

Ao pé da letra

VERSÃO ONLINE - ISSN 1984-7408 - VOLUME 14.1 - ANO 2012



REVISTA DOS ALUNOS DA GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ao pé da letra

VERSÃO ONLINE - ISSN 1984-7408

VOLUME 14.1

JANEIRO A JUNHO DE 2012

Recife: Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Letras

1. Língua Portuguesa - Periódicos.
2. Linguística - Periódicos.
3. Literatura Brasileira - Periódicos



Catálogo na fonte. Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

A638 Ao pé da letra/ Departamento de Letras, Centro de Artes e
Comunicação, UFPE (nov. 1999 -). - Recife: Departamento
de Letras da UFPE, 1999 - .
v. : il.

Semestral, nov. 1999 –
v. 14, n. 1 jan./jun. 2012.
Inclui bibliografia.
ISSN 1518-3610 (broch.)

1. Língua Portuguesa - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. 3.
Literatura brasileira - Periódico I. Universidade Federal de Pernambuco.
Departamento de Letras.

869 CDD (22.ed.)

EXPEDIENTE

REITOR

Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

PRÓ-REITORA ACADÊMICA

Ana Maria Cabral

DIRETORA DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Walter Franklin Marques Correia

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jose Alberto Miranda Poza

EDITORAS

Medianeira Souza (UFPE)

Joice Armani Galli (UFPE)

EQUIPE TÉCNICA

Valmir Joaquim da Silva Junior (UFPE)

Daisy Maria dos Santos Melo (UFPE)

Danilo Silva (UFPE)

REVISÃO TÉCNICA

Camile Fernandes Borba (UFPE)

Jéssica Cristina dos Santos Jardim (UFPE)

Renata Maria da Silva Fernandes (UFPE)

CONSELHO EDITORIAL

Acir Mário Karwoski (UFTM)

Adna de Almeida Lopes (UFAL)

Ana Lima (UFPE)

Ana M^a de M. Guimarães (UNISINOS)

Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)

Angela Paiva Dionisio (UFPE)

Antony Cardoso Bezerra (UFRPE)

Benedito Gomes Bezerra (UPE)

Beth Marcuschi (UFPE)

Désirée Motta-Roth (UFSM)

Félix Valentín Bugueño Miranda (UFRGS)

Francisco Eduardo Vieira da Silva (UEPB)

Ildney Cavalcanti (UFAL)

José Alexandre Maia (UFPE)

José Helder Pinheiro (UFCEG)

Judith Hoffnagel (UFPE)

Júlio César Araújo (UFC)

Karina Falcone de Azevedo (UFPE)

Márcia Mendonça (UNIFESP)

Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN)

Maria Antónia Coutinho (Universidade

NOVA de Lisboa)

Maria Augusta Reinaldo (UFCEG)

Maria Auxiliadora Bezerra (UFCEG)

Maria Cristina Leandro Ferreira (UFRGS)

Maria Medianeira de Souza (UFPE)

Miguel Espar Argerich (UFPE)

Norimar Judice (UFF)

Patrícia Soares (UFRPE)

Regina L. Péret Dell'Isola (UFMG)

Ricardo Postal (UFPE)

Sherry Almeida (UFRPE)

Vera Lúcia Lopes Cristóvão (UEL)

Vera Lúcia de Lucena Moura (UFPE)

Vera Menezes (UFMG)

Wagner Rodrigues Silva (UFT)

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Karla Vidal (Pipa Comunicação)

Augusto Noronha (Pipa Comunicação)

REