 251-270.

> Para o recitador, a execução na lira envolvendo um movimento das mãos produz um ritmo correspondente numa outra parte do seu corpo, que age em consonância com o movimento dos órgãos vocais. Isso lhe proporcionará uma ajuda mnemônica na conservação do ritmo. Na medida em que o recitador, quando combina os sons da fala com seu acompanhamento, simultaneamente ouve também seu efeito acústico, ou ouve a si mesmo, a melodia produzida pelas cordas reforçará ainda mais o padrão dos seus reflexos físicos e, assim, o comportamento automático numa parte do corpo (os órgãos vocais) é então reforçado pelo comportamento em outras partes do corpo (ouvidos, pernas e braços). O sistema nervoso como um todo, em suma, é atrelado ao trabalho de memorização (Havelock 1996:167).

O som e o ritmo passam por padrões de pulsação somáticos e psíquicos e estão na base de todas as percepções. Pode-se dizer que o som precede a linguagem, pois já está na relação do feto com a mãe, pontuada dominantemente pelas pulsações sonoras do coração e do fluxo sanguíneo maternos. A produção do som pelo homem remete a uma origem sacrificial, à iniciação para reter a morte. Na base dos instrumentos (ou tecnologias) de produção sonora primária, há restos de corpos, presenças ressonantes de ruídos, suspiros : ossos para as flautas, intestinos para as cordas, peles para os tambores, chifres para as cornetas.

Se o som é o fluir e o esvanecer, há na produção sonora humana uma vontade orgânica de retenção. O poeta e o narrador precisam de padrões rítmicos repetíveis, padronizados, aliterativos e assonantes, modelares para apreensão e memorização rápidas, regras fundamentais de uso para a principal forma de arquivamento : o cérebro. Já distante e ainda muito próximo do animal, o bicho humano faz poesia como quase extensão de seu corpo e de seus ouvintes, que não raro intervêm no diálogo, de onde vozes podem se cruzar e interseccionar.

A condenação platônica do poeta, sistematizada no livro X da *Republica*, é um indício do alcance social que ainda possuem a poesia e o poeta nas sociedades orais; nelas a poesia está, além da música, no direito, na ética. Walter Benjamin identificaria o poeta com o narrador, o detentor da sabedoria e da palavra que passa de pessoa para pessoa; narrar é intercambiar experiências, experiência comum a todos: *sabedoria*. É o fio sonoro distendido que vai e volta como ensinamento (1994b:198). Nas sociedades orais, toda poesia e toda narração, por serem comunitárias, são necessariamente utilitárias. A semiose não se baseia na crítica, na diferença, mas na autoridade presencial do repetível.

Por estar no primeiro tempo, associada a indícios corporais sonoros, a formas interligantes e contextuais de transmissão simbólica, o estatuto desta poesia é fortemente indicial.

Propõe-se aqui uma semiótica de base materialista, que inverte as noções peirceanas de primeiridade e secundidade. A forte influência do pensamento de Kant na semiótica de Peirce talvez seja a matriz do postulado de que o primeiro na percepção dos objetos pelo homem é um quali-signo, uma quase idéia. Uma semiótica de base marxista vai inverter a ordem e ver no quali-signo, no ícone, já uma mímesis, um quase conceito, um postulante à identidade; o índice, ligado aos corpos, aos fenômenos físico-químicos, ao tato e ao paladar, este sim é a base do perceber. O índice é anterior à imagem, e esta poesia associa-se a uma relação efetiva com o objeto: o discurso e o corpo.

Assumindo e desenvolvendo a tripartição do filósofo norte-americano, Lúcia Santaella (2001a) também vê as linguagens sonoras como primeiras, mas da ordem do ícone. Não obstante a consistência dos argumentos da autora, o índice melhor indica o espaço oral a que me refiro[2]. Uma aproximação com a música modal patenteia a indicialidade das semioses sonoras: *as notas* "reunidas na escala [modal] são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras)" (Wisnik 2002:75).

Até o barroco[3], marco inicial de uma nova dominante midiológica

[2] Esteja claro que a oralidade a que me refiro como primeiro tempo é a oralidade primária, sem conhecimento da escrita ou não absorvida por ela.

[3] Exagero conscientemente os marcos históricos.

e sócio-histórica, as vozes permeavam todo o espaço social com sua presença ao mesmo tempo simbólica e pulsional. É curioso, no entanto, que as histórias da poesia no ocidente sempre têm como marco inicial os primeiros documentos escritos. Tudo o que antes se produziu torna-se menor ou não mencionável. Todos os pressupostos da teoria e da crítica literária são grafocêntricos. Só conseguem "ler" a dominante histórica anterior com os olhos da letra.

Mas se pode rastrear com facilidade o balbucio da voz na poesia européia escrita até o barroco e na poesia escrita em língua portuguesa até os fins do romantismo. Grande parte da permanência no imaginário popular da *Canção do exílio* de Gonçalves Dias deve-se a essa permanência da voz num tempo e espaço que já lhe é em larga medida hostil. *Iracema*, seu floreio mítico-sintático, suas adjetivações, é exemplar de uma semiose arcaica em um gênero oposto a ela, o romance, daí ser sempre chamada de "prosa poética".

Na *Cantiga da ribeirinha* há a ininterrupta ressonância de uma situação ao mesmo tempo lírica e satírica, a ironia mumificada de um jogo discursivo performático de despeito e desrespeito. Na *Cantiga da ribeirinha* está, mais do que em qualquer outro texto da literatura de língua portuguesa, uma mortalha textual, o excesso fantasma de uma presença muda, mas ruidosa.

A literatura de língua portuguesa terá que esperar pelas Memórias *Póstumas de Brás de Cubas* para "fixar-se" no espaço da ecologia impressa[4].

Não se pode falar de literatura sem que uma cultura da escrita subordine todos os espaços de troca simbólica à sua lógica de coleta e transmissão. Falar de literatura, no sentido próprio do termo, antes da invenção da imprensa, é no mínimo curioso. Claro está que os documentos poéticos escritos pertencem ao domínio da literatura, mas esta só existe a partir do momento em que a difusão da cultura escrita cria um ambiente especifico para sua produção e recepção. Antes disso, esses textos escritos devem ser vistos apenas como semioses transicionais, intersticiais, que mal se situam no âmbito da voz ao mesmo tempo em que pulsam para aquém da textualidade escrita.

[4] Ver nota anterior

> Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípedes sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte de nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem. Em outras palavras, se a relação da obra de Eurípides com nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era (Foucault 2001:139).

Pertencer ou não pertencer à literatura não é um valor em si. É apenas a marca da dominante histórica, das formas de troca e circulação de saberes, que se quer rastrear. Só um grafocentrismo é capaz de ver negatividade em uma forma de discurso ligada à voz. É assim que a rubrica *literatura oral* torna-se inoperante e grafocêntrica. Para o que aqui se propõe, *literatura* e *oral* situam-se em economias simbólicas diferentes e específicas. *Literatura oral* é um nome cheio de ressonâncias ideológicas, cooptativas e, não raro, demagógicas. O *oral*, ou melhor, a voz é portadora de outras semioses, que a *literatura* vem modificar e, em casos de alta densidade, destruir.

2º Tempo

O *homo sapiens* está no planeta há certa de 50 mil anos, e só tardiamente, por volta do ano 3500 a. C., foi inventada pelos sumérios a mais importante das tecnologias humanas: a escrita. Claro está que as marcações gráficas remontam à própria gênese da espécie, mas estas não podem ser chamadas de escrita no sentido moderno. Uma escrita não é feita por desenhos ou representações de coisas; ela é a representação de uma elocução, de cujas marcas táteis e gustativas, em suma, contextuais, deve o sujeito se afastar. Numa escrita, o sentido deixa de estar numa situação real e existencial, para situar-se no âmbito da própria linguagem: a escrita depõe os contextos e os interlocutores em prol da autonomia do discurso e de um modelo de estocagem exterior ao corpo:

> A partir de então, a memória separa-se do sujeito e da comunidade tomada como um todo. O saber está lá disponível, estocado, consultável, comparável. Este tipo de memória objetiva, morta, impessoal, favorece uma preocupação que, decerto, não é totalmente nova, mas que a partir de agora irá tomar os especialistas do saber com uma acuidade peculiar: a de uma verdade independente dos sujeitos que a comunicam (Lévy 1993:95).

A escrita nasce na revolução neolítica e tem na agricultura e na atividade de semear seus correlatos. O escriba cava sinais em sua tábua, assim como o semeador abre sulcos na terra; a enxada e o cálamo diferem apenas no tamanho; página vem de *pagus*, campo do agricultor:

> O escritor antigo possuía um equipamento tecnológico mais rebelde. Como superfícies para a escrita, ele possuía blocos de barro molhado, peles de animais (pergaminho, velino) desbastadas de gordura e pêlos, muitas vezes amaciadas com pedras-pomes e branqueadas com giz, freqüentemente reprocessadas pela raspagem de um texto anterior (palimpsestos). Ou então cascas de árvores, papiros (melhor do que a maioria das superfícies, mas ainda áspero para os padrões de alta tecnologia), folhas secas ou outros vegetais, cera derramada sobre mesas de madeira, muitas vezes dobradas para formar um díctilo usado em um cinto, bastões de madeira e de pedra de vários tipos (Ong 1998:110).

Mesmo na rusticidade do suporte, o tempo da escrita não é o aqui e agora da enunciação, mas o tempo da espera, da maturação, do enunciado, da colheita. Nasce a diferença entre o texto e o contexto. A escrita é a autonomia da linguagem. Estranha a toda contextualização que não esteja pressuposta no enunciado, abre a possibilidade à invenção do uni-

versal, da lei e da ciência. A letra é uma abstração da presença, é um controle dos sentidos mais corporais, é a supremacia do mais abstratizante dos sentidos, a visão; toda presença é transformada em traços, pontos, cabeçalhos, nomes próprios maiúsculos, códigos e códigos, sistemas.

Se nas sociedades orais primárias o enunciador adaptava sua enunciação ao contexto e ao ouvinte, nas sociedades da escrita o discurso é um corte na comunidade, uma separação entre o conhecido e o vivido. A linguagem ganha autonomia e não mais provém de uma boca que fala em situação; sua autoridade vem de seu corte, de sua diferença, de sua convenção, de sua não redundância. Se a oralidade é vitalista e orgânica, a escrita é fria: a linguagem ganha em circulação o que perde em calor. A escrita, e de maneira ainda mais eficiente, a impressão, substituem a ação pelo foco. O olhar da oralidade é contextual, o da escrita-impressão é especializado e visa o detalhamento, daí a relação indissociável entre escrita e ciência. O olho fechado do cientista no laboratório é o mesmo que disseca a letra, a linha e o parágrafo. A fóvea, área mais especializada da retina e acionada na escrita e na leitura, é o que possibilita a nitidez e a verdade do saber especializado[5].

Não há diálogo na letra, por mais refutado que seja um texto, ele continuará dizendo a mesma coisa. O texto escrito, desligado da referência a um existente, assume ar de verdade irrefutável; a escritura toma para si o novo estatuto do sagrado, que se universaliza. Parafraseando Roland Barthes, a letra é *um círculo abstrato de verdades*. Para sempre fixada em suporte durável e exterior ao corpo, a semiose da letra permite, como forma de arquivamento, a comparação entre textos e a invenção, fundamental no imaginário ocidental, do *autor*. O autor nasce da solidão que é a prática da escrita e da leitura, solidão esta que terá no romance seu habitat, seu gênero de discurso mais influente. A supremacia da letra sobre a voz a partir do século XVII e consolidada nos finais do século XVIII na Europa exige a criação de um gênero do discurso novo, já que é em tudo oposta à poesia, gênero central na midiasfera anterior.

Narrativa do único, da diferença, o romance representa o sujeito destituído de qualquer laço com uma linguagem comunitária, um sujeito

[5] Julio Plaza analisa detalhadamente as três áreas retinianas (periférica, central, fóvica) e quais as suas relações com as técnicas de produção simbólica. Julio Plaza. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.

destituído de qualquer comunhão experiencial com o outro. O romance não é apenas a narrativa do sujeito solitário, mas a metonímia de uma semiose individualizada, sem ressonância nas palavras da tribo; é um idioleto distendido, ramificado, duplamente crítico: o romance não narra o mundo, mas a perda da imagem deste:

> O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (Benjamin 1994b:201).

Quero situar no barroco e, em língua portuguesa, na figura do padre Antonio Vieira o limiar de uma nova ecologia simbólica, de continuidade apenas tardia. Sua escrita é ao mesmo tempo performática e arborizada, espacializante, e está no interstício entre a dominante da voz e a dominante da letra. A escrita de Vieira esteve sempre à margem da tônica da literatura portuguesa até os fins do século XIX, pelo que mantinha do pragmatismo oral dos sermões, ao mesmo tempo em que inventava um estilo, uma língua já consciente da especificidade do suporte de inscrição a que estava submetido. A literatura em língua portuguesa tenderá até os fins do século XIX a evocar o sentimento travestido de oralidade em textos escritos, será geralmente estranha ao novo.

No que diz respeito à poesia propriamente, Camões poderia bem representar o dilema vivido pelo poeta numa época histórica em tudo hostil à tradicional prática da poesia. *Os Lusíadas*, pelo seu imperialismo colonialista, que nos toca bem de perto, se aproxima da nova dinâmica histórica dos descobrimentos, mas sua poética é claramente regressiva, arcaica, retrógrada. Se Cervantes responde com a sistematização de um

novo gênero textual, o poeta português canta em mote arcaico, com um olhar para o passado. Seu gesto é nitidamente o catar os restos da dominante anterior, representada pela textualidade anacrônica da epopéia: a poesia torna-se regressiva. Incapaz de pensar no futuro, como Cervantes, e no presente, como o poeta da voz, *Os lusíadas* são uma recitação do passado.

Assim, regressivo, sem o alcance social do romancista, parceiro inseparável da letra, o poeta tenderá a fechar-se em si mesmo, pois só tardiamente, como veremos, ele vai usar uma prática inerente à lógica da escrita, a contestação. A partir do renascimento, a poesia torna-se a queixa de um eu especular cuja única imagem do mundo é seu próprio umbigo. O acentuado caráter de exceção que a crítica tem notado na poesia pós-medieval, como discurso de ruptura, nada mais é que uma postura regressiva, agonizante, ainda incapaz de utilizar a semiose escrita em suas mais radicais potencialidades; o poeta ora lamenta-se, representa um corte, no mundo, no amor, na morte, ora situa uma topografia em ruínas, na qual toda projeção pro futuro é uma imagem do passado, da infância, como lugar prototípico. A tão propalada diferença do discurso poético em relação aos outros gêneros textuais não pode ser tomada como crítica, mas apenas como mal-estar de um gênero textual assombrado pela nova dominante midiológica. A linguagem do poeta é ainda passiva, tudo nele descende de um "livro" prévio, incontestável, a natureza, a verdade universal, Deus.

A ruptura midiológica da letra na poesia só se faria sentir nos finais do século XIX, quando, com o surgimento de um imaginário verdadeiramente letrado, a poesia pós-romântica começa a colocar sob suspeita todos os valores herdados do passado. Cria-se uma linguagem ativa, que explode o próprio eu-narcísico romântico e questiona seus pressupostos. Agora, a ausência, o vazio, a diferença da letra passa a ser usada em todas as suas potencialidades críticas e iconoclastas. A letra faz nascer no mundo ocidental um corte semiótico que precisará de três séculos para ser usado verdadeiramente pelos poetas, terá que esperar pelo vertiginoso processo de urbanização, que vai colocar em cena o choque da escrita em relação a midiasfera anterior e expor as diferenças de ordem ideológicas e políticas dos agentes sociais. É interessante notar como

desde o *Dom Quixote*, o romance acumula uma série de obras críticas e não regressivas que atestam a relação necessária entre a escrita romanesca e o livro, nova forma de arquivamento dominante, como em Sterne, Swift, Sade, Vieira, um não romancista que poderia ter escrito romances.

João Cabral de Melo Neto é o poeta que levou ao extremo a antinomia entre a atividade poética e a escrita. Sua poesia despoetizada, objetiva, tem no espaço da página sua topografia basilar: *verso inscrito no verso como as manhãs no tempo*. 1947-1949 são datas limites de um projeto poético que teve em conta sempre tirar todo afeto, toda subjetividade da poesia, toda presença da voz[6]. Seus textos se assemelham a uma máquina de linguagem radicalmente crítica que tem no deserto sua metáfora matriz: *cultivar o deserto como um pomar às avessas*. A poesia de João Cabral não apenas rompe radicalmente com o sujeito romântico e sua apologia sentimental; sua poética é sem precedentes, sem tradição, pois não tem na poesia da voz nenhum correlato, pode-se dizer que a nova lógica aberta por João Cabral é também crítica em relação à presença absorvente da poesia oral[7]. Sua poética leva ao extremo a poesia enquanto escrita, enquanto técnica de inscrição autônoma. O conceito de poesia implícito em sua poética já não pode filiar-se em nada ao que estava implícito na midiasfera anterior, a poesia oral, nem ao dilema transicional da poesia até o romantismo. João Cabral de Melo Neto é o poeta máximo da linguagem escrita e leva ao extremo todas as suas potencialidades críticas, transforma o vazio, a ausência, em desconstrução do passado, especialmente do Nordeste representado pelo romance de 30. Tem-se no poeta pernambucano uma linguagem ativa, corrosiva, mais próxima da frieza da pedra que da quentura do passado. Sua poesia é a culminância da lógica da letra e do pensamento moderno, no qual a racionalidade substitui a música e a voz, bem como seus correlatos, o passado e a tradição. Em vez do tato e do paladar, só a visão é pertinente à poética cabralina. A

[6] Modesto Carone estabelece uma fecunda discussão sobre a poesia de João Cabral e às vezes toca na questão da oralidade como algo presente na poética cabralina, o que não invalida o argumento aqui defendido. Uma presença da voz em João Cabral pode estar ligada a fatores de ordem social correlacionados ao Nordeste, espaço preferencial de seus poemas. Cf.: *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

[7] Pode-se ver em Mallarmé um iniciador, mas o poeta francês ainda está em vários aspectos no século XIX e no imaginário pós-romântico.

poesia de João Cabral atesta, nos termos de Peirce, o caráter conceitual, de signo formal e formalizante, do *símbolo*. Mais que a materialidade das coisas, no poeta pernambucano o signo questiona os substratos ideológicos das convenções simbólicas: flor é fezes em disfarçados urinóis.

Mas é justamente esta consciência midiológica sem precedentes que aproxima a poesia de João de Cabral da nova dominante histórica; enquanto ápice da letra e da escrita, sua poesia acentua a necessidade de um domínio técnico cada vez maior na construção das semioses. Sua poesia é o ápice e o fim da lógica da escrita, ela será a matriarca dos novos poetas, os poetas do audiovisual.

3º Tempo: Prorrogação

A experiência limite da poética cabralina, sua objetividade altamente "tecnicizada", sua constante reflexividade e suspensão crítica, é o marco zero da experiência poética contemporânea em língua portuguesa[8]. Como Vieira e Cervantes na outra ponta, Cabral está no entre dois: no cume da escrita e na raiz da *espacialização visual.*

As metáforas da engenharia, da construção, do trabalho, serão mais do que simples metáforas. Dificilmente se faz poesia em vídeo ou holografia sem domínio técnico, sem *trabalho* nos *mecanismos maquínicos.* A inspiração, mãe do individualismo sentimental, não tem aplicabilidade diante destes novos suportes. A nova dominante histórica coloca questões inteiramente atuais, questões que dizem respeito à produção, à recepção e, talvez a mais importante, à própria institucionalização da poesia, podendo inclusive remeter a uma confluência tensa, nas experiências mais fecundas e radicais, entre poesia, música e arte plástica.

Nascida no seio da comunidade como palavra cantada, faculdade inerente ao ser humano (primeiro tempo), a poesia acompanha a lógica subordinativa da escrita até alcançar sua utilização mais radical como gesto crítico-criador (segundo tempo). Agora, renasce obrigada a constelar os dois tempos anteriores nas semioses contemporâneas. A nova dominante midiológica, representada principalmente pelo vídeo, conflui as midiasferas anteriores: a oralidade (a poesia sonora), a escritura (videografia) e a imagem (estática e/ou móvel).

[8] Ver nota 3.

Contraditoriamente, a América Latina entra na idade do audiovisual sem passar pela experiência do livro e da leitura. Assim, a poesia de João Cabral atesta o dado periférico que a poesia ocupa desde o início da época da letra; radical em sua consciência do *afazer* da poesia na midiasfera da escrita, a poética cabralina jamais poderia ser revolucionária em um país de analfabetos. No que possui de domínio da linguagem escrita, dela ainda não se pôde tirar nenhum proveito sócio-político imediato, já que ressoa no vazio, texto para poucos, ou ninguém. Cinqüenta anos depois, a preocupação dos professores com a prática de leitura e escrita dos jovens, bem como as campanhas oficiais de incentivo, são atuais e anacrônicas. Se surtirem efeito, terão numa escrita análoga a de João Cabral seu ponto de chegada.

A não ressonância social da poesia de João Cabral atesta a "inutilidade" da poesia desde o início da época da letra, acentuada até o impasse nas economias capitalistas periféricas. A experimentação mais radical se dá na periferia[9], onde a poesia da letra não tem alcance político-social, é mais supérflua, gênero menor. Não obstante, por sofrer menor pressão ideológica, pôde se expandir e radicalizar[10]. Talvez aí esteja a razão, ou uma das razões, para a poesia do audiovisual em língua portuguesa ser das mais fecundas e influentes, embora pouco conhecida inclusive do público letrado.

Para além de João Cabral, há na América Latina um salto midiológico complexo: da voz para as mídias eletrônicas do audiovisual. A lógica do audiovisual no Brasil e nos países vizinhos tem resíduos cooptados da oralidade primária e dos ritos corporais e políticos primitivos[11]. Também uma permanência de espaços agonizantes de memórias não cooptadas, de rituais de libertação e de vontades populares pré-revolucionárias, que permeiam todo o aparato tecnológico.

O audiovisual é lugar da simultaneidade e da instantaneidade: espaço do sem fronteira, do *ao vivo*, da proximidade do distante; tempo da constelação, das diacronias sincronizadas, dos passados presentificados.

[9] Vem logo à mente a análise das Memórias *póstumas de Brás Cubas* feita por Roberto Schwarz e intitulada justamente *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

[10] Esta mesma razão, a falta de um mercado amadurecido de leitores, levará ao provincianismo e ao sentimentalismo retrógrado.

[11] Há uma estranha ligação das grandes empresas de mídia com antigos "coronéis" da política no Brasil.

O retorno (no Brasil, a permanência) das práticas do primeiro tempo no terceiro tempo é midiatizado, o passado, arquivado, vira signo. O que estava antes da linguagem e, neste sentido, antes de uma "mídia", a pulsação psicossomática, agora é suporte de experimentos semióticos; o corpo tornou-se um suporte que pode receber uma escrita, uma simbologia, se mistura e se hibridiza em próteses tecnomidiáticas. O povo vira público, o narrador torna-se *VJ*. O imaginário do audiovisual é numérico, por isso descarnado, virtual; por trás do hiper-realismo existem cálculos matemáticos, por trás da voz e do corpo há toda a herança do imaginário abstrato da escrita.

No vídeo, mídia contemporânea dominante[12], os dois tempos anteriores estão presentes: da voz e da imagem, pois a letra, eis o momento de afirmar, é uma imagem do vazio[13]. O vídeo é um dispositivo barroco e é uma metáfora da cidade fragmentária. A vídeo-poesia e o vídeo-clip são potencialmente sua utilização mais avançada e crítica.

Os discursos condenatórios do vídeo, feitos principalmente por profissionais *da letra*, não levam em conta que o vídeo "não opera pelo seu próprio poder, mas catalisa e radicaliza movimentos que estavam na sociedade previamente, como as novas condições de vida e de trabalho, que minaram a estrutura patriarcal da família" (Martín-Barbero & Rey 2001). As condições históricas criam e condicionam as semioses. Assim, se a voz une-se à caça e a letra à agricultura, o vídeo está associado à *lógica cultural do capitalismo tardio* (Jameson 1996) e não necessariamente pressupõe apenas a idéia de fluxo dispersivo, predominância da área periférica da retina, que percebe preferencialmente o movimento e gera o sujeito dispersivo e a-crítico de que tanto se tem falado. O vídeo aciona as duas outras áreas retinianas, de contexto e fóvea: a primeira na imagem, a segunda na letra.

A vídeo-poesia, ainda mais que o vídeo-clip, potencializa o uso consciente do vídeo porque a permanência da letra obriga a um fechamento reticular, a uma focalização, a uma quebra do fluxo. Daí a sensação

[12] Nunca confundir vídeo com televisão, esta é apenas o uso, ou um dos usos, comercial daquele.

[13] As emissoras de televisão cada dia mais misturam as imagens, as letras e as vozes. Emissoras como Bloomberg, CNN, Bandnews, entre outras dividem o espaço da tela entre as imagens e as palavras, fixas ou móveis, oralizadas e/ou "escritas". O Bloomberg chega a usar 60% do espaço da tela com "letras": movimento das bolsas, cotação do dólar, notícias políticas de última hora etc.

estranha que alguns espectadores sentem diante de *Pessoa*, um vídeo-poema de Arnaldo Antunes, no qual o fundo da tela (folhas continuamente rabiscadas) possui uma relação conflitiva com as palavras que vão passando à medida que uma voz em *off* faz uma inusitada análise sintática das frases: o espectador não sabe se lê, se vê ou se ouve; sua clausura, fortemente estabelecida pela leitura solitária do livro, é colocada sob suspensão ao confluir problematicamente as três áreas retinianas sem que uma delas tenha supremacia sobre as demais.

O vídeo-poema traz de volta essa poética vivencial, arromba o fechamento da significação petrificante, é mímesis energética, rizomática (Deleuze), e, num gesto de radical consciência crítica (que o terceiro mundo potencializa como nunca antes) des-hierarquiza a tendência hermenêutico-identitária ocidental. Claro está que aqui não se trata de uma apologia infantil das novas mídias, que em última análise só apreenderia seu uso mais ocidentalesco e estetizante. Para uma utilização potencialmente crítica do vídeo (como vídeo-poética), só uma politização do ato criador poderia sair da mesmice fetichista da televisão, e do próprio texto literário.

A politização do vídeo enquanto suporte para a poesia começa no atentar para a sua potencialidade pública, - "o público é o que pode ser visto por todos, o que recebe a maior publicidade possível" (Hannah Arendt) - para a sua qualidade de recepção "grupal" e não necessariamente individualizante, como na escrita-impressão. Trata-se de relembrar a máxima benjaminiana – contra a estetização da política, a politização da estética -, pois uma arte tecnológica obriga a uma consciência radical do saber fazer, dado o suporte altamente especializado e codificado que utiliza.

O poeta aqui serve para subverter, des-instalar, ironicamente, a "utilização utilitária" do médium, pois, como sugere Arlindo Machado (1996), os técnicos, mais diretamente ligados à máquina, são incapazes de preencher de novos conteúdos os meios avançados de que dispõem, veiculando mensagens cristalizadas e antigas. É o poeta o propulsor de uma nova informação, capaz de subverter a própria utilidade da máquina, capaz de perceber a contradição existente entre a atividade potencialmente subversiva dos novos meios? Ao contrário do seu lugar no tempo da escrita, o "atraso", está o poeta caminhando junto com o seu tempo? É ele hoje verdadeiramente de sua época?

Se a poesia chegou antes da linguagem no primeiro tempo, se chegou depois da língua no segundo tempo, agora parece ressuscitar dos mortos, corrosiva, construtora não mais de enigmas, mas de desvelamentos, e de novo no presente. Reencarna sua potencialidade pública e volta a aproximar-se da política, da ética, do direito. Como em um vídeo-poema de Augusto de Campos – *Tour* – a tumba está em festa.

Paul Zumthor parece ter razão, hoje a poesia está mais próxima dos meios de transmissão de massa do que da literatura em sentido estrito.

Referências Bibliográficas:

Araújo, Ricardo. 1999. *Poesia visual-vídeo poesia.* São Paulo, Perspectiva.

Barthes, Roland. 2000. *O grau zero da escrita.* São Paulo, Martins Fontes.

Benjamin, Walter. 1994a. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política.* 7 ed. São Paulo, Brasiliense, pp. 165-196.

_____. 1994b. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política.* 7 ed. São Paulo, Brasiliense, pp. 197-221.

Bougnoux, Daniel. 1994. As ferramentas da razão. In: *Introdução às ciências da comunicaçãoe da informação.* Petrópolis, Vozes,. pp. 93-132.

Eisenstein, Elizabeth L. 1998. *A revolução da cultura impressa.* São Paulo, Ática.

Foucault, Michel. 2001. Literatura e linguagem. In: Roberto Machado. *Foucault, a filosofia e a literatura.* 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, pp. 137-174.

Havelock, Eric. 1996. A psicologia da declamação poética. In: *Prefácio a Platão.* Campinas: Papirus, pp. 163-182.

Jameson, Fredric. 1996. Vídeo: surrealismo sem inconsciente. In: *Pós-modernism:a lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo, Ática, .pp. 91-118.

_____. 1995. *As marcas do visível.* Rio de Janeiro, Graal.

Lévy, Pierre. 1993. Os três tempos do espírito: a oralidade primária, a escrita e a informática.In: *As tecnologias da inteligência.* São Paulo, Ed. 34, pp. 76-134.

Machado, Arlindo. 2001. A poesia na tela. In: *A televisão levada a sério*. 2 ed. São Paulo, Iluminuras, pp. 207-224.

_____. 1996. *Máquina e imaginário*. 2 ed. São Paulo, Edusp.

Martín-Barbero, Jesús & Rey, Germán. 2001. Oralidade cultural e imagística popular. In: *Os exercícios do ver*. São Paulo, SENAC, pp. 48-53.

Melo E Castro, E. M.. 1993. *O fim visual do século XX*. São Paulo, Edusp.

Ong, Walter. 1998. *Cultura oral e cultura escrita*. Campinas, Papirus.

Plaza, Julio & Tavares, Monica. 1998. *Processos criativos com meios eletrônicos:poéticas digitais*. São Paulo, Hucitec.

Santaella, Lucia. 2001a. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3 ed. São Paulo, Iluminuras.

_____. 2001b. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo, Iluminuras.

_____. 1995. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo, Ática.

Wisnik, José Miguel. 2002. Som, ruído e silêncio. In: *O som e o sentido*.2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 15-67.

Zumthor, Paul. 1993. O espaço oral. In: *A letra e a voz*. São Paulo, Companhia das letras.

_____. 1990. La poésie et le corps. In: *Écriture e nomadisme*. Montreal, L'hexagone, pp. 123-132.

Une Méthode d'Analyse pour le Paragraphe Narratif

Marc Arabyan
Université de Limoges/CeReS)[1]

Resumo: Os estudos sobre a composição dos textos da literatura francesa conduzidos pelo autor há cerca de vinte anos mostram que a dos parágrafos é regular desde o século XVI, embora o sistema de pontuação geral tenha evoluído, sobretudo com o surgimento do itálico, das aspas e do travessão para indicar o diálogo, ligados ao discurso citado, mas também com a progressiva valorização atual da vírgula, do ponto-e-vírgula (?) e dos dois points. O artigo mostra como a abordagem estatística das estruturas correspondentes permite descrever ou identificar os tipos de composição, de gêneros dominantes e de estilos do autor, com uma metodologia, inovadora e visivelmente produtiva.

Palavras-chave: *parágrafo, pontuação, narrativa, gênero, estilo.*

Introduction

Tant en lecture par ses aspects interprétatifs qu'en écriture par ses aspects génératifs, le paragraphe est une unité essentielle pour l'analyse du discours et la grammaire du texte.Le paragraphe peut être défini comme l'unité syntagmatique immédiatement supérieure au mot et à la phrase et immédiatement inférieure à la section et au chapitre ou au chapitre et au texte. Il est délimité par l'alinéa, qui peut lui-même être considéré comme une instruction de lecture. En tant que signe blanc, l'alinéa est dépourvu d'autonomie au même titre que le blanc interlexical. Mais tout comme le point final de phrase entre en opposition distinctive avec le point d'interrogation, le point d'exclamation et le point de suspension qui sont ses variantes d'une part, et avec le deux-points, le point-virgule et la virgule qui sont ses concurrents d'autre part, l'alinéa possède des variantes graphiques: alinéa indexé ou numéroté avec ou sans emploi du signe §,

[1] Professeur de sémio-linguistique à l'Université de Limoge membre du CeReS - Centre de Recherches Sémiotiques (Limoges)
marc.arabyan@wanadoo.fr e arabyan@free.fr

alinéa tireté de liste, tireté de dialogue, guillemeté, guillemeté en suivant, suspendu... Il en résulte un système de règles qui fonctionne en opposition avec les deux autres systèmes de règles des niveaux phrastique et textuel. Même si sa signification générique - équivalent à «Je vous écris que...» - est dissimulée derrière divers effets de sens, il s'agit d'un signe de ponctuation à part entière.

On retiendra d'emblée que l'unité paragraphe est dotée d'une forte polysémie, tant en diachronie (toujours active en raison de la forte rémanence des usages anciens) qu'en synchronie (en raison de la grande diversité des objets textuels qu'il contribue à composer). A plusieurs reprises, Hjelmslev donne le paragraphe en exemple - plutôt que le mot ou la phrase - pour illustrer l'articulation entre plan du contenu et plan de l'expression et entre substance et forme. Distinguant entre le schéma (ou le code, au sens systémique du terme), la norme (sociale) et l'usage (socio ou idiolectal, pris au niveau du discours), il ventile trois sens de base du mot « écriture »:

- L'écriture en tant que système graphique (et visuel) de communication de type tabellaire ou linéaire, niveau où s'opposent les principes idéographiques, syllabiques et consonantiques ou alphabétiques d'expression linguistique ;

- L'écriture en tant qu'orthographe, c'est-à-dire de réalisation des articulations de la langue - première (segmentation et diacritiques) ou seconde (composition phono et morphologique) - , la place de la ponctuation, de la mise en page, de la typographie et des systèmes sémiologiques extralinguistiques restant à discuter ;

- L'écriture en tant que travail d'énonciation (illocutoire) visant la création d'un produit, le texte - privé, administratif ou public - caractérisé par un style, un auteur, un éditeur, un public et des dispositifs technologiques spécifiques à sa production: support, encre, mise en page, etc.

On n'envisagera pas ici l'application de la notion de paragraphe à l'étude de la parole pour décrire l'organisation de la conversation (François, 1990;

Morel et Danon-Boileau, 1998). Disons que cette approche assimile le contour intonationnel du paragraphe lu à haute voix avec le contour intonationnel de la dérive ou du développement thématique en discours. On notera que dans la lecture publique à haute voix, les événements intonationnels coïncident avec les évènements graphiques, les formes de l'alinéa contribuant de façon déterminante à la mise en voix du texte ; on peut à ce sujet faire l'hypothèse que le débit, le volume et le timbre de la voix du lecteur s'efforcent de rendre compte aux auditeurs de la composition graphique du texte (Pasques, 1978)

Dès les premiers travaux (Damourette, 1939; Weinrich, 1973, Laufer [éd.],1985, et Laufer, 1989, entre autres), le paragraphe est considéré à la fois comme un élément de l'énonciation et un outil de gestion du texte, notamment en termes de cohérence et de cohésion (production, compréhension et condensation automatiques de textes),d'interaction énonciative auteur - lecteur (parfois narrateur - narrataire) et de perspective de locution, ainsi qu'en termes de genres et d'organisation générique (micro et macrostructurelle) du texte.

Le niveau de l'usage permet d'apprécier le jeu du paragraphe comme trait de style propre à un auteur ou, dans le cadre d'une esthétique de la réception, comme partie prenante du contrat de lecture propre à chaque récit, qu'il soit de fiction ou non, considéré en particulier.

En tant qu'éléments du code graphique parfaitement délimités, l'alinéa-contenant (et ses formes) et le paragraphe-contenu (et ses variantes) ont pour référent un seul et même objet textuel. On ne retiendra pas ici la distinction juridique propre aux textes procéduraux (lois, décrets, règlements, jugements, contrats...), entre alinéa et paragraphe qui fait de l'alinéa une subdivision du paragraphe et du paragraphe une subdivision de l'article.

L'approche décrite ici concerne uniquement les paragraphes des textes linéaires suivis de type narratif tels qu'on les trouve dans la presse périodique (informations générales, comptes rendus d'actualité, faits divers, enquêtes, reportages...) et les ouvrages de librairie générale (anecdotes, contes, nouvelles, romans, essais, journaux intimes, biographies, historiographies, grands reportages...). A ce niveau, la notion de support n'est pas vraiment pertinente: la comparaison entre la ponctuation des

romans de librairie et celle des feuilletons correspondants publiés dans la presse aux XIXe et XXe siècles est identique. Les rares différences correspondent à des corrections ou à des ajustements ponctuels, et non à des reprises systémiques. Ce qui se comprend *a priori* si l'on réfléchit qu'un feuilleton est un espace de fiction romanesque autonome au sein d'un périodique par ailleurs consacré à l'actualité: il y pénètre sans se dévêtir de ses formes textuelles distinctives, qui sont sa marque de fabrique et qui permettent au lecteur de ne pas se tromper sur la nature de la marchandise... La seule différence qui résulte du changement de support d'un même texte est la mise en colonnes dans le journal de ce qui vient « pleine page » en librairie. On notera que si le feuilleton précède la sortie en librairie, c'est l'édition en librairie qui l'emporte éditorialement, dans l'esprit de l'auteur, sur l'exploitation en feuilleton.

Sont exclus du champ de la présente approche les textes non narratifs par exemple argumentatifs, injonctifs, normatifs et descriptifs ainsi que les textes narratifs dont l'homogénéité formelle est trop faible ou dont l'organisation visuelle est trop complexe: d'un côté, les ouvrages scientifiques, didactiques et assimilés (manuels, dictionnaires, encyclopédies...) et de l'autre des formes narratives telles que théâtre ou poésie en vers ou en prose et les genres connexes, opéra, opéra comique, opérette, dialogue comique, monologue de café-concert, etc., qui relèvent du tabellaire *stricto sensu*. Les mises en pages de tous ces types de textes diffèrent profondément les unes des autres, chacun pouvant être identifié de visu, c'est-à-dire sans lire, ce qui constitue la problématique même du paragraphe: comment fait-on pour aborder un texte en fonction de sa mise en page et pour se mettre en état d'en attendre, puis d'en recevoir le déploiement, avant d'en accepter et d'en interpréter le sens?

Cette question amène à préciser que l'étude du paragraphe cherche à rendre compte des phénomènes généraux de la langue écrite, et non des exceptions littéraires, si importantes soient-elles pour comprendre les faits et les effets stylistiques. Ceux-ci sont à la marge et non au centre de la recherche en sciences du langage. En d'autres termes, ce ne sont pas les oeuvres de Nodier ou de Mallarmé qui peuvent le plus utilement éclairer le fonctionnement des paragraphes narratifs standard et des alinéas qui les délimitent, mais le tout venant de l'écriture narrative, romans classiques et actuels ou reportages de la presse périodique.

1. Etude des Variables Externes

La première étape de l'étude est essentiellement normative. Il s'agit d'établir pour le corpus ou le domaine étudié - qui peut être un genre (conte, nouvelle, roman), un type de support (reportage de presse périodique ou de librairie), une littérature nationale ou une époque particulière - une base de données concernant les normes d'emploi à partir desquelles il est possible de mesurer des écarts et d'identifier des exceptions, de façon à décrire d'un côté un « centre du système » stabilisé et normalisé, et de l'autre une périphérie stylistique, esthétique, instable et dotée d'effets de sens spécifiques.

On notera que ces normes doivent être établies par l'observation des textes et non par la lecture des grammaires, guides typographiques et autres ouvrages métalinguistiques: il y a en effet une différence considérable entre les recommandations savantes et les pratiques concrètes, qui sont souvent le résultat d'accords ponctuels entre un auteur, un éditeur et un imprimeur.

Les variables externes s'opposent aux internes. Elles sont regroupées d'un côté en « aspects formels » (ou qualitatifs) et de l'autre en « aspects quantitatifs » (ou statistiques).

1.1. Première Étape: Aspects Formels

1.1.1. Nature du Support et Vecteur Éditorial: Origine du Texte, Type d'Édition

En principe, on travaille sur l'état original imprimé (édition princeps) du texte ou sur la dernière version publiée du vivant de l'auteur (ou posthume avec son aval et, à défaut, dans un « état diplomatique » du texte établi par un ou plusieurs chercheurs, faisant autorité). En cas d'écarts remarquables entre versions imprimées successives, non pas du texte mais de sa ponctuation, il peut être intéressant d'étudier plusieurs (toutes les) leçons éditoriales, parues tant du vivant de l'auteur que *post mortem.*

1.1.2. Composition Générale du Texte

Genre dominant (explicite / implicite, en concordance ou en contradiction) et longueur du texte (en nombre de mots, cf. infra), présence et fréquence relative des chapitres, titres, intertitres, sections, paragraphes,

et d'autres frontières graphiques: italiques, retraits, listes.Le but de l'opération est de décrire le macro-cotexte ponctuationnel (de ponctuation textuelle, superphrastique) des alinéas. Le micro-cotexte ponctuationnel (phrastique) sera étudié tout de suite après (cf. infra).

1.1.3. Diversité des Formes d'Alinéa

Existence d'un retrait initial ou d'un interligne de même valeur, mesure (en points typographiques, en cadratins ou autre mesure) ; présence de signes annexes au début, à la fin ou s'exerçant d'un bout à l'autre du paragraphe, notamment index, tirets, guillemets, italiques, isolés ou combinés. La diversité des formes de l'alinéa est un indice du degré de complexité de l'organisation textuelle au niveau médian de l'échelle des formes communicationnelles, textuelles ou linguistiques. Ce degré de complexité peut se retrouver au niveau supérieur (chapitre) ou inférieur (phrase), ou entrer en contradiction avec l'un ou l'autre de ces deux niveaux dans une relation de suppléance (ou de compensation) ou dans une relation de conflit (ou de neutralisation) qui peuvent révéler l'existence d'objets textuels et parfois de genres particuliers (roman épistolaire, roman parodique, roman express, etc.).

1.1.4. Système Ponctuationnel Phrastique

Il s'agit de décrire, en dessous de l'alinéa, un système ponctuationnel phrastique local (un ouvrage) puis (par cumul des observations locales) régional (groupe d'ouvrages), afin d'en tirer l'état d'un cotexte de type « canal » propice au commentaire descriptif et explicatif des emplois typiques et atypiques de l'alinéa dans le même ouvrage ou groupe d'ouvrages. Il faut souligner à ce sujet qu'en l'état actuel des connaissances, on ne sait pas s'il existe un système ponctuationnel global. En effet, les traités de ponctuation, guides typographiques, grammaires scolaires et autres intéressés par la description des signes de ponctuation ne donnent que des conseils dont on ne sait pas exactement comment ils sont effectivement et généralement appliqués par les « usagers » de l'écrit.

1.1.5. Chaque Description Locale Doit Recenser les Signes Effectivement mis en Oeuvre Parmi les Neuf Suivants:

1.- virgule(s) [qui peuvent fonctionner par paires]
2.- parenthèses
3.- tirets d'incises
4.- point-virgule
5.- deux points (non suivi d'alinéa)
6.- point
7.- point de suspension
8.- point d'exclamation
9.- point d'interrogation

Le tiret de dialogue, les guillemets, les italiques et autres signes analogues sont considérés comme des ponctuants textuels (ou de la MEP - Mise En Page - selon Nina Catach). Ils n'entrent pas dans ce relevé. La fréquence d'emploi d'un signe comptant beaucoup dans sa valeur, on pourra en établir la statistique sur le même principe méthodologique que pour les alinéas (cf. infra).

En cas de rééditions successives d'un texte, la ponctuation de l'original peut avoir été modifiée dans la mesure où les éditeurs et imprimeurs ne respectent pas nécessairement l'usage dont témoigne l'état antérieur du texte. Dans ce cas, on établira deux descriptions (de départ ou première édition / d'arrivée ou dernière édition) ou plus (en utilisant des éditions intermédiaires). On notera que le paragraphe et les autres signes de ponctuation textuelle souffrent souvent des mêmes réinterprétations éditoriales.

Il n'est pas nécessaire d'identifier, de relever et classer tous les ponctuants pour donner une image comparative suffisamment exacte des cotextes ponctuationnels de l'alinéa dans chaque texte pris en particulier en fonction du groupe de textes étudiés. On pourra se contenter de noter quels ponctuants sont présents et quels ne sont pas employés, puis d'en donner la raison. Cependant l'expérience enseigne que même si tous les ponctuants d'un texte ne présentent pas d'écart significatif par rapport à la moyenne du groupe, ceux qui en présentent un (par exemple une absence

totale, ou une nette prééminence par rapport à un concurrent, ou une inversion de sens) ne sont pas identifiables en lecture cursive, celle-ci n'étant pas consciente de ce qui la guide. Si l'étude doit être poussée dans cette direction, il est recommandé d'opérer des relevés systématiques en vue d'un traitement statistique dont le modèle est indiqué plus loin. Pour le relevé préalable proprement dit, on peut utiliser un simple traitement de texte en notant le résultat du compteur de remplacement automatique de chaque ponctuant par un « joker » tel que £, $, @ ou # (par exemple).

1.2. Deuxième étape: Aspects Quantitatifs

Les données relevées lors de cette deuxième étape constituent des informations quantitatives traitées sur tableur et dont le commentaire va compléter la description du système micro-ponctuationnel réalisée lors de la première étape. Le comptage des unités se fait en nombre de mots. Le mot sera défini comme un terme graphique inscrit entre deux blancs et entre blanc et apostrophe, de façon à faciliter le comptage par un simple traitement de texte. Compte tenu du fait qu'un corpus réunit généralement plusieurs centaines de paragraphes, la précision obtenue est statistiquement suffisante. On procède en trois temps: comptage, calcul (notamment d'écart type) et commentaire.

1.2.1. Mesure du Plus Court et Plus Long Paragraphe du Texte (PCP / PLP) Exprimée en Nombre de Mots

On peut localiser les deux événements: sont-ils connexes ou éloignés ? Y a-t-il une (des) raison(s), interne ou externe, de contenu ou de structure, pour cela ? Ces questions concernent au premier chef les configurations ou corpus qui présentent des écarts extrêmes, soit en diachronie à genre constant parce que les systèmes ponctuationnels ont évolué d'une époque ou d'une oeuvre à l'autre, soit en synchronie parce que, toutes choses égales par ailleurs, les genres ont des organisations textuelles opposées: il est ainsi possible d'opposer d'un côté le roman par lettres, à alinéas rares, et de l'autre côté l'historiographie critique, où la narration n'est pas suivie mais entrecoupée de raisonnements et de confrontations entre les sources citées.

1.2.2. Mesure du Rapport PCP / PLP

Combien de fois le PLP contient-il le PCP ? Y a-t-il une (des) raison(s) pour cela ? Qu'est-ce que cela change pour l'interprétation du trait ?

1.2.3. Mesure de L'écart Type, qui Exprime la Moyenne Des écarts par Rapport à la Moyenne, pour L'ensemble des Rapports PCP /PLP du Groupe de Textes.

L'écart (PCP / PLP) de chaque texte est-il moyen, ou exceptionnel par rapport à la moyenne des écarts dans le corpus? Ces quantités extrêmes sont-elles aléatoires ou sont-elles déterminées? Quels rapprochements peut-on faire entre écarts types et genres? Entre écarts types et composition typographique, notamment du fait de l'extraction du discours direct? Qu'en est-il sans prendre en compte les paragraphes de discours direct? Entre écarts types et normes historiques (c'est-à-dire contextes macro et micro-ponctuationnels, si on les a datés)? etc. La validité des conclusions dépend évidemment de la composition du corpus et de la précision des relevés.

1.2.4. Mesure de la Longueur Moyenne des Paragraphes (LMoP) du Texte Exprimée en Nombre de Mots et Calcul de L'écart Type.

On réitère ici les calculs qui permettent de comparer les quantités de paragraphe dans un texte, un genre de texte, une période normative et dans l'ensemble du corpus.

1.2.5. Mesure de la Longueur Médiane (LMéP)

Cette longueur médiane ne fait pas l'objet d'un relevé. Elle est calculée: LMéP = (PCP + PLP) / 2. Elle permet de rapporter la longueur moyenne des paragraphes aux valeurs extrêmes du même texte ou du corpus. Selon que la LMoP est inférieure ou supérieure à la LMéP, il sera par exemple possible de repérer les textes en fonction du sort qu'ils accordent aux répliques du discours direct ou aux interventions du narrateur ou de l'auteur, extraites ou pas du récit stricto sensu, définissant des tendances dialogiques ou monologiques qui se retrouveront dans le détail des contenus et des plans de paragraphes.

1.2.6. Rapport Paragraphe /Page (Pour les Ouvrages de Librairie Seulement, le cas des Romans-Feuilletons Devant Être Traité à Part).

D'une façon générale, même dans les éditions princeps antérieures au XIXe s., l'unité paragraphe est inférieure en extension à la capacité de la page. Chaque page contient donc *a priori*, selon son gabarit - qui peut aller de deux ou trois cents à mille ou deux mille mots -, entre 2 et 5 paragraphes en moyenne. Mais cela n'est pas toujours le cas, soit dans un sens (la page contient 1 paragraphe ou moins), soit dans l'autre (la page contient jusqu'à 10 paragraphes ou plus). Cette variable doit être observée dans l'ensemble du texte. Parmi les classiques français, Balzac, Retz et Proust d'un côté et Murger, Lamennais ou Simenon de l'autre, s'opposent radicalement, Mme de Lafayette, Flaubert et Camus tenant des positions centrales. Il est ainsi possible de définir cinq classes de textes, toutes choses égales par ailleurs, c'est-à-dire variables selon le genre et valables à l'intérieur de chaque genre:

1. pratiquement pas alinéé,
2. assez peu alinéé,
3. moyennement alinéé,
4. très alinéé,
5. composé de paragraphes-phrases.

Cette évaluation reflète la sensation du lecteur lors de son entrée en texte, sa réaction primaire devant l'objet textuel concerné. C'est de la même façon que la critique juge la « littérature de gare » comme « tirant à la ligne », alors que la « grande littérature » offre des pages moins découpées, plus rébarbatives d'accès, où les unités à saisir sont plus étendues et supposent - dit-on - un plus grand effort de lecture, de compréhension, de mémorisation.

2. Etude des Variables Internes

2.1. Troisième Étape: Délimitation d'un Corpus Restreint

Le paragraphe est un syntagme assez long et il est difficile de l'analyser correctement sans le situer au sein du syntagme immédiatement

supérieur dans lequel il prend sens, qui est de l'ordre du chapitre.

De ce fait, les exempliers peuvent représenter plus de la moitié d'un compte rendu de recherches sur le paragraphe. En conséquence, le corpus d'analyse doit généralement être restreint par rapport au corpus primaire qui a fait l'objet des statistiques précédentes (première et deuxième étape). On étudiera donc en détail un texte ou un secteur de texte constituant une unité immédiatement supérieure à celle du paragraphe: soit le texte entier s'il s'agit d'un article ou d'un conte (ou équivalent), soit un chapitre entier s'il s'agit d'un long récit, dans tous les cas dans la limite de 5 000 mots ou de 50 paragraphes - ceci pour fixer un ordre de grandeur.

A priori, on étudiera un chapitre II (ou analogue, voyez plus loin) de façon à éviter les biais dus à l'interférence de la structure particulière du chapitre premier ou dernier (ou aux épisodes analogues d'incipit ou d'explicit, d'exposition ou d'épilogue, etc.). Dans le cas où l'on étudie un texte complet (article, conte, nouvelle, etc.), il faut tenir compte de cette interférence au cours de la mise en place et de la conclusion de l'intrigue, c'est-à-dire dans la formation des premiers et derniers paragraphes.

Si pour une raison ou une autre - absence de division en chapitres, grande homogénéité formelle du texte, épisode ou événement textuel particulier dans le chapitre II (constitué par exemple, d'un échange de lettres, d'un récit dans le récit, etc.) -, on changera de critère de façon à composer tout le corpus sur la même règle. Si le problème se pose après coup, en cours d'étude, on admettra une exception dûment motivée et soigneusement délimitée en fonction des critères externes indiqués supra.

2.2. Règles d'Alinéation

Deux règles de formation paragraphique, dites règles d'alinéation, propres aux textes linéaires suivis à dominante narrative, peuvent être appliquées au repérage des microtypes textuels et au classement des « entrées » de paragraphes.

2.2.1. Règle n° 1: Tout Changement de Temps, de Lieu et de Personnage s'Accompagne d'un Alinéa

C'est-à-dire que tout changement de l'un ou l'autre ou de deux ou de trois composants de la triade énonciative (temps, lieu, protagoniste)

ou du cadre spatio-temporel et actantiel de l'intrigue (diégèse) correspond à la formation d'un nouveau paragraphe. Le critère correspondant, abrégé TLP, correspond à sept déclenchements d'alinéa distincts possibles, selon qu'il y a changement de:

1. Temps
2. Lieu
3. Personnage
4. Lieu et temps
5. Lieu et personnage
6. Temps et personnage
7. Temps et lieu et personnage

Chacune de ces configurations pèse un poids égal. En d'autres termes, les trois changements effectués simultanément ne sont pas plus fréquents *a priori* qu'un seul. Cependant, il est fréquent qu'un changement général des unités (de temps, de lieu, de personnage) impliquant un changement dans l'orientation locale de l'intrigue s'accompagne d'un changement de section ou d'un changement de chapitre. En cours d'épisode, les paragraphes peuvent se succéder dans un ordre (a), (b), (c), ou (a) + (b), c, ou (a), (b) + (c) tel que (a) dominante temporelle, (b) dominante spatiale, (c) dominante descriptive (décrivant la conduite d'un personnage), mais tout autre ordre de succession est possible, notamment du fait de l'action de la Règle n° 2 (cf. infra), qui implique souvent une rupture du récit par le discours direct, à défaut discours indirect, indirect libre, narrativisé, ou par l'évaluation, le commentaire du narrateur ou de l'auteur.

La plupart du temps (selon une proportion comprise entre 50 et 100 % selon les textes), le changement de TLP suit immédiatement l'alinéa. Dans certains cas, le changement peut avoir lieu immédiatement avant l'ouverture d'un nouveau paragraphe. Les exceptions, généralement non prédictibles, font que le changement a lieu en plein milieu de paragraphe (« en ligne »): il doit dans ce cas être expliqué en cotexte ou en système par une neutralisation ou une dispense liée à un phénomène de quantité (cf. infra). Il arrive fréquemment que la Règle n° 2 suffise à expliquer le cas.

Cette règle est une règle de contenu, déterminée par l'avancée de

l'histoire, qui découpe l'intrigue en saynètes successives, liées à un rapport d'action, auquel cas on a affaire à un paragraphe narratif stricto sensu, ou à un rapport de propos, d'état mental, de circonstances (etc.), auquel cas on a affaire à un paragraphe de dialogue, ou de discours indirect, ou descriptif, ou argumentatif (etc.). Les microtypes textuels ne sont pas faciles à distinguer, notamment en fiction ; il s'agit généralement de dominantes. Plusieurs personnages pouvant occuper successivement la même place, on ne confondra pas l'actant et le personnage, ni la situation et le personnage. Cependant, on notera que dans les rencontres de personnages, l'un d'entre eux tend à se constituer en héros tandis qu'un changement de place (notamment dominant / dominé) ou de désignation (description définie vs nom propre) du héros suffit la plupart du temps à déclencher l'alinéa.

On notera qu'aucune détermination n'occupe *a priori* aucune fonction syntaxique en particulier: une circonstance (un temps, un lieu) peut parfaitement être sujet et un personnage peut évidemment être objet ou agent. Dans la première phrase (P1) du premier paragraphe (§1) de *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1937): « Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes »:

1. « planície » et « juazeiros » définissent le lieu de façon générique: on est dans le sertão, et de façon spécifique: on est dans l'espace originel à partir duquel l'action va progresser dans les paragraphes suivants ;
2. « avermelhada » indique le temps de façon elle aussi générique, qui est un été ou la fin d'un été, et spécifique, la fin de l'après-midi de cette journée-là (il est entre 17 h 30 et 18 h 00), à partir de quoi se détermineront les alinéations temporelles suivantes ;
3. « alargavam duas manchas verdes » marque la place du personnage (en l'occurrence des cinq personnages) par le descriptif: c'est un rapport d'image énoncé du point de vue de la famille de Fabiano, de Fabiano lui-même, et du narrateur qui les accompagne.

Les inférences sont immédiatement confirmées dans la phrase suivante (§1, P2): « Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro » [Les

malheureux avaient marché toute la journée] (etc.). On notera que les P2 ont assez souvent cette utilité dans les plans de paragraphes narratifs.

2.2.2. Règle n° 2: Tout Changement dans L'Attitude de Locution S'Accompagne de L'extraction du Segment Concerné en Paragraphe Autonome.

Il en résulte non seulement une alternance diegesis / mimesis dans le rapport narratif suite à la distribution de l'action entre des actes tout court d'un côté et des actes de parole de l'autre, mais aussi une alternance des voix entre elles dans le dialogue, chaque réplique étant successivement marquée par un nouvel alinéa guillemeté, guillemeté tireté ou seulement tireté, ainsi qu'une succession indexée par l'alinéa blanc des microtypes de texte: régies, commentaires, transitions évaluatives, etc.

Cette règle est une règle de contenant, qui relève de la conduite du récit et de la macrostructure du texte. Elle doit aussi être rattachée à l'énonciation, au dire.

En principe, l'application de l'une ou l'autre règle doit suffire à rendre compte de la présence d'un alinéa, ainsi que des contenus et plans de paragraphe de part et d'autre de cette « frontière».

2.3. Catégories et Divisions

Les paragraphes sont classés en trois catégories selon le microtype textuel dominant localement:

1. Paragraphe narratif ou para-narratif (par exemple descriptif) *stricto sensu*, à alinéa blanc ;
2. Paragraphe de discours direct ;
3. Paragraphe de citation (rare: par ex., une lettre).

Les paragraphes de type 2 et 3 sont considérés comme ayant de facto (Règle n° 2) des motivations suffisantes pour leur propre alinéation et pour celle du paragraphe qui suit (retour au diégétique après un discours rapporté, après une citation).

Leur situation étant déterminée par construction, l'analyse n'en est pas autrement faite. Restent les paragraphes de type 1.

Chaque paragraphe de type 1 est divisé en trois zones ou segments:

1. incipit (ou première phrase), et à défaut, c'est-à-dire en cas de période ou de paragraphe-phrase, premier quart du texte du paragraphe (évalué en nombre de mots) ;
2. milieu (ou phrase 2 et suivantes), à défaut moitié centrale du texte;
3. explicit (ou dernière phrase), ou dernier quart, mesuré dans les mêmes termes que le premier quart.

Dans le cas où le paragraphe (réplique de dialogue ou autre prise de parole directe exceptée) ne comprend que deux longues phrases ou périodes (incipit + explicit sans segment intermédiaire), on suit le découpage 1/4, 1/2, 1/4. Dans le cas contraire, on considère le paragraphe comme analogue à un paragraphe-phrase. Cela suppose qu'il en ait la valeur de régie, ou de transition, ou d'évaluation, etc., propre au paragraphe-phrase (cf. infra).

2.4. Quatrième Étape: Les Plans de Paragraphe

2.4.1. Relevé des TLP par Segments, Tableaux de Synthèse

Avec cette analyse de type quantitatif et statistique, on commence par vérifier la validité de la Règle n° 1, de façon à identifier les paragraphes susceptibles de relever de la Règle n° 2 avant de passer à la réduction des contradictions entre paragraphe prédiqué et paragraphe effectivement réalisé. On mesure de ce fait des écarts (cf. Quatrième étape) entre chaque texte dépouillé et les résultats du dépouillement sur l'ensemble du corpus, ce qui permet d'identifier des variations de la norme ou par rapport à la norme d'origine diachronique, générique ou stylistique particulière.

Il faut rappeler qu'il n'existe à ce jour que très peu de descriptions des emplois d'alinéas et des plans de paragraphes conduites en fonction des types de textes objets et des genres (ou dominantes génériques) de textes.

Cette étape consiste à relever la présence ou l'absence de changements de T, ou de L, ou de P en incipit (I), milieu (M) ou explicit (E) de paragraphe, dans une grille de base du type:

	T	L	P
I	+ / -	+ / -	+ / -
M	+ / -	+ / -	+ / -
E	+ / -	+ / -	+ / -

La présence est exprimée par 1 et l' absence par 0. Il arrive exceptionnellement que deux changements du même paramètre se succèdent dans le même segment, ce qui peut être codé par le chiffre 2 à condition de faire l'objet d'une mention spéciale pour ne pas fausser les traitements statistiques ultérieurs, pour lesquels la mention 1est suffisante.

On observe en principe que contrairement à ce qu'on pouvait imaginer, les changements implicites sont rarissimes. Ce fait permet de dire que sa forte surdétermination par le cotexte fait de l'alinéa des textes à dominante narrative un signe largement redondant.

On additionne ensuite les valeurs dans une grille de synthèse récapitulant le plan de chaque paragraphe et représentant tout le texte.

Les pourcentages (%) expriment le rapport du total (tot) de chaque paramètre (colonnes) ou de chaque segment (lignes) calculé par rapport au total du groupe des trois paramètres ou des trois segments (case grisée du tableau ci-dessous).

Une telle grille peut aussi synthétiser tout le corpus, ce qui offre une image d'ensemble de la structure de l'alinéation d'un ou plusieurs domaines et permet de consolider les données de plusieurs recherches menées de façon indépendante partageant les mêmes conventions.

2.5. Thématisation et Focalisation, Transitions Temporelles

A la différence du précédent, ce point de l'étude est d'ordre qualitatif. Il porte sur le statut narratif des différents personnages (protagonistes, deutéragonistes) impliqués dans l'intrigue et permet d'en identifier les places et les fonctions. En l'occurrence, il faut distinguer soigneusement entre les récits conduits à la première personne et les récits conduits à la troisième personne.

Le fait même que l'on change de paragraphe quand on change de personnage permet de comprendre pourquoi chaque paragraphe est « centré » sur un personnage, qui en constitue le thème.

En cas de confrontation de deux personnages, on distingue un personnage dominant et un personnage dominé. Le héros (protagoniste) dominant ou dominé est pronominalisé, le ou les personnages secondaires (deutéragonistes) faisant l'objet d'anaphores lexicales (désignations, nominations, descriptions définies, marques d'attribution...).

En cas de description, la thématisation se traduit par un point de vue: le paysage, l'objet, la situation, la personne décrits sont considérés (en principe) par le dernier personnage nommé. Cette « focalisation » joue dans deux sens: le lecteur considère le personnage qui lui-même considère l'action, le monde. On comprend pourquoi l'alinéa joue un rôle si important en récit: il prévient le lecteur qu'un changement de perspective est possible, qu'il s'agisse de la perspective du personnage ou de la perspective de locution (c'est-à-dire du microtype local du texte).

L'observation des transitions temporelles (décrites par Harald Weinrich) contribue à l'analyse: on pourra distinguer entre le passé composé de l'anecdote et le passé simple du récit distancié. Dans ces systèmes temporels concurrents, l'imparfait assure les arrière-plans, le passé simple et le passé composé les premiers plans, le présent les avant-plans (dialogues directs, interventions directes du narrateur ou de l'auteur s'adressant au lecteur, au narrataire). De façon plus générale, les transitions temporelles hétérogènes indiquent un franchissement de plan, et s'accompagnent d'un alinéa, conformément à la Règle n° 2.

D'autres paramètres liés au contrôle de l'intrigue (Règle n° 1) et de la narration (Règle n° 2) peuvent être identifiées à travers les éléments cohésifs, les saillances, les points de départ d'inférences, etc. Tous les instruments de la grammaire textuelle peuvent contribuer à l'interprétation interne du paragraphe considéré comme lieu de résolution des contradictions et de construction de cohérences cohésions relativement autonomes. De ce point de vue, le paragraphe (et non la phrase) est le premier syntagme autonome dans la construction d'une séquence narrative telle que la section (au sens d'épisode), le chapitre ou le texte entier (nouvelle, conte, anecdote).

Cette unité permet que l'on donne un titre à chacun. Ce titre peut être donné par l'auteur lui-même, comme c'est le cas des manchettes du XVIe s., renvoyant à une « table des principales matières » ; comme c'est encore aussi le cas des « plans de chapitre », «sommaires » ou « résumés » placés en tête de chapitre de certains romans au XIXe s. Il peut aussi être établi par l'analyste de façon à composer le plan du chapitre étudié, ce qui permet d'en examiner la composition d'ensemble et la place (la fonction) que chaque paragraphe assure à l'intérieur de ce plan.

On découvre alors que la succession des paragraphes ne constitue pas autant d'«anacoluthes narratives »: certains éléments permanents - la progression thématique s'accompagne par exemple du retour régulier des principaux personnages sur le devant de la scène - assurent la cohésion globale du récit.

Il en résulte une régularité et une stabilité qui permettent à l'alinéa de marquer l'«échappement » du récit sans que le lecteur s'en rende compte, à l'exception de circonstances textuelles involontaires (coquilles, mastics, négligences de l'auteur, de l'imprimeur, de l'éditeur) ou volontaires, lorsque l'auteur contrevient délibérément à l'ordre attendu des alinéas: il en tire alors des effets de style qui lui sont propres ou qui sont spécifiques de l'oeuvre.

3. Cinquième et Dernière étape: Examen des Contradictions

3.1. Objectifs

Pour terminer, il s'agira de rendre compte des contradictions apparentes relevées entre paragraphes prédicables et paragraphes réalisés. Elles sont de deux ordres:

- ou bien l'auteur a dégroupé des segments que les règles prévoyaient solidaires, c'est-à-dire qu'il a divisé la matière d'un paragraphe en deux paragraphes sans tenir compte de l'absence de déterminations régulières, changement de TLP ou changement de perspective de locution ;
- - ou bien, inversement, il a regroupé deux paragraphes en un seul malgré la présence de facteurs déclenchants réguliers, changement de TLP ou de perspective de locution, ce qui fait qu'on retrouve ceux-ci en position médiane, autrement dit « en ligne », souvent en milieu de paragraphe.

En dehors d'assez nombreux incidents que rien n'explique sinon une faute d'impression due à une négligence de l'auteur, de l'éditeur ou de l'imprimeur, on peut justifier l'un ou l'autre phénomène par certaines circonstances particulières.

3.2. Respect des Quantités Minimales

Dans un système ponctuationnel où chaque ponctuant détermine des quantités de texte (mesurées en nombre de mots, de phrases, ou même de lignes) dont l'effet de sens quand on fait court peut être la régie, la transition, l'évaluation, la relance, l'accident, l'aparté, l'ironie, etc., l'auteur peut préférer ne pas couper trop vite un secteur du texte qui n'est pas destiné (à la réception) à assumer une telle valeur. Par ailleurs, pour les textes les plus anciens, souvent antérieurs au XIXe s., la pratique de la lecture publique à haute voix, par exemple dans la ruelle ou à la veillée, semble exclure les segments textuels à « grand contour » (du type paragraphe) trop petit: l'échappement du texte se doit d'être régulier de façon à faciliter la réception, qui est surtout auditive. Les paragraphes ont alors nécessairement plusieurs phrases - une contrainte qui disparaît après la Révolution, l'invention du papier en continu et la presse à vapeur de Stanhope qui marquent le passage à une industrie capitalistique de l'édition, tandis que les usages sociaux des gens lettrés d'Ancien Régime cèdent le pas aux m¦urs bourgeoises et à des lectures solitaires dépourvues de cérémonie.

On comprend plus facilement ce qu'on attend, et on attend plus facilement des segments de même longueur plutôt que de longueurs changeantes que rien ne permet d'anticiper. En effet, comme on l'a vu, l'alinéa est au moins deux fois plus souvent déterminé a posteriori qu'*a priori*. Par exemple, dans les premières éditions des Mille et une nuits de Galand, chaque nuit compte de 5 à 9 paragraphes, avec une moyenne de 7 paragraphes.

3.3. Dégroupement / Regroupement lié au Discours Indirect

Ce facteur est souvent complémentaire du précédent. Si le discours direct présente une rupture de perspective de locution très nette (changements des déictiques, nouvelles transitions temporelles, réorganisation du système pronominal, etc.), et est, par conséquent, propice au dégroupement, il n'en va pas de même avec les discours indirect simple, libre ou narrativisé, qui ne présentent aucune de ces caractéristiques. Seul le discours indirect libre aura des ponctuants en commun avec le discours direct. Il est alors toujours possible pour l'auteur de regrouper (en

allongeant le syntagme) du discours indirect à du narratif, soit en tête, ce qui est assez rare mais ne doit pas surprendre, soit en fin de rapport diégétique d'action ou de description, cas le plus fréquent.

3.4. Introduction en Deux Temps d'un Actant, Changement de Statut ou Neutralisation d'un Personnage

Ces trois procédés liés à l'entrée en scène de certains personnages sont susceptibles de créer des alinéas inattendus et d'en effacer d'autres là où, on contraire, on pouvait en attendre. Ils ont été repérés dans le roman classique, où ils contribuent à dramatiser l'exposition.

3.5. Alternance des Temps Dialogiques / Monologiques dans la Conduite du Récit

Ce facteur joue surtout à partir du milieu du XIXe siècle. C'est en effet vers 1850 que les romanciers (en France tout du moins) adoptent le matériel ponctuationnel complet qui dérive des propositions faites par Diderot, Marmontel et autres grammairiens encyclopédistes en matière de marquage du discours direct, avec italiques, guillemets et tiret de réplique (ce dernier signe dans les dialogues d'abord, puis à l'alinéa pour chaque prise de parole, voire pour toute pensée rapportée au style direct). Certains dégroupements et inversement certains regroupements qu'aucun contenu ne justifie peuvent se comprendre comme l'expression du désir de l'auteur de « colorer » localement son récit par une espèce de « mise en scène » visuelle du texte sur la surface, dans l'espace de la page. C'est ainsi que Balzac, Hugo, puis Flaubert, Zola, plus tard Proust, dans un procédé devenu commun, multiplient les alinéas, « réguliers » ou non, avec ou sans alternance de discours direct, pour marquer la surprise, l'affrontement, le péril, la mort ; inversement, il y aura moins d'alinéas et les paragraphes seront relativement plus longs dans les passages calmes, les transitions, évidemment les descriptions de décors, d'objets, les portraits, tout un dispositif textuel qui « prouve » au lecteur que le narrateur « a le temps » -ce qui peut contribuer à faire monter l'impatience, l'inquiétude et la tension lorsque ces instructions de lecture contredisent le contenu explicite ou implicite du texte.

3.6 Dispenses d'Alinéa

Dans de nombreux cas où l'alinéa semble manquer en regard des deux règles ici proposées, on trouve des termes d'enchaînement qui semblent neutraliser le dégroupement. Des expressions comme « et », ou « mais », « ensuite », comme « c'est alors que », « plus tard » (et équivalentes), se rencontrent autant en milieu qu'en tête de paragraphe. Le fait qu'elles soient au milieu est significatif, car cela confirme qu'il y a eu « collage » de deux unités qui par ailleurs présentent une certaine unité de dimension, voire de contenu, de déroulement. Il y a ainsi des « parallèles » que le récit tend à ne pas dégrouper en liste. Si j'en juge par mon expérience des imprimés narratifs français, il est par ailleurs très rare qu'un paragraphe possède deux dispenses de suite et regroupe par conséquent trois segments isomorphes en un seul syntagme.

L'étude des « anomalies » débouche sur les aspects les plus intéressants de la recherche, révélant des aspects encore souvent inédits du mode de fonctionnement et des structures des textes à dominante narrative.

Ouvrages cités

DAMOURETTE, Jacques. 1939. *Traité moderne de ponctuation.* Paris, Larousse.

FRANÇOIS, Frédéric. 1990. *La communication inégale: Heurs et malheurs de l'interaction verbale.* Paris - Genève, Delachaux et Niestlé.

LAUFER, Roger, éd. 1985. La notion de paragraphe. Paris, CNRS.

_____. 1989. L'espace visuel du livre ancien. In: Roger Chartier e Henri-Jean Martin, éds. *Histoire de l'édition française.* Tome I: Le livre Conquérant. Paris, Fayard.

MOREL, Mary-Annick e DANON-BOILEAU, Laurent. 1998. *Grammaire de l'intonation.* Paris, Ophrys.

PASQUES, Liselotte. 1978. Du manuscrit à l'imprimé et à la lecture d'auteur. *Langue française* 45.

WEINRICH, Harald. 1973. *Le temps.* Paris, Le Seuil.

Um Lingüista no Supermercado

Marconi Oliveira da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O presente artigo trata de questões relacionadas a duas grandes linhas teóricas semânticas denominadas de referencia/denotacional e representação mental. Faz uma comparação entre um supermercado em que aparentemente objetos e palavras se ajustam com perfeição, e o mundo extra-mental onde os conhecimentos identificadores nem sempre possuem elementos lingüísticos de referências identificadoras adequadas.

Palavras-chave: *Referência, Objeto de discurso, Conhecimento, Categorização*

A linguagem é a ligação do homem com o mundo e dos homens entre si. É uma instituição humana e instrumento de comunicação na sociedade. Por ela pensamos, exprimimos sentimentos e referimos objetos. Além disso, fazemos coisas com as palavras e agimos (atos de fala) quando pronunciamos algumas sentenças. Tudo isso é possível pelo significado que as palavras, orações e expressões oferecem por si mesmas assim como pela intenção de significação dada pelo autor das enunciações. É verdade ainda que a significação às vezes necessita do contexto onde a proposição é proferida para ser compreendida. A significação também passa pelos estados mentais de falantes e ouvintes, pelo background (repertório) que cada pessoa possui e por outros inúmeros recursos que uma língua dispõe tanto para revelar a realidade assim como para enfeitiçá-la.

Todo usuário tem competência inata e adquirida para fazer uso de uma língua sem ser necessário que entenda os funcionamentos sincrônicos e diacrônicos da sua língua materna. O que importa é ser entendido pelos outros e compreender os falares dos membros da sua comunidade ou sociedade. Mesmo que não obedeça a uma gramática "normativa", mesmo que erre no léxico, na morfologia e na sintaxe, ele saberá utilizar recursos extra ou metalingüísticos para se fazer compreender e se relacionar com o mundo objetivo.

O lingüista, além de também ser um usuário da língua, tem o dever de tratá-la sob o prisma das teorias científicas e encontrar pela pesquisa e estudo respostas para os procedimentos lingüísticos de hoje e de ontem, e ao mesmo tempo, se valer de ferramentas de análise que tentem explicar as ambigüidades e significados que parecem fugir do significado literal de palavras e frases.

Imaginamos, a pretexto de exercício sobre a referência, um lingüista que no supermercado se defronta com o problema de não encontrar o objeto que é referenciado por sentenças e por imagens fotográficas do produto que se encontra em promoção. Queremos ir um pouco além do ato ilocucionário n.2 estabelecido por J.Searle e que se refere a *Diferenças quanto à direção do ajuste entre as palavras e o mundo.*(Searle,1995:4-6). O exemplo que Searle usa também é de um comprador que vai ao supermercado com uma lista de produtos a adquirir e um detetive que vai elaborando uma outra lista anotando o nome dos produtos que o comprador vai colocando no carrinho.

> "No entanto, a função das listas será bem diferente. No caso do comprador, o propósito da lista é, por assim dizer, levar o mundo a corresponder às palavras; ele deve fazer com que suas ações se ajustem à lista. No caso do detetive, o propósito da lista é fazer com que as palavras se ajustem ao mundo; ele deve fazer com que a lista se ajuste às ações do comprador."(Searle,1995:5)

Se acontecer algum erro nas duas listas a solução será diferente para cada uma delas. O detetive quando chegar em casa poderá lembrar que o comprador colocou no carrinho *costeletas de porco* em vez de *toucinho.* Para consertar o erro, o detetive simplesmente apagará da sua lista a palavra *toucinho* e escreverá *costeletas de porco.* Já o comprador não poderá consertar o erro apagando da sua lista a palavra *toucinho* e escrevendo *costeletas de porco.* A diferença na solução dos dois casos Searle chama de "diferença *quanto à direção do ajuste.* A lista do detetive tem a direção do ajuste *palavra-mundo* (como os enunciados, descrições, asserções e explicações); a lista do comprador tem a direção do ajuste *mundo-palavra* (com os pedidos, comandos, juramentos, promessas)." (Searle,1995:6)

O que Searle quer realçar aqui é a diferença entre a força ilocucionária de uma emissão e seu conteúdo proposicional. O ideal seria que os dois movimentos de ajuste *palavra-mundo* e *mundo-palavra* se coadunassem, mas isto nem sempre é possível. Com o nosso lingüista acontece algo parecido com a diferença que a relação *palavra-mundo* não vai se realizar, e conseqüentemente, o ajuste *mundo - palavra* se torna problemático.

1. No Supermercado

Para que se possa compreender melhor o comportamento lingüístico que se passa quando um falante usa palavras e/ou frases que referem um objeto físico do mundo real e um ouvinte que pretende encontrar tal objeto referido pelo falante, será apresentado um caso de um consumidor / lingüista (C) que deseja comprar alguns produtos no supermercado.

Ainda em casa C abre o jornal e verifica ofertas da semana em um encarte publicitário do supermercado. Muito colorido e em papel brilhante sua publicidade faz ressaltar as necessidades e desejos do usuário. Porem, dentre todas as mercadorias apresentadas C interessou-se por uma que se encontrava no alto à esquerda da página três. Nela havia uma fotografia e o nome da mercadoria correspondente com o preço de promoção. De início descrevamos a fotografia: (1)

> (1)
> *Descrição da Fotografia* – Ao contrário de muitas fotos publicitárias, a foto em questão não é a do produto na sua forma comercializada[1], (caixa, lata, embalagem de plástico etc). Ela é a imagem de *frango a passarinho* como é servido nos bares e restaurantes. Assim sendo, a carne, em pequenos pedaços, é apresentada na forma cozinhada e acompanhada com batatas fritas, pedaços de tomates e sobre folhas de alface picadas. O prato recipiente é de louça branca, e ao seu lado há um cálice de bebida com característica de ser cerveja. Por cima da reprodução da foto está escrito o nome do fabricante, e abaixo, pregada

[1] O produto oferecido em encartes publicitários pode aparecer no formato em que é vendido (exemplo: produto congelado próprio para o consumo), porém, é apresentado numa caixa que já traz a imagem do produto dentro dela. Pode também aparecer na foto uma embalagem com imagem do produto in natura. E, ainda, pode aparecer a imagem do produto que o consumidor terá quando cozinhá-lo.

na foto, como uma etiqueta, está propriamente a razão da oferta:

2,59 FRANGO A[2] PASSARINHA SADIA 1 quilo

Considerando o anúncio acima como um enunciado do tipo (2):

(2)

Este frango a passarinha com um quilo de peso está sendo vendido aqui por apenas R$ 2,59,

traz a relação palavra-mundo. C deve apenas realizar algumas ações para comprar o objeto que a palavra descreve. Antes, porém, C faz uma inferência e conclui que o dêitico *este frango* refere não o frango da foto, mas um outro em determinado lugar do mercado. Esse processo de inferência foi possível por que C tem em sua mente uma *imagem conceitual* do frango à passarinho que é um conjunto de signos, palavras, conceitos e experiências. Ao lado desse conhecimento, agora rememorado, C também possui outro conhecimento a respeito dos espaços ocupados pelas mercadorias no supermercado. Ele sabe que os artigos estão distribuídos em formas de categorias gerais (artigos de beleza, banho e mesa, laticínios, cereais etc) no sentido horizontal e em categorias específicas (cereais: feijão, arroz, milho etc) no sentido vertical. Há outras subdivisões como o setor de frios, pastelaria, frutas e verduras. O que importa é que esse mundo já é conhecido por C, o que facilita encontrar o produto que deseja.[3]

Antes que C consiga dar os primeiros passos em busca do objeto de seu desejo, pode-se levantar a hipótese de que o usuário deve ter na sua mente a imagem do produto em vários estágios de manipulação(ex.: galinha, ovo de galinha, pinto, galeto, frango, frango à passarinho (preparo, cozimento e refeição), ou sua experiência se restringe à imagem do produto

[2]No encarte a expressão estava grafada como *Frango a passarinha*, (sem crase), já a embalagem do produto em pauta trazia escrito *Frango à passarinho* (com crase), no entanto, não iremos discutir esta questão.

[3] Alguns folhetos publicitários, muitas vezes, apresentam o produto e indicam o local específico onde ele se encontra, o que não aconteceu com C de nosso exemplo.

final quando consumido à mesa. C, o lingüista, só conhece *frango à passarinho* como o apresentado no encarte, ou seja, pronto para ser saboreado. Haveria assim uma suposição por parte do autor do encarte que o usuário comum só compartilha o significado do *frango à passarinho* apenas neste estágio? A fotografia seria apenas para que o cliente pudesse fazer uma ilação inferencial com o produto *in natura* como o que estava sendo vendido? Estaria usando o método de iniciar a apresentação pelo que é conhecido[4] para depois apresentar o produto no formato desconhecido e dizer: "esse é o *frango a passarinho* no seu estágio anterior ao frango a passarinho que você conhece, apenas preparado para ir ao forno? O fato é que C com um background limitado a respeito da iguaria e com conhecimento suficiente dos espaços do supermercado, segurando o encarte com as mãos se dirigiu ao setor de pastelaria.

C inicia uma ação do tipo *mundo-palavra*, isto é, com o enunciado em mãos ele vai a busca do objeto que corresponda ao que o enunciado referiu, contudo o funcionário da pastelaria não reconhece aquele artigo entre os produtos manufaturados do setor de pastelaria. Veja um possível diálogo entre C e funcionário (F): (3)

(3)

C – Este produto (*mostrando o encarte)* é vendido aqui?
F – Não. Aqui só vendemos galetos assados inteiros.
C – Se não é aqui, onde posso encontrá-lo?
F – No setor de frios.

Pelo que se percebe a pastelaria também vende frangos, mas não no formato ou numa receita de *frango a passarinho.* Com essa primeira ação C percebe que cometeu um primeiro erro de reconhecimento, não obstante ter seguido todas as alternativas que seu conhecimento permitia. Ou o erro estava no enunciado que refere um objeto fora de seu lugar no mundo? O que importa, agora, é encontrar o objeto e levá-lo para casa. Decidido, C se dirigiu para o setor de frios. Chegando lá, percebeu as etiquetas com os nomes dos produtos e seus respectivos preços e os

[4] Segundo Strawson não haveria comunicação de informação de um falante para um ouvinte na presunção de ignorância total do assunto por parte do receptor. Ele não seria capaz de perceber do que se estava falando. Deve haver pontos informativos conhecidos para que a comunicação se processe.

próprios produtos postos logo abaixo de tais etiquetas amarelas. Como não queria mais errar no reconhecimento do que procurava, releu o enunciado com muita atenção.

2,59 FRANGO A PASSARINHA SADIA 1 quilo

e, logo depois procurou a mercadoria que correspondesse à descrição acima. Com certo espanto, percebeu dois tipos de pacotes com pedaços pequenos de frangos congelados. No primeiro estava escrito com letras vermelhas (4)

(4)

Frango à passarinho ***sem tempero*** *(Sadia)(1 quilo)*

e logo ao seu lado, um outro pacote trazia escrito com letras azuis o seguinte (5)

(5)

Frango à passarinho ***temperado*** *(Sadia) (1 quilo)*

C supôs que o *frango a passarinho* que procura estava em falta ou precisava ser reabastecido, pois os clientes compravam muito. É bom salientar que (5) tinha um preço bem superior (R$ 3,99) ao da promoção. Bem, mais uma vez C chamou um funcionário para que esclarecesse a dúvida: o frango a passarinho do encarte tinha acabado? O funcionário não sabia responder, porém resolveu apelar para a prova dos nove que seria o código de barras. Carregando os produtos (4) - (5) e os passando na máquina leitora do código, chegou a conclusão que (4) por ter o mesmo preço (R$ 2,59) do oferecido no encarte era o mesmo produto anunciado.

De início C se deu por satisfeito, ainda assim ficou pensando nas teorias da referência que tanto estudou e lhe parecia que a solução do código de barras não era definitiva. Além disso, ele também era um cidadão consciente de seus direitos e deveres, e sabia que, pelo Código de Defesa do Consumidor, ele poderia levar o produto mais caro (5), já que o anúncio não especificava qual dos dois (4) (5) custava R$ 2,59. Se para o funcionário o código de barras resolveu a questão, para o usuário

a questão era uma questão em aberto e por isso ele teria o direito de levar (5) pelo preço de (4). Para o Código de Defesa do Consumidor o produto anunciado não existia, dando direito ao usuário levar um produto semelhante mesmo que tenha preço mais elevado.

A origem do fracasso da referência pode ser encontrada no Princípio de Ignorância e no Princípio do Conhecimento estabelecidos por Strawson.

> "A referência falha, portanto, quando a audiência não possui conhecimento identificador do item histórico particular, ou quando o locutor acredita nesse conhecimento que a audiência não possui, e ainda quando a audiência possui tal conhecimento, mas o locutor usa uma expressão que não consegue invocar a porção apropriada do conhecimento identificador. Qualquer uma dessas falhas leva a audiência à incerteza e até ao erro. Há ainda dois tipos de fracassos: quando o item invocado é uma crença e, portanto a coisa não existe e depois por questões de simulação ou mentira." (Silva, 1998:99)

A referência é sempre referência de objeto particular, daquilo que fala. Deve haver uma intenção referencial e para que ela tenha sucesso deve-se levar em consideração o *contexto* em que se dá a fala e a *convenção lingüística.* O contexto explicita o tempo, lugar, situação, identidade do falante, temas. No entanto, só o contexto não basta, é preciso que as expressões contenham elementos lingüísticos que tornem os *conhecimentos identificadores* em *referência identificadora.* É nessa referência identificadora que algum detalhe que é uma subfunção do enunciado pode falhar. O que se pergunta é se uma falha de referência na subfunção torna todo enunciado falso. No caso analisado, o enunciado referencial falha por insuficiência de informação. Para que a expressão não parecesse falsa era preciso acrescentar ao enunciado (2) as qualidades de ***temperado*** ou de ***sem tempero.*** Austin chama este fracasso de *vácuo por falta de referência* e Quine denomina-o de *lacuna de valor-de-verdade.* Mesmo que o locutor tenha levado em consideração os conhecimentos do ouvinte e desprezado a total ignorância do usuário sobre

o enunciado, o fracasso parece se localizar na negligência das convenções lingüísticas apropriadas usadas para referir. Pode ser também que o locutor não conhecia tão bem o objeto particular para o qual construiu seu enunciado.

> "Em geral, quando existe o item a que o locutor se refere, e quando asserta a respeito desse item, que ele é assim e assim, a sua asserção será corretamente estimada verdadeira se o item for assim e assim, e falsa em caso contrário." [...] Todo o empreendimento assertivo entra em colapso pelo fracasso de uma de suas pressuposições."[...] "Um enunciado empírico falso é, simplesmente, qualquer enunciado empírico que, por razões fatuais, isto é, em virtude das circunstâncias no mundo serem como são e não de outra maneira, fracassa em ser um enunciado verdadeiro. Os casos de falha radical de referência constituem, simplesmente, uma classe de enunciados falsos." (Strawson, in Ryle, 1985:307-308)

Como a falha na referência parece ter acontecido pela não utilização correta das convenções lingüísticas com o fim de referir, faremos na próxima seção uma pequena exposição de como a língua fornece as expressões adequadas para tal fim. São palavras, enunciações e expressões próprias usadas quando se tem a intenção de referir algo. Também não se pode deixar de ressaltar a importância do contexto na elaboração da significação dos enunciados.

2. No Mundo

Há duas grandes linhas teóricas semânticas, que, segundo Saeed (1997: 24), procuram explicar como se efetua a relação da palavra ou da expressão com o mundo. A primeira, chamada de *referencial* ou *denotacional*, diz que o significado se encontra na relação direta das palavras com o mundo. A segunda afirma que falar sobre o mundo passa por modelos mentais. Em outros termos, as percepções da realidade recebem um enfoque das estruturas conceituais convencionalizadas na língua. Essa linha de pensamento é comumente denominada de *representação mental*.

A referência de um modo geral e no sentido *denotacional* está ligada a frases declarativas que transmitem informações descritivas a respeito de algo.[5] É claro que pode haver informações descritivas, mas que não indicam um indivíduo particular possível de ser identificado. Um enunciado que quer fazer uma asserção a um certo indivíduo por meio de uma expressão referencial será bem sucedido quando o ouvinte possa identificar o referente. Como se vê *é* o locutor que refere, usando um ato referencial e dentro de um contexto frasal ou extralingüístico.

Os nomes e os sintagmas nominais são próprios para referir. Contudo, há nomes que podem referir entidades particulares e palavras como *não, assim, sempre* que contribuem para referir dentro das sentenças referenciais. Há ainda nomes com maior ou menor extensão de objetos que estão sob sua descrição. Em filosofia se diz que quanto menor a essência ou a denotação do objeto, maior sua extensão. Ex. o vocábulo *animal* se estende a todos os animais, inclusive o homem, mas referir apenas *pássaro* a extensão diminui para os seres que se encaixam no conceito de pássaro.

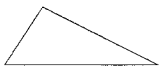
Com relação aos nomes como expressões referenciais duas teorias se destacam: a *teoria da descrição* de B.Russell e a *teoria causal* de Kripke. Para Russell um nome é uma síntese de uma descrição de algo ou alguém. Ex. só para Jorge Amado podemos dizer que é o *romancista que escreveu Tenda dos Milagres.* Para Kripke os nomes são herdados ou adquiridos socialmente. Ex. *Farmácia dos Pobres* refere farmácias do Recife que têm este nome, ainda que os preços de seus remédios sejam acessíveis apenas para os ricos.

Na vertente da *representação mental* os significados vão além da *denotação* como apresentada por Stuart Mill, pois há ainda um *sentido* que apresenta uma dimensão extra do significado pela associação do objeto com algo na mente do ouvinte. Com essa posição se estabelece o princípio de que nem tudo de que se fala existe no mundo extra-mental. O problema desta teoria se encontra na pouca clareza do que sejam *representações mentais.* Elas seriam entidades mentais por serem formas geradas na mente e representacionais por semelhanças com o mundo

[5] Sem fins de referir há as transmissões de informação social e expressiva.

extra-mental.

A imagem mental relativa a nomes comuns se torna problemática, pois cada pessoa tem experiências diferentes e com isso a referência desses nomes pode falhar. Veja o exemplo dado por Wittgenstein (1979:194-195):

> Considere agora como exemplo, os aspectos do triângulo. O triângulo pode ser visto como: um buraco triangular, como corpo, como desenho geométrico;
>
> 
>
> repousando na sua base, pendurado pelo seu vértice; como montanha, cunha, seta ou indicador; como um corpo tombado que (por exemplo) devesse apoiar-se no cateto mais curto, como a metade de um paralelogramo, e outras coisas diferentes.

Para o filósofo austríaco essas imagens variadas do triângulo são formadas pelos conceitos que por sua vez foram adquiridos pela experiência sócio-cultural e pelo uso de jogos de linguagem socialmente vividos e compartilhados. Sendo assim, um indivíduo isolado não poderia estabelecer um significado apenas tendo sua representação mental como paradigma. O significado além de vir do uso é estabelecido socialmente pela linguagem. Mesmo que se aceite que o falante tenha intenção clara ao referir algo, ele só fará isso com sucesso se compreender a linguagem que se está usando e dominá-la tecnicamente. (Wittgenstein 1979:87).

Wittgenstein (1979:30), deixa bem claro que o significado precisa de um esquema público para seu reconhecimento. Os conceitos, imagens mentais e representações mentais entram na elaboração do significado de forma compartilhada. Quando o ouvinte desconhece algo ou não possui uma representação mental, se faz necessário que o falante lhe apresente o jogo que se está jogando socialmente e que o ouvinte assim seja capaz de compreender a frase, compreender uma linguagem e dominar a técnica.

Uma expressão referencial quase sempre precisa de um contexto para o sucesso da referência, ou seja, para que o ouvinte possa identificar o referente. Um contexto importante é o *conhecimento* que o falante

supõe o ouvinte possuir quando faz referência de uma entidade. Para Saeed (1997:181-186), há três tipos de conhecimento como contexto

1. *conhecimento computável do contexto físico*
2. *conhecimento avaliável do que já é sabido.*
3. *conhecimento avaliável do background ou conhecimento comum.*

Além do *discurso*, o repertório de conhecimento, também conhecido como senso comum, enciclopédico, sócio-cultural e background, é tido pelo falante como aquele conhecimento que o ouvinte possui por ser membro de uma determinada comunidade. É a cultura que facilita as inferências para o estabelecimento do significado. A questão de se saber se há um *conhecimento mútuo* entre falante e ouvinte é um estudo que não tem solução lingüística, a não ser pela suposição do que o falante teve intenção de referir pragmaticamente.

3. Da Palavra e seu Referente ao Objeto de Discurso

Todo supermercado moderno é organizado ou estruturado para ser mais facilmente manipulável e percebido tanto pelos fornecedores quanto pelos usuários. Seu espaço físico é projetado para facilitar a mobilidade dos indivíduos entre as prateleiras e a visibilidade dos produtos. Primordialmente, no entanto, o espaço do supermercado é pensado para evitar a dúvida, a confusão e a ambigüidade. Milhares de etiquetas, máquinas leitoras de código de barras, cartazes, alto-falantes, caixas, limpadores de chão e funcionários em geral entram num aparente mundo de comunicação e informação. A linguagem referencial é o elemento presente e primordial em todos os momentos e lugares do supermercado. Por ela encontra-se o produto desejado, percebem-se as ofertas, paga-se no caixa etc. É um mundo quase perfeito.

O mundo em que se vive, a chamada realidade, parece que também é organizado e estruturado à semelhança de um supermercado. Ao nascermos somos introduzidos no mundo / realidade e no mundo simbólico. O mundo que estamos denominando de real tem recebido de filósofos definições variadas, porém com um traço comum que é o de ser

algo externo e fora do sujeito. Para Wittgenstein (1994:1.1), "o mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas" devendo-se entender como fatos as proposições que na sua totalidade compõem o mundo. E é a gramática (morfologia e sintaxe) que torna possível o sentido e a unidade das sentenças e que no seu conjunto forma o mundo. Portanto, para se chegar ao mundo/real a única possibilidade é através da linguagem. Não se nega o mundo objetivo, apenas que este mundo objetivo é um mundo organizado e estruturado pela linguagem. Olhamos e distinguimos os objetos como são representados e categorizados pela linguagem.

Foi Aristóteles quem estruturou o mundo em categorias sob as quais todos os seres estariam enquadrados: substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, ação, tempo, estado, hábito e paixão.

> "Dizendo de modo elementar, são exemplos de substância, homem, cavalo; de quantidade, de dois côvados de largura, ou de três côvados de largura; de quantidade, branco, gramatical; de relação, dobro, metade, maior; de lugar, no Liceu, no Mercado; de tempo, ontem, o ano passado; de estado, deitado, sentado; de hábito, calçado, armado; de ação, corta, queima; de paixão, é cortado, é queimado." (Organon, I Categorias, 4).

De todas as categorias é a *substância* a mais importante. Daí decorre que as frases serão sempre declarativas, verdadeiras ou falsas. Mas aí já aparece a ambigüidade: os nomes e as frases representam objetos do mundo real ou são uma representação ôntica? Para Kneale (1991:29), "Homem" é predicado do indivíduo ou é a humanidade que é predicada do indivíduo? Aristóteles trata de coisas ou de palavras?

Essa orientação aristotélica, seguida por filósofos ocidentais e muitos lingüistas, revela uma linha teórica em que se coloca a palavra como substituta do objeto. Quer dizer, a determinação do significado está no objeto que a palavra refere. Isto fica bem claro em Aristóteles quando ele diz que os nomes são afecções da alma e que as palavras sonoras representam o pensamento e as palavras escritas representam as palavras sonoras.(Organon, Categorias,16). O que durante séculos ficou como verdade irrefutável se resume assim

a. *as palavras denominam objetos;*
b. *a ligação de tais palavras forma a frase;*
c. *a frase se refere a objetos nomeados pelas palavras;*

O esquema, em suas grandes linhas, diz que cada palavra possui um significado e todas as palavras são nomes, pois são sucedâneos de objetos. O significado, portanto, das palavras é o objeto do qual é um sucedâneo. Segundo Glock (1998:370), a conexão entre as palavras (nomes) e seus significados (referentes) se estabelece por uma definição ostensiva, que determina uma associação mental entre palavra e objeto. As sentenças são combinações de nomes. Esta é a teoria semântica metafísica.

A partir de Wittgenstein, Austin, Searle, Davidson, Putnam, Rorty e lingüistas seguidores da Lingüística Cognitiva, a relação palavra→ mundo, nome→ objeto, palavra → referente toma nova direção e uma abrangência maior no estudo da referência. Muitos aspectos anteriores das pesquisas lingüísticas são revistos e se desvincula a relação obrigatória da palavra→ objeto como única forma de se buscar o significado. A noção de referência, no sentido visto até agora, se modifica como é proposto por Denis Apothéloz (2000), e que veremos a seguir.

Seguindo a concepção de referência de Bruner, Apothéloz (2000) diz que a *referência é um processo que leva em consideração fundamentalmente dois mecanismos: a atenção e a interação.* A *atenção* é solicitada pelos processos cognitivos que orientam a atenção e a *interação,* pois se exigem técnicas lingüísticas, gestuais ou conversacionais que modificam a atenção no processo de conjunção entre as partes envolvidas.

> "Neste processo, a referência remete a um conjunto de meios que permitem coordenar interativamente dois sistemas da atenção: um orientado para um foco da atenção (um objeto), outro orientado para o ouvinte. É importante ver que os referentes que estão envolvidos neste processo são, numa certa perspectiva, ficções semióticas, e não muito seguro dos *realia* que preexistiriam à interação. Seguindo os trabalhos de Grize (1982,1996), eu

> nomearei estes objetos de "objetos de discurso". Teremos ocasião de ver que um objeto de discurso pode ser uma instância referencial sub-determinada e efêmera." (Apothéloz, 2000).

Apothéloz (2000) continua sua exposição afirmando que a referência não é de modo algum ligada a marcas lingüísticas particulares e principalmente daquelas marcas denominadas de expressões referenciais. Como está sendo fiel à definição acima e trata especificamente da conversação, ele vai mostrar que o referente será construído de modo interativo no ato mesmo da conversação. Em outros termos, o objeto é como um foco cujo conteúdo é subespecificado, e somente passível de inferências a partir do compartilhar conversacionalmente ou pragmaticamente. Os referentes são produzidos, ainda dentro da conversação, por cadeias sintagmáticas como *repetição, substituição, inserção, permuta, etc* Além das cadeias sintagmáticas há ainda dois mecanismos que são fundamentais nas manipulações significativas e possíveis de serem interpretadas referencialmente. São os mecanismos de *herança e projeção.* O primeiro significa que todo texto-alvo herda algo de uma formulação anterior. O segundo mecanismo significa que toda formulação de um texto-alvo projeta um conjunto de continuações potenciais. Estes dois mecanismos se transformam em princípios complementares e interdependentes. Como resultado, se afirma que as manipulações sobre cadeias sintagmáticas podem ser reinterpretadas à luz destes dois mecanismos de *herança* e *projeção.* Conclui Apothéloz (2000), que a referência só deve ser compreendida como um processo interacional.

Com a produção do "objeto de discurso", a referência e o processo de referenciação se faz levando em consideração o referente estabelecido no discurso e não fora dele. As categorias aristotélicas não são mais as únicas a organizar o mundo. Os falantes e usuários da linguagem podem, devem e fazem categorizações e recategorizações freqüentemente. Não se poderá buscar fora da linguagem significados exteriores e univocamente identificáveis independentemente dos sujeitos atuantes.

4. Considerações Finais

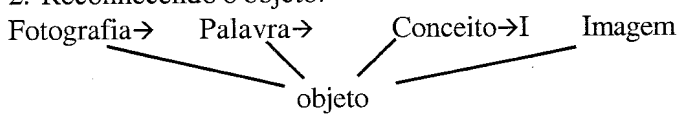
O que aconteceu com C no supermercado talvez seja o exercício de um tipo de linguagem primitivo que é usado para treinamento de crianças quando aprende a falar. É o que se chama de definição ostensiva. Essa aprendizagem se processa assim: a mãe aponta para uma mesa e diz para criança a palavra *mesa.* A palavra *mesa* passa então a substituir o objeto mesa, isto é, a significação da palavra está intimamente ligada ao objeto que ela representa. Ora, todo usuário de uma língua deveria ultrapassar esse estágio já que é fator de confusão, pois está por demais estabelecido que as palavras não servem apenas para nomear. A competência lingüística deveria levar os falantes a perceberem os vários jogos de linguagem em que participam e que há uma complexidade de ações lingüísticas que retiram essa univocidade de sentido na relação palavra → mundo.

Na verdade, a definição ostensiva cria o conceito e do conceito é que se origina a imagem mental do objeto. Suponhamos que com C aconteceu o seguinte: O conceito de *frango a passarinho* foi formado pela sua experiência com determinado objeto do qual formou uma imagem mental. Essa imagem mental ou imagem conceitual correspondia a uma única categoria, isto é, *frango a passarinho* é um prato que recebe essa denominação por ser servido pronto para uma refeição e que faz dessa denominação ser apresentado em pequenos pedaços...C poderia compará-lo somente com outros tipos de pratos oferecidos num cardápio (hiponímia) e nunca com o gênero animal ou com a espécie dos galináceos. Se *frango a passarinho* pudesse significar também o tipo de cortes feitos na ave era algo desconhecido para C. Assim, num esquema ilustrativo seria esse o percurso significativo que ocorreu com C: (6)

(6) 1. A formação do conceito:

Objeto→ Conceito→ Imagem→ Palavra

2. Reconhecendo o objeto:



Parece que C não tinha outra alternativa a não ser procurar o objeto que correspondesse àquela imagem. Foi o que aconteceu.

Tudo levava à referência resultante da relação palavra→ objeto. Não havia possibilidade de compartilhamento entre os falantes, pois o objeto físico e material estava sendo identificado com a palavra *frango à passarinho.*

A conversa entre C e funcionários poderia ter feito surgir um "objeto de discurso"? Apesar da foto, os elementos que acompanham o produto deveriam levar C a compreender que aquele produto era o mesmo oferecido no encarte, só que em um estado anterior ao cozimento. Contudo, se se levar em consideração que C é um consumidor, o acordo só seria possível de forma pragmática com ações fora da linguagem. Isto é, C poderia aceitar um dos produtos apenas para encerrar a confusão, ou aceitaria o produto que coincidiria com o mesmo preço do anunciado. De qualquer forma, seria uma outra ação lingüística desenvolvida a partir da conversa direta de C + funcionários, e se desprezaria o primeiro texto como não realizando satisfatoriamente a ambas as partes. Em todo caso, fica configurado que o primeiro texto falhou referencialmente. E essa falha, num contexto comercial, só traria prejuízo para C.

Em resumo, podemos afirmar que estão em jogo cinco objetos que precisam de recategorização e de novas referenciações:

Objeto 1: Imagem mental de *frango a passarinho;*

Objeto 2: Fotografia de *frango a passarinho;*

Objeto 3: *frango a passarinho* sem tempero;(objeto físico)

Objeto 4: *frango a passarinho* temperado;(objeto físico)

Objeto 5: Frango a passarinha sadia; (a frase)

A relação do que chamamos objetos acima são descrições pelas quais eles passam a ter uma identidade lingüística. Eles devem servir como um instrumento da linguagem, isto é, eles não são exteriores à linguagem. Por enquanto, são descrições muito restritas e que precisariam de maiores detalhes para o uso correto dentro dos jogos de linguagem. Assim é o mundo: nós o vemos como nós o descrevemos. A proposição que descreve o mundo, e o mundo são uma só substância no sentido wittgensteiniano.

Referências Bibliográficas

Apothéloz, Denis. 2000. *Referer sans expression referentielle: Gestion de la reference dans des sequences metalinguistiques produites dans une tache de redaction conversationale.* In: E. Nemeth, ed. *Pragmatics in 2000. Selected Papers from 7th International Pragmatics Conference,* Vol.2. Antwerp, IPrA. (a sair).

Aristóteles. 1985. *Organon. I Categoria p II Pariérmeneias.* Lisboa, Guimarães.

Glock, Hans-Johann.1998. *Dicionário Wittgenstein.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Kneale, Willian e Kneale, Martha. 1991. *O Desenvolvimento da Lógica.* 3ed. Lisboa, Fund.Calouste Gulbenkian.

Ryle, Gilbert et al. 1985. *Ensaios.* São Paulo,Abril. (Col.Os Pensadores.)

Saeed, John I. 1997. *Semantics.* Oxford, Blackwell.

Searle, John R. 1995. *Expressão e Significado – Estudos da teoria dos atos da fala.* São Paulo, Martins Fontes.

Silva, Marconi Oliveira. 1998. *Mundo dos fatos e a estrutura da linguagem – A notícia jornalística na perspectiva de Wittgenstein.* Porto Alegre, Edpucrs.

Wittgenstein, Ludwig. 1994. *Tractatus Lógico-Philosophicus.* São Paulo, Edusp.

_____. 1979. *Investigações Filosóficas.* 2ed. São Paulo Ed.Abril.

Poesia, Pintura e Música em Tempo de Valsa

Marly Gondim Cavalcanti Souza
Professora da UESPI e CEFET-PI
Doutoranda em Teoria da Literatura - UFPE

Resumo: *Esse trabalho se propõe a analisar a maneira como elementos da expressão artística musical perpassam como constitutivos hipotextuais da criação lírica e pictórica de Cecília Meireles e Gino Severini.*

Palavras-Chave: *poesia, pintura, valsa, ritmo, relação interartística.*

A vida encontra aconchego nos braços da arte. Não é de conhecimento público e notório que os artistas constituem uma pequena classe de pessoas com capacidades especiais? Sim, os artistas são aqueles personagens do concerto existencial humano responsáveis por condensar a verdade, a idéia profunda ou o sentimento forte numa expressão artística. E essa expressão que brota será viva e verdadeira; transmitirá vibração e entusiasmo às outras pessoas que venham a recebê-la de algum modo: apreciadores, interessados, curiosos, críticos. Nesse aspecto, a arte realiza sua função comunicativa mais plena. Todos são envolvidos. Todos participam da criação da obra de arte. A obra de arte é, portanto, a "verdade interior traduzida pela verdade exterior" (Rodin, 1990:34). E essa obra de arte será tanto mais bela e significativa para uma determinada pessoa que a contempla quanto mais verdadeiramente entrar em contato com o seu íntimo, com os sonhos, com os desejos existentes no âmago desse observador.

Seguindo a proposta deste artigo, iniciemos nosso passeio por estes lugares tão fascinantes da arte pela apresentação dos artistas e das formas artísticas com os quais conviveremos no decorrer deste percurso.

Primeiramente, Cecília Meireles. Brasileira, nascida no Rio de Janeiro, no início do século XX – (7/11/1901) e falecida em 9/11/1964. Publicou seu primeiro livro, Espectros (sonetos), em 1919, portanto, com

18 anos de idade. Artista com larga bagagem cultural assimilada em várias viagens que realizou por este mundo afora: México, Índia, Uruguai, Argentina, Porto Rico, Israel, Europa..., além de ter lecionado na Universidade do Texas(1940). Também colaborou com jornais através de secções das quais era titular ou simplesmente por artigos.

A vida artística de Cecília Meireles é marcada por um estilo bastante pessoal e singular. Passou pelas características parnasianas e simbolistas para definir-se como uma das mais distintas figuras da poesia brasileira. Publicou diversos livros dos quais podemos destacar: Viagem (Lisboa, 1939), Vaga Música (Rio, 1942), Mar Absoluto (1945), Doze Noturnos da Holanda e O Aeronauta (1952), Canções (1956) e Obra Poética (1958). (cf: Paes & Moisés 1969)

O outro artista que vamos encontrar no nosso passeio é Gino Severini. Citado como um dos mais importantes representantes do movimento Futurista. Nasceu em Cortone, Itália, em 1863, teve uma vida de 83 anos de existência, falecendo em Paris, em 1966.

Sua atividade artística está ligada ao Futurismo desde o Manifesto dos Pintores Futuristas, em 1910, subscrito por: Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1874- 1958), Ruigi Russolo (1885-1947) e Gino Severini (1883-1966). Participou também, com o grupo acima citado, da exposição que em 1912 apresentou o movimento em Paris. Essa época futurista é chamada de «anos heróicos», determinada no período de 1910 a 1916, interrompida por fatores como: a 1a Guerra Mundial, para a qual os artistas futuristas se alistaram, a morte de Umberto Boccioni e de Sant'Elia, além do afastamento de Carlo Carrá e do próprio Severini.

Severini participou, ainda da famosa "Stamperia Il Bisonte di Firenze" (que agrega nomes como Pablo Picasso, Henry Moore e Carlo Carrá), da qual originou a atual Escola Internacional de Especialização de Gravura Artística Il Bisonte, localizada na cidade de Florença- Itália. Il Bisonte é uma Escola Internacional de Especialização em Gravura Artística, aplicada e voltada para a Gravura em metal, serigrafia, litografia e xilogravura, freqüentada por jovens artistas iniciados nos processos de gravação (Stori 1999).

Após esse brevíssimo conhecimento com os artistas envolvidos

neste trabalho, passemos, então, para as formas artísticas com as quais estaremos em contato permanente durante este nosso passeio.

A forma que se sobressai neste estudo é a valsa. Este é o ponto em que o poema de Cecília Meireles se entrelaça com a música. Comecemos por conceituar esta forma musical: "dança em compasso ternário que se originou na Alemanha e na Áustria, em finais do século XVIII, com base no 'Ländler', dança folclórica austríaca mais antiga" (Horta 1985). É uma forma musical bastante explorada pelos compositores, sejam eles classificáveis como eruditos ou populares. Dentre os mais destacados no panorama universal erudito, podemos citar: Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, para não falar apenas de Strauss, seu representante mor. No Brasil, a valsa assumiu diversas fisionomias: entranhou-se da modinha, através do compasso ternário tornou-se lânguida, sentimental; no choro, assumiu um jeito seresteiro; e com Ernesto Nazareth, chegou aos salões pelas suas composições para piano. É tão cultivada no Brasil que Francisco Mignone foi cognominado "rei da valsa".

Passando pelo bosque das noções sobre os principais personagens de nosso passeio, chegamos ao campo da produção artística, aqui onde estão de fato os objetos de contemplação para os amantes desta viagem. Vejamos, portanto, cada obra de arte – o poema de Cecília Meireles e a pintura de Severini – unidos pelo tempo valseado.

O poema de Cecília Meireles:

VALSA

Fez tanto luar que eu passei nos teus olhos antigos
e nas tuas antigas palavras.
O vento trouxe de longe tantos lugares em que estivemos,
que tornei a viver contigo enquanto o vento passava.

Houve uma noite que cintilou sobre o teu rosto
e modelou tua voz entre as algas.
Eu moro, desde então, nas pedras frias que o céu protege

e estudo apenas o ar e as águas.

Coitado de quem pôs sua esperança
nas praias fora do mundo...
_ Os ares fogem, viram-se as águas
mesmo as pedras, com o tempo mudam.
(Meireles 1958:52)

Já pelo título, este poema nos conduz para a área de conhecimento musical. "Por que teria a poetiza colocado este título?" Foi pergunta feita em uma sala de aula da disciplina Teoria da Literatura, no curso de graduação em Letras, da UFPE. Os alunos não conseguiam facilmente visualizar os elementos musicais usados nesta composição. Vejamos como o poema entra em tempo de valsa:

Observemos, primeiramente, o número de estrofes – exatamente três, tal como o compasso ternário da valsa, com três tempos. E são também três os tempos a que o poema faz referência:

- Na primeira estrofe, o tempo verbal é sempre passado. As ações já se completaram. O adjetivo antigo(a) é reincidente: olhos antigos (verso 1), antigas palavras (verso 2).
- Na segunda estrofe, acontece uma atualização dos fatos, uma superposição temporal quando o eu-poético se refere à uma noite que existiu, que cintilou (verso 5) e que modelou (verso 6) alguns traços da pessoa amada, mas, na mesma estrofe, o tempo verbal passa a ser o presente do indicativo quando diz respeito à situação em que o eu-poético vive atualmente: moro (verso 7) e estudo (verso 8).
- Na terceira estrofe, o tempo verbal no presente do indicativo é usado para expressar uma perspectiva, uma expectativa; projeta-nos para um dizer, para uma verdade:

- Os ares fogem, viram-se as águas
mesmo as pedras com o tempo mudam.

Nestes dois versos finais do poema, reside a fugacidade do tem-

po. Tal como é passageiro o tempo da valsa. Por ser uma composição curta, passa rápido como os ares, as águas e, até as pedras do poema.

Outro aspecto que merece comentário é o uso de elementos da natureza que nos despertam os sentidos para o que é leve, ondulante: o vento, o ar e as águas. Todos estes são sensibilizadores e evocam lembranças do passado, principalmente se esses momentos que já se foram no tempo são ainda vivos na memória, como é o caso que parece ocorrer neste poema. O vento, o ar e as águas estão em constante movimento que não podemos caracterizar como brusco ou veloz, mas, pelo contrário será dito um movimento suave, sussurrante, dançante, valseado. Definitivamente, o vento, o ar e as águas estão aí para determinar o caráter delicado e gostoso das lembranças. Tudo isso também nos dirige para a música e para a dança da valsa. Em movimentos suaves, espiralados, o casal (não é próprio dançar sozinho uma valsa) realiza a dança. Também a música é executada de leve, sem dissonâncias agressivas na parte da melodia, como também sem acordes em fortíssimo, tocados apenas no sentido percussivo. A valsa é, realmente, uma forma musical com as características que já colocamos para o poema ceciliano.

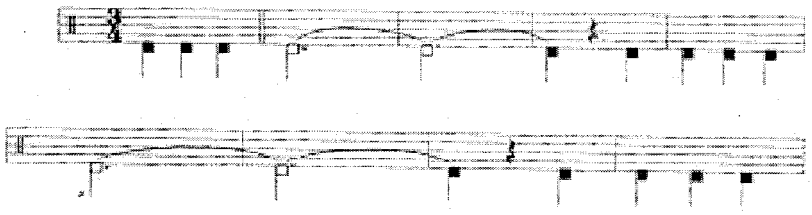
Penetrando mais tecnicamente nesta obra de arte poética, encontramos o aspecto do ritmo. Na música, o ritmo se define pela disposição das figuras de som e de silêncio na seqüência melódica. Este poema segue exatamente a disposição ternária, com apoio na primeira das três. Comparemos o início de duas composições em tempo de valsa: os primeiros compassos da conhecida composição Danúbio Azul, de J. Strauss e o ritmo do texto em estudo:

Figura 1: Excerto de Danúbio Azul

Fonte: Mascarenhas (1979:79-81)

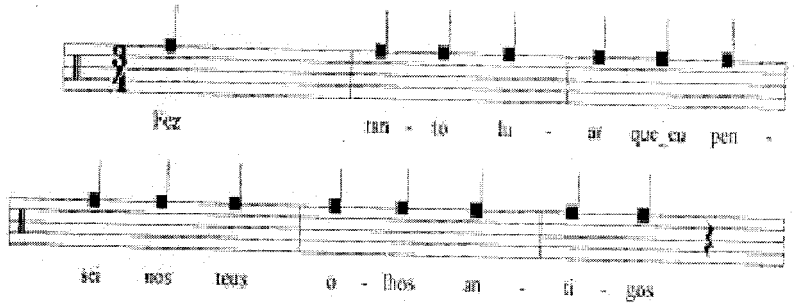
Explorando apenas o ritmo da primeira frase melódica (até o compasso 8) de Danúbio Azul, temos:

Figura 2: Ritmo de Dan*úbio Azul*



Agora, comparemos o esquema rítmico apresentado anteriormente, para o "Danúbio Azul" com o mesmo tipo de esquema que apresentaremos a seguir, feito com base no primeiro verso da "Valsa", de Cecília Meireles, considerando-se a acentuação silábica:

Figura 3:Esquema rítmico de A Valsa



Existe, como podemos ver, sem que seja necessário termos conhecimento aprofundado de escrita musical, que existe uma semelhança na grafia das duas. É a equivalência do ritmo ternário em ambas que nos dá essa paridade gráfica. Voltemos aos dois esquemas para conferir a existência de três figuras ou seu equivalente valor, dentro de cada divisão da partitura.

Por fim, é digno de registro o fato de o poema ter sido publicado em 1958, época em que a forma musical da valsa passava por um momento de quase total esquecimento encontrando-se no acervo considerado "antigo" no meio musical brasileiro. Cecília recupera o romantismo vivido pelos poetas inspirados por esse tipo de música. Vale recordar que a valsa começou a ser executada no Brasil em fins do século XIX, mais precisamente, em 1870. Teve um período considerado fase de ouro, de 1934 a 1946. "foi essa, sem dúvida, a fase mais romântica vivida pela música popular brasileira." (Civita 1978:1).

Após o deleite que o poema de Cecília Meireles nos proporcionou, passemos para o segundo motivo desse estudo: a pintura de Gino Severino.

Figura 4: Hiéroglyphe *dynamique du bal Tabarin*

Esse é o segundo objeto de contemplação no campo das artes. É um prazer para o nosso olhar admirar tal gravura. Após uma primeira olhada para embevecimento, passemos para a apreciação no sentido do trabalho aqui proposto.

O leitor pode estranhar a relação que estamos delineando entre a arte de uma brasileira e a arte de um italiano. Por que não dois brasileiros? Ora, é interessante observar que estes dois artistas estão estreitamente próximos na expressão artística, apesar da distância geográfica e até temporal (há uma diferença de 46 anos entre a pintura de Gino e o poema de Cecília).

O que primeiro nos chama a atenção na pintura de Gino Severini é o colorido e a fragmentação do contorno figurativo, duas características do movimento artístico a que pertenceu: o Futurismo, primeira vanguarda artística, com o significado que a palavra tomou no séc. XX. Já no Manifesto Futurista de Felippo Tommaso Marinetti (1874-1944), publicado no dia 20 de fevereiro de 1909, pelo jornal Le Figaro, de Paris, podemos encontrar as propostas desse grupo de artistas:

> *Cantaremos a agitação das grandes multidões – trabalhadores, boêmios, desordeiros – e o mar confuso de cor e som, como uma revolução varre a moderna metrópole. Cantaremos o fervor da meia-noite nos arsenais e estaleiros, resplandecendo sob luares elétricos; estações insaciáveis, tragando as serpentes fumegantes de seus trens, fábricas pendentes do céu pelas cordas espiraladas de fumaça... (Lynton s.d.:97).*

Portanto, para incluir o movimento dos objetos e das pessoas em suas pinturas, os futuristas usavam de uma técnica: repetiam os objetos ou partes desses objetos, ou o que fosse para estar em movimento na pintura, através de linhas, de desenhos quebrados e superpostos. No caso da pintura em estudo, olhemos para a figura humana que ocupa a parte central do quadro, masculino levando um chapéu vermelho, vestido elegantemente em cor púrpura, traje de baile de salão, cujo movimento se

pode perceber em quase todo o seu corpo: cabeça, tronco e pernas, principalmente; essa figura é triangular, partindo do alto da pintura, quase ao centro, até em baixo, ocupando quase a largura toda do quadro.

Vê-se que há outras figuras humanas no quadro: logo em frente ao rosto da figura central de púrpura, encontramos um rosto feminino, de pele bem clara, cabelos negros e roupa branca, bem aos moldes da mulher do final do século XIX e início do século XX, com o olhar "dengoso", encabulado, parecendo fazer par com aquele em uma parte dançante.

Do lado esquerdo e do lado direito, respectivamente, figuras vestidas em cores mais sóbrias que as duas primeiras aqui focalizadas, uma vestindo azul marinho e a outra vestida em preto. A primeira aparentemente mais jovem, de chapéu negro, parece também mover-se ao som de uma música. A figura humana do lado direito do quadro, usa um monóculo, uma gravata do tipo "borboleta", uma cartola e usa também o bigode negro. Todos parecem estar transpostos por ouvir algo bastante inebriante.

Quantas outras figuras humanas podemos perceber em Severini! No alto, em direção ao lado esquerdo, um silhueta de mulher sobre uma tesoura. Seria um tipo de pessoa não comum nos bailes nem em salões elegantes de festas. Também é uma outra característica da pintura futurista: agredir tudo o que era convencional, tradicional.

Ainda merece destaque uma figura humana negra que, bem ao centro do quadro, no alto, está displicentemente cavalgando, vestida de branco. Com certeza, um fidalgo dos salões de baile não é. É, por certo, uma figura do povo, simples...

Em oposição à esta figura que cavalga, em baixo, no centro, encontramos uma figura (humana!) em cor púrpura que se assemelha a um desenho infantil retratando a figura de uma criança que também se movimenta.

Além das figuras humanas, outros elementos são usados para dar o toque da festa – e popular, diga-se bem! Essa idéia nos chega através das bandeirolas que se penduram nas laterais esquerda e direita do quadro. Aquelas que estão do lado direito especificamente, nos lembram as bandeiras de alguns países com: o verde, branco e vermelho, da Itália; o azul, branco e vermelho, da França; o listrado de vermelho com

um quadro azul, do lado esquerdo, no alto, dos Estados Unidos; o vermelho com um quadro azul marinho no alto esquerdo, imitando a bandeira da Grã-Bretanha, das Bermudas; e, por fim, lembramos o listrado de azul e branco, semelhante à bandeira da Grécia. Esta pintura de Severini antecede à Primeira Guerra Mundial. Talvez possamos interpretar a colocação de tais elementos, na pintura deste artista tão engajado politicamente, como indicadores das potências do período pré-guerra: Itália, França, Grã-Bretanha e Grécia, aliás, vencedoras no embate mundial.

Outra interpretação que podemos inferir do uso das bandeiras nacionais dos países citados é a importância que estes países tiveram para a trajetória evolucionista da cultura ocidental: a Grécia, berço de toda essa cultura, nos tempos de antes de Cristo; a Itália, fonte do Renascimento Cultural, no século XIV; a França, grande nação que, além de libertária foi o centro de difusão cultural, no século XVIII; e, finalmente, os Estados Unidos, a potência que despontou e dominou o mundo depois da Segunda Guerra, principalmente.

Portanto, o quadro de Severini é uma festa! Todos se movimentam ao som de uma inaudível música! Essa música, com certeza é uma valsa ou uma polca. Esses nomes vêm grafados na pintura deste quadro em estudo. Sabemos que há várias maneiras de se relacionar uma obra de arte (a pintura, no caso) com um texto (as palavras): o título da obra (que pode ou não ser dado pelo autor); um texto que é escrito sobre aquela obra de arte, constituindo um libreto, um guia de apreciação, ou pode assumir um caráter irônico, paródico; um comentário feito para jornal ou revista para divulgar ou criticar a obra de arte em referência; mas existe aquele elemento que está inserido na própria obra – o caso que encontramos nesta pintura de Severini! Ele usa nomes como que para desvendar o segredo para estas formas humanas se movimentarem numa dinâmica de linhas e planos procurando representar simultaneamente no espaço as diversas fases do movimento dos indivíduos.

Podemos dizer que a música inaudível do pintor italiano seria de certo uma valsa porque essa palavra vem em destaque: em meio a um campo escuro do quadro, ela vem escrita em cor amarela. A palavra polka, que denomina outra forma musical, usada para acompanhar uma dança de ritmo binário e vigoroso, originária da Boêmia, dos princípios do

século XIX, vem escrita em forma quebrada, em movimento descendente, não está coesa, não é fácil percebê-la em meio a tantos elementos coloridos dessa pintura; até o tipo de letra é menor e de traçado mais fino que o da palavra valse. Até parece que o pintor conhecia bem a realidade brasileira, onde a polca, surgida depois da valsa (por volta de 1845), "passando dos salões para as ruas" (Horta 1985), não conseguiu destroná-la no gosto do público. Vence a forma ternária, triangular, como que para glosar a afirmação constante no Manifesto técnico da Pintura Futurista, datado de 1910, assinado pelo grupo de pintores futuristas, inclusive Severini: "Assim, um cavalo que corre não tem quatro patas, tem 20 patas e seus movimentos são triangulares"

Limitar-nos-emos a analisar apenas estas duas palavras na pintura de Gino Severini. As demais, bowling – que em língua inglesa significa "boliche" , também é uma referência a um jogo, a uma atividade lúdica, é movimento. Por último Miche – cujo significado é-nos desconhecido quase por completo; uma referência a algum apelido? Estaria o pintor querendo citar alguma particularidade de tratamento adotado no grupo em que convivia? Talvez...

A verdade é que observamos o uso dessas palavras para introduzir o observador da obra no mistério que o quadro conduz a respeito da música. Também o pintor demonstra o seu conhecimento, delata sua memória. Nesse sentido, a obra de Severini é uma provocação à curiosidade do observador para todo um contexto n qual a obra está inserida.

Apesar de não constar na própria obra de Gino Severini, o título deste quadro merece atenção: Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin [Hieróglifo dinâmico do baile Tabarin] (tradução nossa). Primeiro, porque dá destaque ao substantivo hieróglifo, usado para iniciar o título, referindo-se a uma escrita: "ideograma figurativo que constitui a notação de certas escritas analíticas" (Ferreira 1993), e as palavras usadas no quadro são de importância irrefutável; segundo, porque este hieróglifo não é estático, é dinâmico, bem no espírito do futurismo, um movimento que se estendeu da poesia às artes plásticas, depois à música, à fotografia, ao teatro e ao cinema, à decoração e até à cozinha, movimento que não parou enquanto pode viver; terceiro, porque o hieróglifo é de um baile, portanto, refere-se à música diretamente pois onde há baile, há música

incondicionalmente. Tabarin é um local onde se realizavam bailes populares, tendo em vista que os bailes de tavernas eram muito comuns na Paris do período anterior à Primeira Guerra.

Concluindo esse artigo, acreditamos poder agora estabelecer alguns pontos mais sensíveis da relação entre as duas obras aqui estudadas:

-existe um conhecimento musical que perpassa a criação artística de Cecília Meireles e Gino Severini transparecido no título do poema ou em palavras inseridas na pintura;

-cada um, à sua maneira, na poesia ou na pintura, expressa movimento, leveza;

-tratam, em suas obras de arte, de pessoas que se encontram, seja como par na dança, seja na lembrança de momentos felizes que viveram juntos;

-ambos foram artistas de grande envergadura no país e na época em que viveram a ponto de influenciarem outros que os seguiram na arte poética e pictórica.

Despedimo-nos do leitor tentando trazer o pensamento que provavelmente brotaria das mentes raras de Gino Severini e Cecília Meireles parafraseando o Manifesto dos Pintores Futuristas, assinado por pintores como: Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini: "Vocês nos julgam loucos. Nós somos, ao contrário, os Primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada" (Portal Estadão).

Como todo e qualquer vivente, Gino Severini, Cecília Meireles ou outros grandes vultos da história da arte são insubstituíveis em sua criação, no espaço que ocupam por causa das suas particularidades que justamente os fazem inesquecíveis, imortais, mas são também pontos de princípio para outros passeios artísticos, outras criações. São humanos, não perfeitos!

Referências Bibliográficas

Butor, Michel. 1919. Lês Mots dans la Peintu*re.* Paris, Flammarion.Civita, Victor, ed. 1978. Nova história da música popu*lar brasileira. São Paulo,* Abril Cultural. (Vol. 53. Fascículo com um disco LP estério de 10")

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1993. Minidicionário da Língua Portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Horta, Luiz Paulo, ed. 1985. Dicionário de Música. Rio de Janeiro, Zahar.

Lynton, Norbert. [s.d.] Arte Moderna. Expressão e Cultura.

Meireles, Cecília. 1958. Valsa. In: Obra Poética. Rio de Janeiro, Aguilar.

Mello, Leonel I. A. & Costa, Luis César Amad. 1995. História moderna contemporânea. 3 ed. *São Paulo, Scipione.*

Paes, José Paulo & Moisés, Massaud, orgs. 1969. Pequeno Dicionário de Literatura *Brasileira. São Paulo, C*ultrix.

Portal Estadão – Jornal da Tarde – http://www.jt.com.br/editorais/2000/05/13/var618.html.

Rodin, Auguste. 1990. A Arte: conversas ***com Paul Gsell. Rio de Janeir***o, Nova Fronteira.

Severini, Gino. 1988. Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin. 1912. Huile ur toile, 161,5 x 156cm. New York, Museum of Modern Art, legs Lillie P. Bliss. Reprod. 20,5 x 18cm em papel: color. In: Edito-Service s.ª Photo Museum of Modern Art, New York.Genève. D2 441 21-04.

Stori, Norberto. 1999. Docência no Curso de Gravura no Processo do "SPIT-BITE" (Gravura em metal:processo do lavis água-tinta)http://www.ligse.com/anpap/anais99/ensino22.htm.

Strauss, J. 1979. Danúbio Azul. N: ário Mascarenhas, ed. 120 Músicas Favoritas para Piano.
11 ed. rio de Janeiro, Irmãos Vitale. Vol. 1 Partitura, pp. 79-81.

O Apagamento da Literatura na Escola*

Rildo Cosson
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O campo literário contemporâneo vive um aparente paradoxo: expande-se de tal maneira que corre o risco de perder sua identidade. Essa situação é particularmente delicada no espaço escolar onde a literatura sempre ocupou um lugar de prestígio. A recusa da parceria tradicional entre escola e literatura, centrada no cânone e na escrita modelar, tem conduzido à incorporação de outros tipos de textos e a um progressivo apagamento da literatura no ensino fundamental e secundário. Nesse apagamento perde-se o valor da palavra escrita e da formação estético-cultural proporcionada pela leitura literária.

Palavras-Chave: *leitura literária; letramento; ensino de literatura; campo literário*

A ciência é grosseira, a vida é
sutil, e é para corrigir essa distância
que a literatura nos importa.
Roland Barthes - Aula

1. O paradoxo

O campo literário parece experimentar nesses primeiros anos do novo século uma situação paradoxal: ao mesmo tempo em que o sistema se expande, sobretudo em termos de mercado e aparato crítico, assiste-se a uma progressiva perda de identidade da literatura como discurso autônomo. De fato, nunca foi tão fácil publicar. As facilidades tecnológicas de reprodutibilidade dos textos, não mais restritos à impressão em papel e tinta, e a disponibilidade de meios de divulgação eletrônica, como o *e-mail*, os *cd-roms* e os *sites* da internet, tornam dispensáveis os procedimentos tradicionais do circuito editorial e oferecem a todos os indivíduos

* Apresentado na *3ª Semana de Estudos Literários* promovida pelo Departamento de Letras/UFPE, em outubro de 2002.

letrados uma autoria virtual. Uma simples busca nas páginas da internet tendo como base o termo poesia traz um número impressionante de antologias, revistas, jornais, concursos, festivais, seleções, salas de discussão, exposições, guias, fóruns, projetos, entre tantos outros *sites* dedicados à divulgação dos mais diversos modos e temáticas do fazer poético. Tais facilidades não diminuíram o ritmo das publicações dos livros. Ao contrário, cada vez que se entra em uma livraria tem-se a impressão de que os lançamentos se sucedem à razão de minutos, como em qualquer produção industrial. Submergidos em um mar de livros, vivemos agora a angústia da leitura, isto é, aquela sensação incômoda de que não lemos o que deveríamos ou que estamos perdendo a leitura das obras realmente fundamentais de nossa época. Frente às resenhas dos jornais e das revistas, aos convites para lançamentos, às vitrines da livrarias, à última recomendação do amigo, resta-nos o passar d'olhos pelas capas convidativas, a leitura apressada das orelhas dos livros e a perspectiva de depositar as obras mais interessantes na prateleira especial destinada às férias ou ao tempo da aposentadoria.

Ao lado da produção, divulgação e comercialização de novas obras, a literatura também expande e renova suas estratégias de leitura, incorporando novos objetos de estudo. É o que se pode observar nas discussões sobre cânone, gênero e identidade cultural, entre outras, que buscam, pelo desvelamento dos pressupostos políticos e sociais do que era antes considerado apenas estético, a democratização do espaço literário. Além disso, tendo como base um cenário multiculturalista e acompanhando a própria diversidade do fazer literário, os estudiosos da literatura alargam seu campo de atuação e passam a se interessar pelas muitas interfaces da literatura, estabelecendo pontes com o cinema, as artes visuais, a história, a psicanálise, a sociologia, a antropologia e a etnografia. Essas relações interdisciplinares são de mão dupla. Também os pesquisadores de outras áreas se apropriam de textos literários para fazer falar os seus saberes, não raro utilizando-se de mecanismos de análise e explicitação de textos antes identificados como específicos da teoria e crítica da literatura. No caso da história, por exemplo, o romance não só passa à condição de documento como também a própria historiografia, como acontece no bem conhecido debate que envolveu Hayden White e outros historiado-

res, assume uma nova aproximação entre a narrativa literária e a narrativa histórica.

Todo esse movimento tem como contraponto a perda de identidade do literário. Ela se manifesta no momento em que novas disciplinas, como os Estudos Culturais, ou desdobramentos de disciplinas já consolidadas, como a sociologia, a história e a antropologia aplicadas ao campo da leitura, e a lingüística, por meio da análise do discurso, tomam o literário como um mero julgamento social sobre os textos, recusando ou ignorando a especificidade requerida pela literatura para trabalhá-los. Nessa mesma direção, as abordagens críticas mais recentes também contribuem para a secundarização do literário à medida que deixam de lado a elaboração estética e passam a se ocupar prioritariamente da representação do social, através das questões de gênero, raça e identidade cultural. De maneira ainda mais radical, a própria literatura é considerada uma prática cultural entre outras e, para muitos, nem mesmo uma prática significativa em tempos tecnotrônicos, onde os sons e as imagens parecem ter suplantado a palavra escrita como veículo preferencial de expressão e comunicação humana. Essa nova posição da literatura é referendada pelo deslocamento dos produtos veiculados nos meios de comunicação de massa, os programas de televisão, o cinema e a música popular, e dos novos *media* para a linha de frente da cultura, movimento que lhes garante não só uma legitimidade outra, como também as estratégias de leitura antes reservadas aos produtos considerados superiores.

No meio desse redemoinho, a escola tem um importante papel a cumprir no destino da literatura. Afinal, como instituição responsável pela formação do leitor e espaço de ensino e aprendizagem da herança cultural a ser discutida, revista ou ampliada, ela participa ativamente da constituição do saber literário, interferindo nos mecanismos de produção, leitura e consumo das obras. Por força dessa posição, a escola tem se transformado em uma arena de disputas que vão muito além das questões sobre o quê e o como ensinar literatura. Na verdade, trava-se no campo escolar, de maneira ora aberta, ora dissimulada, a mais importante das batalhas: o apagamento da literatura como *locus* de conhecimento.

2. O Apagamento

Tradicionalmente, as relações entre literatura e escola se davam através de uma parceria. Da escola, a literatura recebia a garantia de manutenção do cânone, através da confirmação dos protocolos de leituras dos críticos, e de formação dos consumidores e produtores que alimentam o seu sistema. Da literatura, a escola requeria um modelo de bem escrever para o ensino da língua materna e um material adequado para o ensino da leitura e da cultura como representação da nação ou da humanidade. Estabelecida nesses moldes, essa parceria tem sido intensamente questionada no âmbito da escola, quando não francamente recusada.

Uma primeira resistência ao uso de textos literários na escola está na manutenção do cânone. Para muitos professores do ensino básico, os textos canônicos são pouco atraentes, seja pelo hermetismo do vocabulário e da sintaxe, seja pela temática antiga que pouco interessaria aos alunos de hoje. A essa percepção agregam-se as discussões sobre o cânone que, deslocadas do jogo de forças da academia, são ressignificadas na escola como mera inculcação ideológica e, por isso mesmo, implicam o abandono da leitura de obras antes consideradas fundamentais.

Para além do cânone, a centralidade mesma do texto literário na escola é questionada. Em um mundo onde a imagem e a voz se fazem presentes com muito mais intensidade do que a escrita, não há porque insistir na leitura de textos literários se há filmes, canções, programas televisivos e outros produtos culturais que dispensam a mediação da escrita ou a empregam secundariamente. Por isso, argumentam os educadores, se o desejo é ensinar cultura, a escola precisaria se atualizar, abrindo-se às práticas culturais contemporâneas que são muito mais dinâmicas e raramente incluem a leitura literária.

O texto literário também não seria adequado como material de leitura ou modelo de escrita escolar, pois a literatura já não serve como parâmetro nem para a língua padrão, nem para a formação do leitor, conforme parecer de lingüistas. No primeiro caso, a linguagem literária por ser irregular e criativa não se prestaria ao ensino da língua portuguesa culta, posto que esta requer um uso padronizado, tal como se pode encontrar nas páginas dos jornais e das revistas científicas. No segundo, sob o apanágio do uso pragmático da escrita e da busca de um usuário compe-

tente, afirma-se que apenas através do contato com um grande e diverso número de textos o aluno poderá desenvolver a sua capacidade de comunicação.

O resultado é a presença maciça dos textos jornalísticos nas aulas de Língua Portuguesa e a incorporação de textos como rótulos de produtos industrializados, receitas de bolo, cartazes publicitários, panfletos e toda a miríade de letras e formas do mundo da escrita à escola. Trocada pela reportagem, pelos anúncios, pelas entrevistas, pela charge, pelo filme e por outras manifestações culturais, a literatura perde as suas funções tradicionais e vai sendo progressivamente eliminada do campo escolar.

3. A Resistência

Contra esse apagamento é preciso, antes de mais nada, reafirmar a essencialidade da palavra na constituição da cultura e da história da humanidade. No princípio e sempre é o verbo que faz o mundo ser mundo para todos nós, até porque a palavra é a mais definitiva e definidora das criações do homem. Como bem diz o pensamento popular, é preciso ter palavras para traduzir as imagens, pois se uma imagem vale por mil palavras, mesmo assim necessitamos de palavras para afirmar esse valor. É por isso também que usamos palavras para dizer que não temos palavras para expressar o que pensamos ou o que sentimos.

Se a palavra é essencial para a humanidade, a escrita, em uma sociedade letrada, ocupa indubitavelmente um lugar central. Todas as nossas manifestações culturais contemporâneas passam de uma maneira ou de outra pela escrita. É assim com o jornal televiso com o locutor oralizando um texto escrito. É assim com práticas culturais de origem oral como a literatura de cordel, cujos versos são registrados nos folhetos para serem vendidos nas feiras. Também a tela do computador está repleta de palavras e os *video-games* não dispensam as instruções escritas.

Tendo em vista a essencialidade da palavra e a centralidade da escrita, não se pode esquecer que é a leitura da palavra escrita que se constitui em modelo para as outras leituras. Na verdade, a leitura das imagens e outras denominações similares são metáforas do processo empregado na decifração e significação das letras. Em conseqüência, ensi-

nar a ler e a escrever, manipular conscientemente os signos da escrita, é tarefa essencial da escola em nossa sociedade. E dentro desse ensino a literatura tem muito a contribuir.

Em primeiro lugar, a literatura não apenas tem a palavra em sua constituição material, como também a escrita é o seu veículo predominante. Ao trabalhar com o texto literário, o professor está oferecendo a seus alunos uma oportunidade única de manipular a palavra escrita com valor estético. Isto é, o aluno vai encontrar no texto literário uma exploração das potencialidades da língua e do imaginário que não tem paralelo em outro tipo de texto. Através dessa exploração, o dizer o mundo (re)construído pela força da ficção e da palavra, que é a literatura, revela-se como uma prática fundamental para a constituição de um sujeito da escrita. Em outras palavras, é no exercício da leitura e da escrita dos textos literários que se desvela a arbitrariedade das regras impostos pelos discursos padronizados e se constrói um modo individual de se fazer dono da língua.

Depois, é preciso que se reafirme a mímese como uma das características básicas da literatura. À semelhança do mito de Proteu, a literatura tem o poder de se metamorfosear em todas as formas discursivas. Ela também tem muitos artifícios e guarda em si o presente, o passado e o futuro da língua. Como acontecia com o deus grego, não se pode conhecer a verdade da língua e da cultura sem interrogar constantemente esse discurso proteiforme, percorrendo seus artifícios e as diferentes temporalidades que ele encerra. Tem razão, portanto, Raimundo, o revisor de Saramago em *História do Cerco de Lisboa*, quando responde ao doutor que o questiona: "o meu livro, recordo-lhe eu, é de história, assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é literatura".

Por fim, a literatura tem um importante papel formador não apenas como reveladora do mundo, mas também como criadora do mundo e de nós mesmos. A experiência estética não só nos permite saber da vida através da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. Na leitura literária, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiên-

cia e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção. É por isso que a experiência de língua e cultura proporcionada pela literatura não pode estar ausente da escola.

A defesa necessária dos valores literários não deve, entretanto, servir para a simples reafirmação da velha parceria entre literatura e escola. Mesmo que não se concorde com os argumentos usados para o apagamento da literatura na escola, deve-se admitir que as práticas atuais de escolarização da literatura são, na maioria das vezes, inadequadas e precisam ser revistas. Tal revisão compreende, necessariamente, pelo menos dois pontos: um novo conceito de literatura e novas maneiras de trabalhar com o texto literário. No primeiro caso, é necessário entender a literatura para além de um conjunto de obras valorizadas como capital cultural de um país. A literatura deve ser vista como um sistema composto de outros tantos sistemas. Um desses sistemas corresponde ao cânone, mas há vários outros e a relação entre eles é dinâmica, ou seja, há uma interferência permanente entre os diversos sistemas. A literatura na escola deve investir na leitura desses vários sistemas até para compreender como o discurso literário articula a pluralidade da língua e da cultura. No segundo caso, é fundamental que se coloque como centro das práticas literárias na escola a leitura efetiva dos textos e não as informações das disciplinas que ajudam a constituir essas leituras, tais como a crítica, a teoria ou a história literária. Essa leitura também não pode ser feita de forma assistemática e em nome de um prazer absoluto de ler. Ao contrário, ela precisa ser organizada segundo os objetivos da formação do aluno, compreendendo que a literatura tem um papel a cumprir no âmbito escolar.

A partir desses dois pontos pode-se configurar uma nova proposta de escolarização da literatura. Uma proposta que requer novas metodologias de abordagem do texto literário na escola. Metodologias que implicam novos suportes teóricos. Teorias que reconfiguram o lugar da disciplina e da própria escola na formação do leitor. Tanto nas teorias como nas metodologias, o fundamental é compreender a leitura literária como fonte de conhecimento do homem e do mundo. Por força dessa característica básica, ela se constitui em um importante espaço de socialização e estratégia essencial do processo educacional.

Referências Bibliográficas

Bakhtin, Mikhail. 1992. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes.

Barthes, Roland. 1992. *Aula.* 6 ed. São Paulo: Cultrix.

Cosson, Rildo. 2001. Org. *Esse rio sem fim.* Pelotas: PGL-

UFPEL.EVANGELISTA, Aracy et al. 2001. *A Escolarização da leitura literária.* Belo Horizonte: Autêntica,.

Even-Zhar, Itamar. 1990. Polysistem studies. *Poetics today*, v. 11, n. 1, pp. 1-269, Spring.

Goffman, Erving. 1998. *Frame analysis.* Boston: Northeastern University Press. CANDIDO, Antonio. 1995. O direito à literatura. In: *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades.

Magnani, Maria do Rosário. 1989. *Leitura, literatura, escola. Sobre a formação do gosto.* São Paulo: Martins Fontes.

Quintas, Alfonso López. *La experiencia estética, fuente inagotable de formación humana.* http://www.hottopos.com/convenit6/quintasarte.htm. Consultado em 18/11/2002.

Saramago, José. 1996. *História do cerco de Lisboa.* São Paulo: Companhia das Letras.

White, Hayden. 1983. *Metahistory: the historical imagination in 19th century Europe.* Baltimore: The John Hopkins University Press.

Referir, Significar e Classificar: Uma Atividade Discursiva

Sandra Helena Dias de Melo
Doutoranda em Lingüística - Unicamp

Resumo: Referir, significar e classificar faz parte do uso da linguagem humana. O homem participa de um processo discursivo ininterrupto que o faz classificar, referir e significar o "mundo". Desta discussão, participaram muitos estudiosos que se preocuparam em observar a correspondência entre mente, linguagem e mundo. Este trabalho objetiva refletir sobre uma possível posição discursiva na relação entre sentido e referência no uso da linguagem.

Palavras-chave: *referenciação; sentido*

O "Tintim" e o "Triz" na Linguagem

TINTIM

Durante alguns anos, o tintim me intrigou. Tintim por tintim: o que queria dizer aquilo? Imaginei que fosse alguma misteriosa medida de outros tempos que sobrevivera ao sistema métrico como a braça, a légua, etc. Outro mistério era o triz. Qual a exata definição de um triz? É uma subdivisão de tempo ou de espaço. As coisas deixam de acontecer por um triz, por uma fração de segundos ou de milímetro. Mas que fração? O triz talvez correspondesse a meio tintim, ou o tintim a um décimo de triz. Tanto o tintim quanto o triz pertenciam ao obscuro mundo das microcoisas. Há quem diga que não existe uma fração mínima de matéria, que tudo pode ser dividido e subdividido. Assim como existe o infinito para fora – isto é, o espaço sem fim, depois que o Universo acaba – existiria o infinito para dentro. A menor fração da menor partícula do último átomo ainda seria formada por dois trizes, e cada triz por dois tintins, e cada tintim por dois trizes, e assim por diante, até a loucura.

Descobri, finalmente, o que significa tintim. É verdade que, se tivesse me dado o trabalho de olhar no dicionário mais cedo, minha ignorância não teria durado tanto. Mas o óbvio, às vezes, é a última coisa que

nos ocorre. Está no Aurelião. Tintim, vocábulo onomatopaico que evoca o tinido das moedas. Originalmente, portanto, "tintim por tintim" indicava um pagamento feito minuciosamente, moeda por moeda. Isso no tempo em que as moedas, no Brasil, tiniam, ao contrário de hoje, quando são feitas de papelão e se chocam sem ruído. Numa investigação feita hoje da corrupção no país tintim por tintim ficaríamos tinindo sem parar e chegaríamos a uma nova concepção de infinito.

Tintim por tintim. A menina muito dada namoraria sim-sim por sim-sim. O gordo incontrolável progrediria pela vida quindim-por-quindim. O telespectador habitual viveria plim-plim por plim-plim. E você e eu vamos ganhando nosso salário tin por tin (olha aí, a inflação já levou dois tins). Resolvido o mistério do tintim, que não é uma subdivisão nem de tempo nem de espaço nem de matéria, resta o triz. O Aurelião nos ajuda. "Triz", diz ele, significa por pouco. Sim, mas que pouco? Queremos algarismos, vírgulas, zeros, definições para "triz". Substantivo feminino. Popular. "Icterícia." Triz quer dizer icterícia. Ou teremos que mudar toda teoria sobre o Universo ou teremos que mudar de assunto. Acho melhor mudar de assunto. O Universo já tem problemas demais. (Veríssimo 2001:63)

O texto de Luis Fernando Veríssimo se mostra de *olho na linguagem* (nome dado aos textos que integram a parte que trata sobre a linguagem, no qual "Tintim" está inserido). Estamos sempre *pondo nome em coisas*, classificando, definindo, delimitando, fazendo significar. É essa a "lógica" levada por esta voz que reflete sobre o "tintim" e o "triz". Mas o que seriam essas palavras? A que se referem? O que significam? Se pergunta o narrador, preocupado com a referência e o sentido:

> As coisas deixam de acontecer por um triz, por uma fração de segundos ou de milímetro. Mas que fração? O triz talvez correspondesse a meio tintim, ou o tintim a um décimo de triz. Tanto o tintim quanto o triz pertenciam ao obscuro mundo das microcoisas. Há quem diga que não existe uma fração mínima de matéria, que tudo pode ser dividido e subdividido. Assim como existe o infinito para fora [...].

Assim é que o narrador vai atrás de uma correspondência para o uso da palavras *tintim* e *triz*. Também achando um "mundo" ao qual estas palavras pertenceriam, um mundo dividido e subdividido, onde existiria o infinito para dentro. E vai discutindo a *ontologia inacabável* da matéria até chegar ao que significa "tintim", ou a loucura. Confiou ao dicionário esta missão.

Muitos usuários da língua fazem isso, embora, na prática, já saibam, na maioria das vezes, o sentido pelo uso (o que é feito com muito brilhantismo pelo narrador). Começaremos a discussão sobre sentido e referência, partindo da discussão fomentado por Frege, voltando algumas vezes a recorrer ao texto de Luis Fernando Veríssimo.

Do Sinn e Bedeutung para o Sentido e a Referência no Discurso

Foi com Frege que a linguagem entrou definitivamente na discussão filosófica. Com ele nasce a lógica moderna. Segundo Frege, para se referir ao mundo exterior se passa necessariamente pela linguagem. Para retirar todo o psicologismo da lógica, este autor trabalhou com uma noção objetiva de linguagem. Para isso, afastou dela o fantasma do "*sentido* individual/subjetivo", ou seja, a idéia que um homem faz de algo não é igual à representação de outro homem sobre o mesmo. Em outras palavras, apesar de não negar uma representação interna das coisas ao indivíduo, postula que o *Sinn* (sentido) é entendido por todos que estejam suficientemente familiarizados com a linguagem. O sentido é, pois, um objeto abstrato, objetivo, porque pode servir a vários observadores (metáfora do telescópio). Frege critica a confusão entre conceito e representação:

> Assim [escreve Frege a propósito das teses husserlianas], apaga-se a diferença entre conceito e representação, entre pensar e imaginar. Joga-se tudo no subjetivo. E como se embaçam as fronteiras entre o subjetivo e o objetivo, o subjetivo toma a aparência do objetivo. (apud Pêcheux, 1995: 76).

Nessa passagem de Frege, Pêcheux chama a atenção para o efeito ideológico (na terminologia do autor) indicado quando "o subjetivo toma a aparência do objetivo". E é essa confusão entre representação e concei-

to que Frege deseja corrigir. Para Frege, o conhecimento objetivo é independente do sujeito. Tanto esta tese quanto a do pressuposto existencial na lógica interessa a Pêcheux, para quem a grande falha de Frege seria ter se limitado à análise lógico-gramatical das sentenças.

Deve-se frisar que esse é um passo interessante nos estudos filosóficos que serão protagonizados por uma série heterogênea de estudiosos, que postularam o estudo da história e o combate ao *subjetivismo idealista,* por que não dizer *adâmico*. Frege reduziu a possibilidade da mente à semântica, mas também pôs em xeque a lógica vigente. Diferentemente de Aristóteles, introduziu a empiria nos estudos da lógica sobre a linguagem. A questão da verdade para Aristóteles era analítica. Assim, o empirismo e a história não interessavam. Mesmo antecipando algumas questões, poderíamos perguntar: *o que Frege traz de novo*?

O *Sinn*, para Frege, é conotativo. Isso quer dizer que ele diferenciava o Sinn (sentido lógico) do *Bedeutung* (referência). Ele verifica que as formas matemáticas

$$\frac{6}{3} = 1+1 = 4-2$$

diferiam no caminho percorrido para chegar ao referente. Frege perguntou qual seria a referência e o conteúdo dessas expressões. Opondo-se à noção de que as três seqüências de sinais são iguais, mas não o mesmo, afirmou que a diversidade de designações não justificaria uma diversidade de designados. Com essa posição, mostrou uma confusão entre as noções de forma e de conteúdo, signo e coisa significada. Segundo Frege (1978:22), a mudança do signo não pode ser ela mesma a mudança da coisa significada (o referente, o objeto). Isso quer dizer que no exemplo supracitado há diferentes caminhos para expressar o mesmo objeto. (Seria inconcebível mudar toda teoria matemática na substituição dos numerais romanos pelos arábicos).

As expressões mudam o sentido, mas não a referência. Pensando nisso, Frege aplicou o estudo lógico na linguagem natural. Assim, "estrela da manhã" e "estrela da tarde" não tem o mesmo sentido, mesmo que ambas as expressões tenham um mesmo referente: Vênus. Certamente,

quem diz "estrela da manhã" está se referindo ao mesmo planeta que se refere alguém que diz "estrela da tarde", mas com um sentido diferente, uma vez que o planeta Vênus pode ser o objeto extralingüístico do que se fala. Para Frege, é possível que dois nomes coincidam com relação à referência, mas diferenciem com relação ao sentido:

A estrela da manhã é Vênus
A estrela da tarde é Vênus

Ambas as expressões designam o mesmo planeta, porém têm sentidos diferentes, uma vez que dizer "a estrela da manhã" e "a estrela da tarde" são expressões, *caminhos diferentes* de significar algo. O que se vê aqui é uma contestação da lei de identidade. O predicado não está contido no sujeito, ou seja, não há uma sentença analítica.

Esta contigência será reforçada pela condição estabelecida por Frege para dizer se uma frase é ou não *truth- apt.* Numa frase como:

O atual rei da França é calvo

Frege diz que é possível pressupor a existência do rei. Em outras palavras, há um predicado de calvície que não tem o mesmo estatuto semântico da expressão *o atual rei da França.* Segundo Frege, em *o atual rei da França* não há referência, sendo impossível verificar o valor veritativo da frase. Nesta afirmação, são contestadas as categorias lógicas aristotélicas, pois a lei do terceiro excluído é ferida: dada uma proposição e sua negação, uma delas tem que ser verdadeira. No entanto, em "~ (pressuposto + posto)", o pressuposto fica imune à negação. Na lógica aristotélica, duas negações têm que se cancelar, por isso, $1 - (- 3) = 4$.

Esta lei teve um tratamento diferenciado depois dos escritos de Frege, uma vez que há uma condição: uma das sentenças só pode ser verdadeira desde que atenda à existência na pressuposição, senão não se pode verificar sua verdade ou falsidade. Desse modo, Frege introduz uma condição à lógica, uma condição histórica, contigente, empírica: em Frege, o mundo ontológico é habitado por várias coisas, uma delas é a história.

Já vimos que, para este lógico, a referência tem a ver com as condições de verdade, por isso difere do sentido. Isso quer dizer que o sentido numa frase nunca assegura sua referência, do contrário, cada expressão deveria corresponder um sentido determinado, um referente. Para Frege, se fala tanto para referir-se a algo, como também para falar das próprias palavras ou sobre o sentido destas. Assim, se conclui que é possível haver sentido sem haver referência na frase, mas não o contrário.

> *O atual rei da França é careca.* (há um sentido, mas não existe um referente);
> *A terra é redonda* (há referência e sentido).

No entanto,

> Combinando-se sujeito e predicado, elabora-se um pensamento, porém nunca se passa de um sentido para uma referência, de um pensamento para o seu valor de verdade. Move-se no mesmo nível, mas nunca se avança de um nível para o outro. Um valor de verdade não pode ser uma parte de um pensamento, tal como não o pode ser o sol, posto que ele não é um sentido, mas um objeto. (Frege, 1978: 71).

Não será discutida aqui a contenda entre a teoria de Russel e a de Frege. Apenas foi considerado importante apresentar, de modo geral, a discussão sobre referência e sentido, trazida por Frege. Observou-se que, para este autor, o mundo passaria necessariamente pela linguagem. Com isso, Frege mostrou que a linguagem, de forma geral, e a linguagem, de forma específica, nem sempre designam um objeto a cada expressão usada. Frege preocupou-se com a necessidade da consistência da lógica, trabalhando com uma noção de referência. O autor define o valor de verdade de uma sentença como "a circunstância de que é verdadeira ou falsa", pois se preocupa com os fatos objetivos (Simpson, 1976: 143):

> As linguagens têm o defeito de originar expressões que por sua forma gramatical, parecem ser destinadas a desig-

> nar um objeto, mas que em casos especiais não o realizam, pois para isto se requer a verdade de uma sentença. (Frege, 1978: 75).

Na lógica seria possível uma *rearrumação* disso. Por isso, Frege trabalha com a noção de conjunto vazio, assinalando aos termos sem referentes uma denotação arbitrária: o número zero (Simpson, 1976). Com relação a isso, se pode pôr a questão: como controlar a linguagem natural, visto que ela não designa de forma fixa o mundo?

A partir dessa observação é que ancorarei a discussão do sentido e da referência no discurso. O problema da linguagem natural para a semântica formal parte da posição teórica adotada: a língua seria perfeita se fosse transparente, se refletisse o mundo de forma a *etiquetar* os objetos univocamente. Por isso, apenas teoricamente se pode trabalhar com uma semântica formal, nunca no uso da língua. Na teoria de Frege, vê-se que é possível haver expressões diferentes para um mesmo referente, que indicam sentidos diferentes. Mas como fica a referência? Em Frege, não há mudança no referente, ou seja, a referência em Frege é precisa, determinada, única. A linguagem natural, todavia, não pode ter o mesmo tratamento que um objeto da natureza. Já se viu que as expressões "estrela da manhã" e "estrela da tarde" não são tomadas numa relação de igualdade, mesmo se referindo a um mesmo objeto. Em muitas ocorrências da língua enunciados como "Vênus é Vênus" também não manteriam uma relação de igualdade. Isso é facilmente comprovado em enunciados do tipo tautológico "mãe é mãe", em que há *sentidos* diferentes para cada uma das ocorrências da palavra "mãe". O que se quer dizer com isso é que ocorrendo uma mudança no sentido se altera também o como é apreendido o referente.

Antes de Copérnico, se afirmava que *o sol girava em torno da terra*, depois dele, passou-se a dizer que *a terra gira em torno do sol.* Pode ser dito que o *referente extra-lingüístico* é o mesmo, mas discursivamente o objeto mudou. Passou-se de uma idéia antropomórfica, para uma constatação (ou seria idéia?) que a terra não é mais o centro do universo.

Kaplan (apud Rajagopalan 2000) afirma que se houvesse uma

palavra (*Dthat*) que, ao ser pronunciada, tivesse a propriedade de apontar, *colar num objeto*, de modo a designá-lo singularmente, não haveria um problema de referência. Mas como não há uma palavra com essa propriedade, tem-se sempre um problema na questão da referência.

Sentido e Referenciação no Discurso

Procura-se sempre um denominador comum para uma palavra, para um texto. Há uma busca em definir, classificar com exatidão algo. Se voltarmos ao texto inicial, veremos que há uma indagação sobre o sentido e a referência das palavras "tintim" e "triz". Muito astuciosamente o narrador diz ter resolvido um problema de solução óbvia no dicionário. No entanto, podemos perceber que o sentido das palavras "tintim" não pára no significado atribuído a ela pelo dicionário. Daí ser possível a transformação de "tintim" para "tin"("tintim por tintim" similar a "tin por tim" - *E você e eu vamos ganhando nosso salário tin por tin (olha aí, a inflação já levou dois tins)*). Tal objeto foi transformado a partir da organização discursivo-textual, orientada pela historicidade.

Com base nessa posição, pode-se passar do estágio de verdade e referência (da semântica formal) para o de referenciação e construção de sentido em uso, independentes de situações vericondicionais do significado. Assim, considera-se que o sentido não se esgota na busca do significado de um termo no dicionário. As palavras têm significados potenciais, mas seus sentidos são sempre situados nos textos, de acordo com a historicidade, com a enunciação.

Como vimos, a discussão de sentido e referência, em Frege, avança em relação ao que havia antes, mas numa lógica à procura da exatidão das coisas. As noções de sentido e referência, que se buscou refletir não são as mesmas das articuladas por Frege, uma vez que se objetivou observar como as palavras, os textos significam e como referem em uso. Em outras palavras, não se quer ver como a referência passa pela descrição, no sentido lógico, mas como as expressões usadas servem para a progressão referencial e a construção de sentido. Nesse contexto, as expressões vão tendo uma dinamicidade na sua percepção, vão generalizando os sentidos, vão tendo sua singularidade *transformada* pelas relações humanas. Poderíamos nos perguntar, como Kaplan, sobre qual o alvo exato de uma

referência. Neste trabalho, parto do pressuposto de que a língua não corresponde ao mundo discretamente, nem mesmo é usada (ou pode ser usada) para isso, mas tão somente como uma *ação* que transforma o mundo.

Para Koch e Marcuschi (1998: 12), a linguagem constitui o mundo "[...] de uma dada maneira e num arranjo específico", isto é, não o constrói, porque o apresenta estritamente na esfera do discurso, mesmo quando ancorado "numa realidade extratextual". Não se nega a existência do mundo nem se afirma que a língua determina o sujeito, não estando o mesmo à mercê de uma estrutura imobilizante.

A progressão referencial diz respeito à maneira pela qual os referentes progridem num texto. É preciso, no entanto, ter claro que essa atividade de designação dos referentes não se restringe a quando estes estão prontos no mundo factual, mesmo que para os seus usuários sejam destes *precisamente* que eles falam. A progressão referencial "... não é uma atividade de etiquetar um mundo pré-existente, extensionalmente designado, mas sim uma atividade discursiva, de tal modo que os referentes passam a ser objetos do discurso" (Marcuschi 1997).

Nessa passagem, tem-se um novo modelo de observação para o processo de referenciação e, conseqüentemente, de progressão textual, no qual os termos designativos são antes objetos discursivamente organizados do que entidades reais (aprioristicamente significativas e representantes da biunivocidade entre língua e mundo). É impossível negar a existência de algo fora da língua, porque a língua, de algum modo, se relaciona com o que está fora dela (ela não é suficiente em si mesma, se há realmente um "si" na língua). No entanto, a língua também serve para falar de coisas que não estão no mundo, refere-se a algo que não existe no mundo real. A língua, nesse caso, teria uma semântica, se for entendido que os usuários da língua lidam com a interpretação, a compreensão e a incompreensão no uso dela. Uma semântica, é claro, diferente de uma semântica em que se busque o "valor de verdade". A pragmática, pois, não seria uma "lixeira" para assuntos *não-próprios* da semântica formal, mas forneceria também um tratamento semântico para o uso da língua.

A vagueza da língua impede uma análise adâmica das palavras, porque as palavras, os textos significam no uso e o uso destes é percebido

de forma a generalizar. Não há nada que seja uno (Wittgenstein, 1994), as coisas são percebidas como somatórios. Não há numa classificação (nem da referência (referenciação)) nem no sentido (construção de sentido) o poder de imobilizar os objetos, construídos discursivamente, porque isso seria uma abstração. Um objeto, um referente, mesmo sendo públicos, não são os mesmos nos usos. Não há uma essência, uma "suficiência" nas coisas. A identidade de algo não estaria pautada nas diferenças, porque *algo* não é completamente diferente de outro *algo*. Não existe algo pela negação de outro (por isso não seria possível postular a dicotomia entre a fala e a escrita, ou entre um artigo jornalístico e uma notícia). Existe, nessa postura, um rompimento com a noção estruturalista de oposição para classificar algo como uno. Há uma continuidade no *ser* das coisas, que rompe a questão essencial e acidental, porque, na linguagem, não há um hiato entre a ontologia e a epistemologia.

Se não fosse, assim, como o "triz" poderia ter sido algum dia "icterícia"? Como poderia ser "por pouco" sem ser um algarismo, sem ser um número, sem ser um tempo ou um espaço? Ou mesmo ser uma dessas coisas e ser algumas delas ao *mesmo tempo* (*num mesmo uso*)? Será que *é* ou *significa*, ou ambos? Não há respostas definitivas para isso, nem pretendi "decidir esta partida". Procurou-se mostrar apenas que os objetos discursivos não são unos e que significam, no discurso, de forma dinâmica. Mas, diferentemente, do narrador em "Tintim" não se quer mudar de assunto.

Referências Bibliográficas:

Frege. G. 1978. *Lógica e filosofia da linguagem.* São Paulo, Cultrix.

_____. (s.d.). *Translation from the Philosophical writings of Gottlob Frege.* Oxford, Basil Blackwell.

Koch, I. V. & Marcuschi, L. A. 1998. *Estratégias de referenciação e progressão referencial na língua falada.* Recife/Campinas, (mimeo).

Marcuschi, L. A. 1997. Referenciação e coerência na atividade discursiva falada e escrita. Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq. Recife, (mimeo).

Pêcheux, M. 1995. *Semântica e discurso. Uma crítica do óbvio.* Campinas, Ed. UNICAMP.

Rajagopalan, K. 2000. O singular: uma proposta no caminho dos teóricos da linguagem. *Cadernos de Estudos Lingüísticos* 38:79-84, Campinas.

Simpson, T. M. 1976. *Linguagem, realidade e significado.* São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.

Mel Literário & Girassóis Publicitários - As Imagens Publicitárias Evocadas no Conto *Mel & Girassóis* de Caio Fernando Abreu -

Thiago Soares*
Mestrando em Teoria Literária - UFPE

Resumo: Este artigo pretende identificar as imagens publicitárias evocadas no conto *Mel & Girassóis*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. O recurso de utilizar tal natureza de imagens como ferramenta de criação literária reforça uma atitude crítica do autor para com a estetização da realidade a partir da publicidade. Discutiremos o conceito de imagem publicitária tomando como referencial teórico os escritos de Jacques Durand e George Péninou, dialogaremos tais imagens com o conteúdo do texto analisado e, por fim, mostraremos o resultado de uma experiência de leitura do texto e identificação das imagens publicitárias com alunos da disciplina de Fotopublicitária da Universidade Salgado de Oliveira (Universo), no Recife. Durante a apresentação deste texto serão mostradas as imagens trazidas pelos alunos.

Palavras-Chave: *Fotopublicitária – Literatura – Caio Fernando Abreu.*

"Quero não o que está feito mas o que ainda tortuosamente se faz"
Clarice Lispector em *Água Viva*

Os textos do escritor gaúcho, Caio Fernando Abreu são caracterizados pela multiplicidade de imagens evocadas, pela velocidade com que estas imagens aparecem ao longo da narrativa e pela afeição por uma musicalidade pop. Tais indicadores levaram-nos a perceber possibi-

* Artigo produzido para a disciplina Textualidade Artística e Literária: Intersemiose, ministrada pelos professores Sébastien Joachin e Maria do Carmo Nino

lidades de características conjuntas entre o texto literário do autor e o videoclipe – gênero televisivo caracterizado pela associação de imagem, música e edição (montagem). Estas possibilidades de características são a configuração do objeto da pesquisa que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Este artigo, portanto, é resultante de uma investigação mais pormenorizada na natureza das imagens que compõem os textos de Caio Fernando Abreu. Para isso, tomamos como exemplo o conto *Mel & Girassóis*, presente no livro *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. No conto, temos um homem e uma mulher que vivem um "amor de férias" numa "praia qualquer do Havaí ou Itaparica". Entre imagens-clichês, descrições repletas de ironia e duas pessoas descobrindo o amor "num país tropical", Caio Fernando Abreu vai situar seu texto num entre-lugar ora da citação das imagens publicitárias, ora da crítica à mesma natureza sedutora de tais imagens. É como se o autor vislumbrasse que está sendo seduzido pela artificialidade das imagens publicitárias, mas, ainda assim, não conseguisse se desvincular de toda esta atmosfera de simulação e sedução.

Desfilam pelo conto peles bronzeadas, flertes sensuais, olhares furtivos, toques discretos, sorrisos & intenções. As ações dos personagens de *Mel & Girassóis* (estes personagens não têm nome) são construídas como se houvesse ali um filtro midiático de um diretor publicitário os conduzindo. Caio Fernando Abreu olha, reconhece e descreve seus personagens como se eles estivessem vivendo numa grande peça publicitária, em que nada pudesse estar fora do lugar. E não está. Os dois vivem esta "paixão de férias" num hotel paradisíaco, estilo *resort*, cercado por clichês peculiares desta natureza de atração turística. Quando os dois personagens se pegam flertando sensualmente como numa propaganda de bronzeador, Caio Fernando Abreu ainda proclama: "não é excitante viver?". Para chegarmos à análise do texto propriamente dito e, posteriormente, à exemplificação da existência de tais imagens publicitárias através de uma experiência em sala de aula, precisamos, primeiro, categorizar o que é a imagem publicitária, quais são seus elementos constitutivos e o que a diferencia da natureza das outras imagens.

Eu sou mais que uma simples imagem

A imagem publicitária é caracterizada como um dos recursos utilizados para vender ou apresentar um determinado produto – e que tenha fins comerciais. Trata-se, portanto, de uma categoria de imagem que situa-se no âmbito público (contrapondo-se às imagens privadas) e que precisa servir de "chamariz" ou de "ponta de iceberg" para conduzir quem a olha "em direção" ao produto. O fim da imagem publicitária é o da venda, o do comércio. A imagem é, logo, um acesso ao bem. Ela não deve se encerrar em si. Deve ser uma imagem que "chame" e que conduza quem a olha ao universo do produto (ou da situação mostrada). Como estamos tratando aqui de uma imagem que tem, em si, a idéia de "chamar atenção" e se fazer vista, podemos inferir que a imagem publicitária trará uma carga de "auto-suficiência". É como se a imagem publicitária proferisse: "Eu sou mais que uma simples imagem". Quando tratamos desta perspectiva, a de uma imagem que leva a um produto, conduz olhares, tenta servir de caminho ou indicativo para uma marca, estamos diante de conceitos que aproximam aos de Georges Péninou, em *Física e Metafísica da Imagem Publicitária*. O autor trata, fundamentalmente, de duas acepções da imagem publicitária para o caráter de intencionalidade:

> A primeira recobre sua qualidade de imagem para outrem, de que dá conta a estrutura em diálogo truncado dos manifestos de apresentação e de implicação e o conjunto dos signos que, no seio mesmo da imagem, proclamam sua orientação para o destinatário. A segunda recobre a necessidade em que se encontra a imagem, se ela se quer lugar do sentido do objeto, de testemunho do objeto *sob qualquer relação*: em outros termos, de ser *visão* permanecendo *visada*. (1973:80). [grifos do autor]

Percebemos através desta noção de que a imagem publicitária dialogará com uma série de implicações para com o destinatário e para com a sua própria natureza enquanto imagem. Estamos diante, portanto,

de um objeto que traz intrinsecamente a dicotomia de mostrar e de se fazer mostrado. Para utilizar o mesmo raciocínio de Péninou, a imagem publicitária "faz ver", mas também precisa "ser vista". É a partir desta estrutura repleta de vias de mão-e-contramão que vamos perceber que esta necessidade de atenção, de se mostrar, de se fazer presente, sobretudo, no cotidiano dos indivíduos, fará da imagem publicitária um objeto repleto de meandros e vielas conduzidos pelo que veremos mais adiante como a retórica da imagem publicitária.

Antes de adentrarmos com ainda mais afinco nesta discussão, precisamos demarcar territórios. O primeiro deles significa identificar com que tipo de imagens publicitárias estamos lidando na análise do conteúdo literário. Afinal de contas, podemos dividir as imagens publicitárias em dois grandes grupos: as que ilustram propagandas de varejo e as que ilustram propagandas institucionais. As imagens vinculadas às propagandas de varejo são identificáveis, sobretudo, nos encartes, folders e panfletos que divulgam, em geral, promoções, remarcações. São imagens publicitárias ilustrativas de produtos que, quase sempre, vêm acompanhadas dos preços de tais produtos. Salvo exceções, estas imagens praticamente não sofrem interferência digital ou conceitual. Podem ser encaradas como um mecanismo clássico de divulgação de produtos: ali, o que importa é o consumidor ver o tal produto, reconhecê-lo e associá-lo ao preço praticado. Segundo Georges Péninou, são estes tipos de imagens que caracterizam uma (possível) ontologia da imagem publicitária, pois estas imagens

> são aquelas em que o produto figura, único, arquetípico – arquetípico porque único – proclamando a eminência de sua perfeição na própria evidência de sua existência. Estas mensagens, onde a *qualidade* é consubstancial ao *ser*, provocam a nucleação total do quadro, a captação total do Ser pelo Objeto – identidade portanto do Objeto e do Ser (1973: 74). [grifos do autor]

Além das imagens de varejo, estas que proclamam o objeto na sua exterioridade simplesmente na sua existência, podemos perceber um

outro grupo formado pelas imagens publicitárias que ilustram propagandas institucionais. Tais imagens podem fugir da dicotomia produto-preço. Aliás, freqüentemente fogem. São imagens que, em geral, se não redimensionam o objeto retratado (com interferências digitais ou conceituais), podem substitui-lo por uma situação, um personagem ou um outro objeto que não o produto a ser comercializado. É esta idéia de troca, de jogo, de ver primeiramente uma coisa que, na verdade, lhe diz outra, a tônica da imagem publicitária institucional. Como já adverte Jacques Durand em sua *Retórica da Imagem Publicitária*, "estamos em presença de duas proposições, das quais uma é real mas não tem sentido (ou antes: não tem *o* sentido) e a outra tem um sentido mas não existe" (1973:21). [grifo do autor]

Vemos aqui exposta a exata noção do que dialogaremos no conceito de imagem publicitária institucional: trata-se daquela que agrega, como atesta Durand, duas proposições dialogando na própria estrutura da imagem. A primeira proposição que diz respeito ao real, mas que não tem o sentido, podemos reconhecer como sendo o objeto do qual estamos tratando. É ele o motivo da existência da peça publicitária. Entretanto, não vindo expresso na imagem, o objeto acaba tendo que estabelecer algum tipo de conexão com a imagem que é revelada, que está "às claras". Esta imagem que diz o objeto sem sê-lo, por sua vez, tem um sentido – o de conduzir quem observa ao objeto. Ela, portanto, não existe de forma independente, sem ao menos o conceito do próprio objeto.

Identificamos que, semioticamente, entre a imagem publicitária de varejo e a institucional há relações distintas: a primeira é marcadamente indicial, ficando a segunda caracterizada ora por uma iconização do produto em questão, ora por uma referencialidade simbólica entre o produto e a imagem que o representa. Esta relação icônico-simbólica que a imagem publicitária institucional traz em seu bojo é o nosso foco de atenção. Sobretudo porque, segundo conceitos de Lucia Santaella e Winfried Nöth,

> é por força de uma idéia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso do ícone), nem por

> conexão causal, fatual, física, concreta (caso do índice). A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de idéias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto (2001:63).

Para entendermos como se dá a associação existente entre a imagem publicitária e o produto, de forma que esta relação não seja entendida, apenas, como algo de similaridade ou conexão física/causal, precisamos nos remontar ao conceito de legi-signo, termo batizado por C. S. Pierce. O legi-signo trata-se de "uma regra que determinará que [o símbolo] seja interpretado como se referindo a um dado objeto" (apud SANTAELLA, 2001: 64).

Tentando perceber as conexões existentes entre objetos e representações – no nosso caso, icônicas e simbólicas —, notamos que a imagem publicitária vai trazer, em sua própria estrutura, legi-signos que conduzirão o que C.S. Pierce viria a chamar de interpretante lógico. A própria organização da imagem publicitária fará com que se mapeie tal referencialidade simbólica e que se chegue ao produto ou ao conceito do produto tendo como instrumental a imagem apresentada, a imagem "às claras". Assim, chegamos ao conceito de Eduardo Neiva Júnior de que "a imagem publicitária enuncia uma afirmação de natureza sociológica: a publicidade ilustra algo mais do que um produto; torna visíveis idéias tidas como consensuais pela coletividade; sua eficácia dependerá do reconhecimento que receber" (1986: 69).

Estamos diante, portanto, de alguns dados novos na nossa investigação sobre os conceitos que envolvem a imagem publicitária: o primeiro deles, no tocante à idéia de que trata-se de um tipo de imagem que precisa dialogar com consensos de coletividade; o segundo deles, e intrinsecamente ligado ao primeiro, é que a eficácia da imagem publicitária dependerá de reconhecimento. A natureza imagética, conforme continua Eduardo Neiva Júnior, "dirige-se frontalmente para o destinatário, definido como aquele que é capaz de consumir. O efeito de recepção é extremamente necessário" (1986:70).

Se estamos frente-a-frente a uma categoria de imagens cujo efeito

de recepção precisa estar evidente, sabemos que é possível haver uma série de atalhos para que haja um reconhecimento imediato. Estas formas pré-estabelecidas de reconhecimento de uma imagem – mas não necessariamente aprovação – podem ser configuradas através da utilização de clichês imagéticos. Por clichês imagéticos, entendemos as estruturas de imagens que vão sendo citadas com um grau mínimo de representação do objeto, de forma a que o próprio objeto acabe sendo reconhecido pela sua imagem e não pelo objeto em si. O clichê, segundo a teórica Kátia Maciel, origina a não-imagem, produz a não-visão, uma vez que "os clichês, a não-imagem, são fragmentos de imagens sem contexto, não possuem outra referência senão a própria imagem" (2001:254).

Ora, se estamos falando de imagens publicitárias e efeitos de recepção, temos que levar em consideração que as imagens publicitárias, sim, podem acarretar um efeito de não-visão. Percebamos, entretanto, que tal efeito tem uma finalidade aparente: a de que a não-visão se configure apenas com relação à imagem apresentada ("às claras"), mas não em relação ao objeto representado – uma vez que as conexões entre o objeto e suas representações imagéticas publicitárias precisam estar em sintonia. Vimos até aqui que as imagens publicitárias que nos interessam em dialogar são aquelas institucionais e que se conectam a seus respectivos objetos de forma icônico-simbólica. Haverá uma série de acessos-fáceis ao universo do objeto representado: um deles é o da utilização do clichê imagético. Vimos, também, que, na imagem publicitária, há um grau de importância para a recepção da imagem e que a aprovação consensual é algo almejado por quem a cria. Agora, investigaremos outras formas de estabelecimento de aprovação da imagem publicitária, não através do uso de clichês imagéticos, mas pela utilização da retórica.

"Somewhere over the Rainbow..."

Tomando por base a idéia de que a imagem publicitária com a qual dialogaremos na análise do conto *Mel & Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, será, essencialmente, a institucional, colocaremos, agora, em discussão a própria imagem institucional. Um dos mecanismos de construção da imagem publicitária institucional é o uso da retórica como forma de engendrar e articular as noções de jogo, troca, substituição, apontar-e-

se-fazer-apontado. A retórica, segundo Jacques Durand, deixa de pertencer à "literatura superior" (termo do próprio autor) e passa a encontrar "refúgio" na publicidade. Por retórica, podemos entender, ao menos sumariamente como "a arte da palavra artificial". (c.f.: 1973: 19). É a retórica que fará com que a publicidade adentre ao universo dos labirintos do chamamento. Numa possível ilustração, a retórica poderia se constituir como o labirinto em si, sua luminosidade, seus caminhos e conduções.

A retórica seria a formatação do processo e a coisificação do processo – entendamos aqui o processo enquanto o jogo, o caráter substitutivo da imagem publicitária. Logicamente, e como já vimos anteriormente, não deve haver apenas processo. É preciso que o processo "leve a" algo, alguma coisa: o produto, a marca. Por esta idéia de retórica enquanto processo, deixamos antever que a própria retórica, em si, só interessa ao joguete publicitário, se atrelada ao objeto. A retórica pode até ter sentido, mas sua existência está atrelada ao objeto, ao real. Em análises de imagens de anúncios publicitários, Roland Barthes, em *Retórica da Imagem*, constatou que a maior parte das "idéias criativas" que estão na base dos melhores anúncios pode ser interpretada como a transposição (consciente ou não) das figuras clássicas de retórica.

Tomando a idéia de retórica enquanto um processo de jogo de níveis de linguagem (linguagem própria e linguagem figurada), e que é através da imagem que se estabelece o trânsito entre um nível e outro, chegamos à conclusão de Jacques Durand: "O que é dito de maneira 'figurada' poderia ser dito de maneira direta, mais simples, mais neutra" (1973:20).

Ora, mesmo sabendo que a publicidade poderia dizer de maneira mais simples, por que haveríamos de cair no "barroquismo" de figurar a imagem? Uma das possibilidades de resposta desta questão, estaria na nossa explanação anterior: a imagem publicitária precisa apontar em direção ao objeto, mas, também precisa que apontem em sua direção. É este artício, o da sedução, o de se fazer vista, o de ser olhada que fará com que os consumidores da imagem publicitária vislubrem, como a personagem Dorothy, de *O Mágico de Oz*, "algum lugar além do arco-íris". É esta forma de mostrar, esta formatação sedutora de dizer, que conduzi-

rá o público para "além do arco-íris". Estamos, não diante de um impasse, mas de uma constatação, como atesta Durand, no que concerne à imagem publicitária: "A transgressão, mesmo artificial, traz uma satisfação a um desejo interdito e, porque artificial, configura-se numa satisfação impune" (1973:21).

A figura de retórica enquanto transgressão artificial da norma revela a transparência processual da imagem publicitária. É através dela que podemos percorrer os corredores labirínticos desta imagem publicitária. Estamos tratando de um universo de jogo, de esconde-revela, enfim, um ambiente em que a noção de simulação vai estar presente, atrelada à tônica da sedução. É a simulação que seduz. Peguemos emprestadas as palavras de Denilson Lopes que, utilizando-se do conceito de Jean Baudrillard, acaba ampliando-o:

> Simular é fingir ter o que não se tem. Simular implica a permanência do jogo, da encenação, sem fim de peça, sem bastidor, a não ser com a morte. Um caminho é representar o melhor possível. Algo se vislumbra além da perda dos sentidos: a sedução (2002: 106).

Nesta definição, Densilson Lopes traz a simulação como um caráter de revelação, de busca através do fingimento ("fingir ter o que não se tem"). É o fingimento o atalho para se conseguir algo (esconder ou revelar), mesmo que este algo possa ser escondido na forma do objeto, da marca. A simulação, portanto, enquanto ato de revelação, de busca, de redenção através do fingimento – e este fingimento poderá ser a estetização do real (como veremos de forma recorrente na publicidade e na imagem publicitária). Há uma frase na definição de Denilson Lopes que nos chama atenção para dialogar com a perspectiva da imagem publicitária: "Um caminho é representar o melhor possível". Trazendo à tona aquilo que já apresentamos aqui, a necessidade de se fazer vista da imagem publicitária, inferimos que é este caminho, o da "melhor representação possível", que dará as ferramentas da criação da imagem publicitária.

Entre o que efetivamente se vê na imagem publicitária e que há

de jogo, de retórica em seus meandros, vai estar situada a sedução. A sedução, como configura Denilson Lopes, "não deixa de ser uma nova forma de atuar na contemporaneidade, na ordem do simulacro, em oposição a uma ordem da produção do real" (c.f: 2002: 107). Entendemos que toda esta idéia de jogo, simulação e, agora, sedução, diz respeito ao que Eduardo Neiva Júnior em *A Imagem* vai considerar: "A imagem publicitária constrói, com requinte de artificialidade, a figuração da cena que será apresentada sedutoramente ao consumidor como condição de felicidade" (1986:71).

Como mencionamos no início deste artigo, os dois personagens do conto *Mel & Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, estão expressando a busca pela "condição de felicidade". Para isso, o autor, carregando nas tintas das imagens publicitárias, cria no seu texto, um universo que assemelha-se ora a um "anúncio de bronzeador", ora a uma "propaganda turística". Tendo visto de forma panorâmica e conceitual alguns meandros que envolvem as imagens publicitárias, vamos trabalhar, agora, na análise do conto propriamente dito para, por fim, fazermos a demonstração de uma atividade prática de utilização do texto literário nas aulas de Fotopublicitária da Universidade Salgado de Oliveira (Universo), no Recife.

A Lente do Escritor Banhou-se de Mel

Depois desta breve explanação sobre a imagem publicitária, suas tramas e perspectivas, vamos, agora, nos deter à análise do conto *Mel & Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, como forma de estabelecimento de um diálogo entre o texto literário e as imagens publicitárias evocadas na narrativa. *Mel & Girassóis* é o décimo conto do livro *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*, publicado em 1988 pela Companhia das Letras. A obra recebeu o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro de Melhor Livro de Contos para trabalhos publicados naquele ano e está na sua terceira reimpressão. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* viria a ser uma espécie de "livro sucessor de *Morangos Mofados*" (publicado em 1982) na obra de Caio – ambos traziam contos e dialogavam sobretudo na temática: o amor, a paixão & seus (des)encontros. A obra surge num momento em que Caio Fernando Abreu é um autor de prestígio no meio

literário nacional, já tendo recebido uma série de prêmios.

Por esta perspectiva, a de um autor com prestígio e com uma editora do porte da Companhia das Letras publicando suas obras, podemos inferir que *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* configura-se um livro onde Caio Fernando Abreu teve doses generosas de liberdade para conceber e experimentar formatos distintos para seus contos. Pelas páginas da obra, passam, por exemplo, narrativas próximas do monólogo teatral (como *A Dama da Noite*, que inclusive virou peça de sucesso com direção de Gilberto Gawronski); textos que primam por uma formatação mais clássica, envolvendo uma tensão dramática a partir de (re)encontros e embates psicológicos (*Linda, Uma História Horrível*) ou contos que trazem indícios de roteiro para cinema (*Saudades de Audrey Hepburn*). *Mel & Girassóis* está localizado nesta obra, entre a sedução pela narrativa mais linear e o rompimento e a fragmentação do dito. Este apreço por experimentar novas formas de dizer o texto – e entendamos aqui a idéia de "dizer o texto" envolvendo também o leitor que vai "dizer seu texto" ao lê-lo – estará expresso numa nota prévia, não titulada, em *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. Assim nos reporta Caio Fernando Abreu:

> Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro de 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. (...) Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móbile* [grifo do autor]. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras (...) (2001:9).

Percebemos, através do próprio autor, que *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* é uma obra que gira "sempre em torno de um mesmo tema: amor". Caio Fernando Abreu, escreveria Lygia Fagundes Telles no prefácio de *O Ovo Apunhalado*, seria o "escritor da paixão". Dado curioso da edição de *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* é o texto da orelha do livro – que não vem assinada – mas atualiza este "título" sugerido por Lygia Fagundes Telles: "Escritor da paixão, como já

apontou Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu é também o fotógrafo da fragmentação contemporânea". Esta associação entre o escritor e o fotógrafo dá indícios de que *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* é, sobretudo, uma obra em que seus textos evocam imagens. Imagens fotográficas. Imagens fotográficas que são a fragmentação da contemporaneidade.

Caio Fernando Abreu escreve seus textos como quem fotografa a realidade: estabelecendo recortes, escolhendo o que enquadrar, tendo consciência de que a sensibilidade de película poderá lhe fazer contar melhor sua narrativa. Em *Mel & Girassóis*, é o autor-e-fotógrafo-publicitário que se apresenta ao longo da narrativa. No conto, temos um homem e uma mulher que se encontram num paradisíaco hotel tropical. Ambos são pessoas urbanas fugindo do caos de se viver numa metrópole e, ali, naquele ambiente onde tudo está representado numa espécie de simulacro de felicidade, estes dois personagens vão se encontrar e viver uma (breve) história de amor. Ainda na apresentação dos personagens, Caio Fernando Abreu já os descreve a partir de uma perspectiva cromática e metafórica:

> Encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder territórios ao dourado, o vermelho diluiu-se aos poucos no ouro, então, dentes e olhos, verdes de tanto olharem o sem fim do mar, cintilam feito os de felinos espiando entre moitas (2001:99).

A perspectiva cromática presente em *Mel & Girassóis* reforça o caráter de que estamos diante de imagens que se assemelham a fotos publicitárias. A imagem publicitária, em função do que já vimos anteriormente de "se fazer vista", necessita de uma coloração saturada, de informar através da cor e de que estas cores apresentem contrastes precisos. Tomando esta idéia da coloração saturada e do contraste preciso, percebemos, no texto, uma predominância da tonalidade amarelada, com um destaque pontual em dentes e olhos "verdes de tanto olharem o sem fim do mar". Não se trata apenas e simplesmente do amarelo, mas dos territórios do dourado e do ouro. Ou seja: temos configurada aí a tônica de

que, na imagem publicitária, que demanda uma necessidade "de atenção", de se fazer vista, o amarelo só não resolveria. É preciso chamar pelo dourado, pelo ouro. Em seu artigo *O Universo das Cores na Propaganda*, Lideli Crepaldi atesta que

> cores quentes como o vermelho, o laranja e o amarelo são indicadas para fantasias e adereços de festas populares e onde se deseja demonstração de alegria e espontaneidade. (...) O amarelo-avermelhado (tempo de percepção de 0,1 seg.) atua nas funções metabólicas e de homeostase hipotalâmica, despertando fome e modificando as atividades gástricas (2001:4).

Imersos num universo amarelo-dourado, os personagens de *Mel & Girassóis* estão, como nos comerciais de cerveja: atuando sob da existência de filtros fotográficos amarelados que compõem a coloração daquele ambiente. Neste universo, além do calor, há, pela própria perspectiva da cor, um impulso de excitação, de alegria e de espontaneidade. Funções vitais associadas ao prazer, como a fome, também estarão conectadas ao amarelo. O amarelo na publicidade é, segundo a autora, "estatisticamente uma cor preferida pelas pessoas com menos de dezoito anos". A partir desta assertiva, dialogamos com os nossos personagens, tomando a idéia de que a coloração amarelada da narrativa de *Mel & Girassóis* reforça o fato de que, ali, naquele ambiente paradisíaco, eles podem explorar todos os seus impulsos joviais, adolescentes até. Não esqueçamos de que as próprias imagens evocadas pelo título do conto, o mel e o girassol são figuras compostas pelo amarelo e pelo dourado.

Outra cor presente na narrativa do conto analisado é o verde. Os olhos "verdes de tanto olharem o sem fim do mar". O verde, no universo das cores na propaganda, é estimulante, mas oferece uma certa sensação de repouso. Pode ser aplicado também como elemento constitutivo de anúncios que tragam predominância de cores frias. Logicamente, propagandas de frutas, verduras, feiras e comidas naturais darão preferência por esta cor, que estará tanto associada à noção de "vida natural" quanto de contemplação de paisagem – como é o caso de nossos personagens que estão com os olhos verdes em função de olharem muito para

o mar.

Estas duas cores, o amarelo e o verde, quando justapostos, podem acarretar tanto uma tensão como uma fusão entre elas. Na perspectiva delimitada por Caio Fernando Abreu, em *Mel & Girassóis*, tem-se configurada a idéia de fusão entre o amarelo e o verde, com predominância do amarelo e, na verdade, "pontos esverdeados" ao longo da narrativa. Esta associação entre o amarelo e o verde tomando por base a fusão das cores (originando o verde-amarelado ou o amarelo-esverdeado) acarretará, segundo Lideli Crepaldi, uma resposta dialética entre a excitação e a contemplação. A relevância da composição cromática de personagens e ambientes em *Mel & Girassóis* é intriscecamente ligada à necessidade da utilização da cor na imagem publicitária. Como nos adverte Georges Péninou: "Toda (boa) publicidade é *sinalização de informação* (ou seja, informação *marcada* [grifos do autor] pela utilização de um código apropriado, específico do gênero, e não simplesmente informação não marcada)" (1973:64).

Dos quatro códigos descritos por Georges Péninou em seu texto *Física e Metafísica da Imagem Publicitária* (cromático, tipográfico, fotográfico e morfológico), dois particularmente nos interessam diretamente nesta análise: o cromático e o fotográfico. Através da definição do autor, temos que no código cromático, o impacto visual pode ser buscado, "antes de tudo, na manipulação da cor: basta jogar com a escolha (adoção preferencial de cores agressivas conhecidas por sua qualidade ótica)". Já o código fotográfico caracteriza-se pela seleção de planos, pelas técnicas enfáticas de planos e por uma série de efeitos cênicos para que o objeto se faça "mostrado". É esta preocupação que Caio Fernando Abreu vai ter no conto *Mel & Girassóis.* Além de compor imagens cromáticas, estas imagens têm planos distintos: são detalhes, planos pormenorizados, imagens, sobretudo metonímicas. Observemos esta descrição de Caio Fernando Abreu: "Naquele momento em que a pele entranhada de sal começa a desejar sedas claras, algodões crus, linhos brancos e a contemplação do próprio corpo nu revela espaços sombrios de pêlos onde o sol não penetrou" (2001: 99).

Temos, no texto, uma opção pelos detalhes, pelos planos mais próximos, pelo "recorte" da realidade a partir de fragmentos de um todo

(no caso, aqui, do corpo). Portanto, o leitor percorre o corpo do personagem através de sua pele, adentra em "espaços sombrios de pêlos onde o sol não penetrou". Trabalhar esta descrição através do detalhe dialoga com a perspectiva da fotografia que pode escolher as lentes teleobjetivas (de maior distância focal) para buscar aquilo que está "mais distante" ou "em menor escala". Caio Fernando Abreu descreve os personagens de *Mel & Girassóis* como se os olhasse numa lente teleobjetiva, macro ou, simplesmente, através de uma lupa. É o escritor-fotógrafo-publicitário que conta sua história escolhendo o ângulo do detalhe e, mais, com a preocupação de mostrar a melhor cor de sua imagem. Não apenas partes "nobres" do corpo dos personagens são reveladas nesta ótica do detalhe. Vejamos o seguinte trecho, que une a idéia da cor com a do detalhe, como uma síntese do que tratamos até aqui:

> Ele esticou a perna, o pé dele ficou bem ao lado do pé dela. O pé dela era branco, arqueado pelos muitos anos de dança. O pé dele era moreno, joanete saliente, unhas machucadas, pé de executivo. Como por acaso, o pé dele debruçou sobre o pé dela. Ela deixou – último dia, não havia mais tempo (2001:110-111).

Vimos na nossa análise do conto *Mel & Girassóis*, duas perspectivas: a cromática e a fotográfica no que diz respeito à evocação das imagens ao longo da narrativa. Partiremos, agora, para investigar os jogos de substituição presentes no texto e a constante utilização do clichê como forma de reforçar o ambiente de "simulacro de felicidade" do conto..

Me Chama de Gatinha que Eu Faço 'miau'

Olhares que "cintilam feito os de felinos espiando entre moitas", olhares "carnívoros, mas saciados, portanto serenos". A imagem é de um felino, lânguido, preguiçoso apesar de sedutor. O animal que parece andar em câmera lenta, que parece flertar quem o olhe. No jogo constante de revelar-e-esconder que vai ser tão peculiar da imagem publicitária, Caio Fernando Abreu também vai ancorar sua narrativa utilizando-se

desta idéia substitutiva característica da metáfora. Na perspectiva da retórica da imagem publicitária, Jacques Durand enquadra a imagem metafórica como a que contém substituição de um elemento similar: "A retórica clássica conhece duas categorias de figuras de substituição por similaridade: as fundadas numa similaridade formal (alusão, anonimação) e as fundadas numa similaridade de conteúdo (metáfora, símbolo, catacrese)" (1973: 45).

Esta substituição no terreno do conteúdo estabelece conexões também no âmbito abstrato. Portanto, quando situa os personagens de *Mel & Girassóis* como felinos, animais que estão num constante jogo de flerte e caça, Caio Fernando Abreu metaforiza o ambiente: o hotel paradisíaco ganha tecidos e pedrarias numa alusão ao que em produção de fotopublicitária pode se configurar como direção de arte (cenário, pano de fundo, adereços cênicos). Vejamos: "Quase animais no meio das moitas sombrias em que de repente tornou-se o o céu azul redondo, de cetim, o mar verde, pedra semipreciosa, quando se olharam" (2001:100) .

Evocando algo também bastante presente no que diz respeito à imagem fotográfica, o embalsamamento do tempo como proporia André Bazin em sua *Ontologia da Imagem Fotográfica*, temos aqui, na narrativa de Caio Fernando Abreu, uma ampliação deste conceito desenvolvido por Bazin: a imagem fotográfica captura uma unidade de tempo mínima, existe a "mumificação do tempo", o "olhar da Medusa" que transforma o que olha em pedra, mas, no texto de Caio Fernando Abreu, este congelamento do tempo se dá sob uma perspectiva metafórica. As coisas se "congelam", não fazem mais parte do fluxo da vida, no entanto, em *Mel & Girassóis*, elas deixam de ser coisas e passam a ser um elemento dotado de similaridade de conteúdo. Portanto, o "céu azul" passa a ser "cetim" e o "mar verde" transforma-se em "pedra semipreciosa". E a idéia de um cenário montado, de um diretor de arte que planejou aqueles elementos dispostos ali também vem à tona. Tal qual o mar artificial que o diretor Federico Fellini propositadamente colocou em *E La Nave Vá...*

Ao apresentar a imagem do felino, Caio Fernando Abreu nos chama atenção para uma espécie de "redução do tempo de percepção" a que os nossos olhos estão acostumados. É como se, ao evocar o felino, o autor ordenasse que, se as imagens publicitárias não são apenas estáti-

cas, mas têm movimento, que este movimento seja em *slow camera*, a popular câmera lenta – tão peculiar nas propagandas em TV. Como nos comerciais de xampu, que trazem um vento artifical soprando e as caras & bocas de uma modelo, assim se comporta a personagem feminina a certa altura da narrativa:

> Então ele olhou-a com aqueles olhos meio fatigados de quem está suportando uma noite extremamente chata para ver uma moça que já tinha visto antes. Cabelos presos na nuca, blusa de seda preta, jeans arrebentados, uma moça com olhos de quem está suportando, na boa, uma noite extremamente chata, e só lembrou vagamente que a conhecia de algum lugar (2001:103).

A artificialidade das propagandas de xampu, com olhares furtivos e certa expressão de não-estou-nem-aí das modelos, ganha outros contornos em *Mel & Girassóis*. A personagem feminina apresenta expressão de tédio, mas não apenas um tédio depressivo. Um tédio sedutor, uma sensação de *dejá vù*, de quem já não se surpreende mais com "tão pouco". O olhar da personagem é de uma distância que atrai: o olhar distante da mulher entediada, que precisa, na verdade, sempre ele, do amor. Um olhar sedutoramente entediante como o de Catherine Deneuve em *A Bela da Tarde* e que vai ser canalizado pela publicidade como forma de sedução. A afetação no gestual, sobretudo na forma de olhar o outro, ganha um tom sedutoramente cômico, na seguinte passagem: "Manhã seguinte, estendendo a toalha, nota gigante felpuda de um dólar, ela espiou por baixo dos raibans gatinho em todas as direções, não que procurasse alguém, até localizá-lo, sem planejar, a poucos metros" (2001:104).

A maneira de olhar por sobre os óculos, que, na verdade, são "raibans gatinho" é um demonstrativo de uma afetação bem característica da direção de atores na publicidade: tudo precisa estar evidente demais, o gestual deve ser marcadamente característico para que não reste dúvidas sobre sua intencionalidade. Os "raibans gatinho" ainda trazem à tona a imagem (evocada na narrativa) do felino que flerta de forma lânguida e sedutora.

Nos nossos apontamentos sobre a imagem publicitária em movimento, há em *Mel & Girassóis*, uma constante estetização da realidade tal qual vemos nos VTs (*videotapes*) publicitários. Esta estetização do real como solução para apresentar uma realidade mais *soft*, mais *light* (para usarmos termos bem publicitários) vai ser comentada por Nizia Villaça em seu livro *Paradoxos do Pós-Moderno*. No capítulo *Ficção Contemporânea e Estética do Simulacro*, a autora chama atenção para a questão do signo e da desreferencialização da linguagem frente à estética do simulacro. É como se o signo, no seu estado fractal de valor, se desreferencializasse da realidade, rompendo com o objeto que representa. Temos, então, como é demonstrado em *Mel & Girassóis*, a idéia de que a pose, o ato de olhar, a sedução, os personagens de si mesmos (personagens de personagens), aparecem e dialogam com uma realidade que também é estilizada, fetichizada.

> Tudo parece fadado a um destino que arranca às coisas sua qualidade subjetiva e sua causalidade objetiva. Efeitos desencadeados, clichês desatinados. Absorção da força de seu próprio contrário. Rasura da alteridade e da identidade. Fim do espaço público. Pura publicidade, inscrições, demonstração de existência, mais do que relação de forças (1996: 72).

Nesta definição um tanto fatalista para a ficção contemporânea que dialoga com a estética do simulacro, poderemos pinçar a idéia da "absorção da força de seu próprio contrário" para entendermos como se dá a conexão entre o signo e aquilo que o representa, tanto no conto de Caio Fernando Abreu, quanto na imagem publicitária. O que Nizia Villaça se refere ao tratar do signo que absorve a força de seu próprio contrário, diz respeito à relação encadeada entre o signo e o real. Através da perspectiva do simulacro, temos o signo potencializando a realidade e redirecionando-a. Ele a estetiza ao máximo para se libertar dela. Quando trata da questão do jogo de forças, a autora nos remete à estetização como uma força diametralmente oposta ao real.

Assim como a imagem publicitária, que cria uma realidade estetizada e tende a se libertar do real, temos a narrativa de *Mel & Gi-*

rassóis, que também estetiza o que conta e, a partir desta estetização, apresenta forças "de seu contrário", que a distanciam do real narrado. O exemplo desta estetização pode ser visto no primeiro toque (percebamos a perspectiva do detalhe já analisado neste artigo) entre os dois personagens: ela boiava além da arrebentação, de olhos fechados, maiô preto, cabelos espalhados, mãos e pernas abertas "como se trepasse com o sol". Caio Fernando Abreu descreve a cena até que o personagem masculino esbarra no feminino. Como se a realidade não fosse interessante e optando pela estetização desta, o autor volta atrás (como aquele efeito de *rewind* do vídeo-cassete) e relata a mesma cena só que com um "filtro" estetizante publicitário. Vejamos:

> Foi assim: ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente um braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela (2001:100).

Optando pela simulação, pela afetação narrativa, pelo simulacro, Caio Fernando Abreu desliga-se da própria realidade narrada de seu texto e a estetiza através de sua "câmera com um filtro publicitário". Vitória da publicidade e da simulação? Nossa argumentação demonstrará, a seguir, que Caio Fernando Abreu, apesar de se deixar seduzir pela natureza da simulação, vai conseguir construir ilhas de resistência ao simulacro. O jogo será estabelecido tendo como adversário o clichê. Conseguirá nosso autor vencer a sedução da simulação?

Game Over ou Haverá um Vencedor?

Seguimos trilhando o caminho da estetização da realidade para conseguirmos fazer novas associações entre a imagem publicitária e o conto *Mel & Girassóis*, de Caio Fernando Abreu. Como viemos argumentando até aqui, sabemos que no conto analisado, nosso autor utiliza-se desde referências cromáticas até enquadramentos típicos da foto publicitária. Agora, precisamos nos ater à questão do clichê como elemento

tanto de estetização do real quanto de desreferencialização da linguagem. Em explicação prévia, vimos que o clichê é a imagem que se refere não ao real, mas a outra imagem. E que por esta natureza, o clichê origina a não-visão ou a não-imagem. O clichê cria uma atmosfera, cortina, persiana que impede que o leitor/espectador vislumbre o real. Sedutor, o clichê clama para que quem o olhe fique nele, não siga a diante. É o signo que absorve a força do real e utiliza desta força para se fazer mais resistente e romper com o próprio real.

A narrativa de *Mel & Girassóis* vai estar pontuada por uma série de clichês: que passam de citação a imagens publicitárias desgastadas a cenas clássicas de filmes. Podemos notar que o narrador do conto tem consciência de que aquilo que ele está relatando é, na verdade, lugar-comum. É como se, seduzido pelo artifício do clichê, tentasse resistir. Inferimos que, em *Mel & Girassóis*, há um jogo de forças entre o que efetivamente acontece e o que quem conta a história relata. O narrador, na verdade, consegue, em alguns momentos, emergir do universo de simulação de felicidade presente no conto e apresentar uma postura crítica com relação ao clichê. Ao descrever o hotel em que os personagens estão hospedados e depois de pormenorizar cada elemento "tropical" existente no *resort*, é assim que se comporta o narrador de *Mel & Girassóis*:

> Se você quer saber, havia sim cestos de palha, peixes empalhados pendurados nas paredes caiadas de branco, além de grandes vasos de cerâmica (...) estrategicamente espalhados no percurso. Morenos de calças brancas e peito nu tocando violão jogados em redes, também havia. E moças morenas de cabelos soltos, vestidos estampados de flores miudinhas, caminhando tão naturais entre as cerâmicas que tudo aquilo parecia de verdade. Aquela coisa rústica: todos morenos, ardentes, arfantes, ecológicos, contratados pelo hotel (2001:102).

A postura do narrador nesta passagem do conto é de revolta, tentativa de rompimento com aquilo que é dito. Com esta atitude *blasé* frente à previsibilidade do clichê, temos delineada uma atitude crítica de

Caio Fernando Abreu no que concerne à imagem publicitária: tudo aquilo mostrado ali é belo, preciso, tem função informativa, serve para "agradar aos olhos, mas ferir o coração". O narrador implica seu tom de revolta frente ao vazio da imagem publicitária que direciona a criação de uma atmosfera sedutora e banal, mas que, no caminho do produto ou da marca, torna-se efêmera, volátil, passageira.

A atitude crítica de Caio Fernando Abreu frente à imagem publicitária que transforma, metamorfoseia pessoas e as transformam em personagens de si mesmos, ganha um adendo quando nosso autor opta por um tipo de caracterização de personagens em trânsito na trama através de um rótulo, de uma embalagem - não de um nome propriamente dito. A análise que José Benedito Pinho faz do livro *A Criação de Mitos na Publicidade* destaca o fato de que o processo de criação de uma marca ou da mitologia de uma marca passa pela necessidade de evidenciar, no produto, na marca, um desejo básico do consumidor. Assim, segundo o autor, tem-se uma marca forte e uma mensagem publicitária vigorosa. (c.f.: 1998: 185)

Em *Mel & Girassóis*, os personagens são tratados como marcas, produtos expostos, para reforçar a idéia de superficialidade das relações baseadas nas aparências. A personagem feminina é uma "Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro". O personagem masculino é um "Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink". Nomear os personagens por frases, assim, escritas em maiúsculas, demonstra que, na verdade, Caio Fernando Abreu está evidenciando, potencializando alguma característica de seus personagens – tal qual um publicitário precisa fazer para ter uma "marca forte e uma mensagem publicitária vigorosa". Mas, vemos aí, uma postura também crítica de nosso autor que aceita o desafio de enfrentar o clichê, a estetização da realidade, a publicidade e toda sua forma de sedução e, ainda assim, subvertê-la. Se há um vencedor entre a desreferencialização da linguagem e nosso autor? É melhor apostar que, neste embate, a literatura sai ganhando.

O GIRASSOL DA EXPERIÊNCIA

Com esta breve explanação sobre as relações existentes entre o

texto literário e a fotopublicitária, propomos, agora, a utilização do conto *Mel & Girassóis*, de Caio Fernando Abreu como ferramenta pedagógica no ensino da disciplina de Fotopublicitária nos cursos de Comunicação Social. Vimos, neste artigo, aspectos que são evocados por nosso autor, de forma a despertar no estudante de comunicação, tanto um apreço pela literatura quanto o aguçamento de sua percepção no que diz respeito à produção e criação de imagens publicitárias. O conto *Mel & Girassóis*, pelo que já foi explanado anteriormente, também apresenta uma visão crítica desta imagem publicitária produzida e consumida em massa. Portanto, a leitura do texto poderá incitar uma atitude reflexiva do aluno dos cursos de Publicidade e Propaganda no que concerne à imagem publicitária – estes alunos, em geral, chegam à sala de aula fascinados pela "aura sedutora" da publicidade.

Foram estes os interesses que nos fizeram trabalhar o conto *Mel & Girassóis* na turma de Fotopublicitária da Universidade Salgado de Oliveira (Universo), em Recife, no segundo semestre de 2002. A amostragem constou dos 43 alunos matriculados na turma 61752, do período noturno. A dinâmica foi a seguinte: o texto foi passado aos alunos e, depois destes lerem em casa, houve um debate na aula seguinte. Trabalhando o conceito de "pré-visualização imagética" que consiste em o aluno relatar que tipo de imagem mental ele formulou, evocamos as respectivas imagens em sala de aula através de relato pessoal e espontâneo dos estudantes. Chegamos à conclusão de que, as imagens trazidas à tona no conto *Mel & Girassóis* se assemelhavam às mais comuns imagens publicitárias. O exercício final da atividade consistia em o aluno trazer uma propaganda impressa com utilização de fotografia que tivesse relação com as imagens evocadas pelo conto, relatando, por escrito, de que forma tinha sido feita a sua associação.

O resultado de nossa amostragem foi o seguinte: 24% dos alunos apresentaram uma imagem relacionada a turismo ou serviços de turismo; 18% trouxeram fotos de propagandas de marcas de roupa; 17% apresentaram fotos de publicidades de bronzeadores; 15% mostraram imagens de propaganda de perfumes; 15% caracterizaram o conto com imagens de comidas naturais; 7% apresentaram imagem não-fotográfica acerca do conto (ilustração ou animação); 2% trouxeram imagens de

bebidas e outros 2% mostraram uma foto de propaganda de marca de televisor.

O resultado diluído é enriquecedor no que concerne aos elementos que compõem as imagens em questão. Apesar da variedade de aplicações das imagens, houve um predomínio das fotografias que retratavam casais. Talvez tal resultado traga à tona a perspectiva delineada pelo próprio Caio Fernando Abreu de que, apesar de toda a simulação publicitária, é preciso encontrar o amor ou o sentimento como forma de redenção ao simulacro. Quando demonstrando pessoas solitárias nas propagandas, estas vinham praticamente flertando com a câmera, tal qual os personagens no conto que lançavam seus olhares "felinos" um para o outro.

As propagandas de bronzeadores evocavam uma das características latentes na narrativa de Caio Fernando Abreu: o enquadramento, o olhar para o detalhe, para a pele, para os pêlos mínimos da pele. A coloração amarelada-dourada, tão presente na narrativa de *Mel & Girassóis*, ganhou contornos e tornalidades saturadas na propaganda da champanhe de marca Chandon apresentada pela aluna Renata Gattás, que mostra um apartamento luxuoso repleto de peças de roupa pelo chão (numa alusão ao sexo) e com o seguinte slogan: "A vida borbulha com Chandon".

Curiosa foi a associação feita entre o conto e a propaganda de televisor Philips. No anúncio em questão, tem-se um casal flertando dentro de um televisor – numa clara alusão ao tamanho da nova televisão ali anunciada. A associação que a aluna Edjane Bezerra fez destaca o jogo de sedução e conquista dos personagens, mas também contrapõe o mundo real ao mundo "da publicidade". Ela assegura: "na propaganda como no livro, eles [os personagens] estavam presos um ao outro e não queriam sair daquela situação para voltar ao mundo real". As palavras da estudante reforçam um caráter crítico que aponta uma dicotomia entre o universo real e o universo "da publicidade".

Outro dado que podemos apresentar como relevante é o fato de que nenhuma das imagens trazidas pelos alunos era de publicidades de varejo (com formatação clássica produto-preço). Todos mostraram propagandas com imagens de perfil institucional, que, como já vimos, dialoga

com o universo icônico-simbólico estabelecendo novas formas de conexão entre a imagem publicitária e o produto.

Colhendo um Fruto Maduro

É assim que se encerra o conto *Mel & Girassóis*, de Caio Fernando Abreu:

"Ele disse:
- Você parece mel.
Ela disse:
- E você, um girassol.
Estenderam as mãos um para o outro. No gesto exato de quem vai colher um fruto completamente maduro" (2001:114).

A pergunta fica plantada: e há fruto completamente maduro?

Referências Bibliográficas

Abreu, Caio Fernando. 2001. *Os dragões não conhecem o paraíso.* São Paulo:Companhia das Letras.

Abreu, Caio Fernando. 1996. *Pequenas epifanias.* Porto Alegre: Sulinas.

Bazin, André. 1945. *Ontologie de l'image photographique.* Paris: Éd. du Cerf.

Crepaldil, Lideli. 2001. O universo das cores na propaganda. Dispo nível em <http://www.intercom.org.br/papers>. Acesso em: 25 ago. 2002.

Durand, Jacques. 1973. Retórica e Imagem Publicitária. In: Christian Metz et al. *A Análise das Imagens.* Rio de Janeiro: Vozes, pp. 19-59.

Lopes, Denilson. 2002. *O homem que amava rapazes e outros ensai os.* Rio de Janeiro: Aeroplano.

Maciel, Katia. 2001. A última imagem. In: André Parente,org. *Imagem-máquina.* São Paulo: Editora 34.

Neiva Jr., Eduardo. 1986. *A Imagem.* São Paulo: Ática.

Peninou, Georges. 1973. Física e Metafísica da Imagem Publicitária.

In: Christian Metz et al. *A Análise das Imagens*. Rio de Janeiro: Vozes, pp. 60-81.

Pinho, José Benedito. 1998. Mitos e marcas. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* 21(1):182-186.

Santaella, Lucia e NÖTH, Winfried. 2001. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

Villaça, Nizia. 1996. *Paradoxos do Pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.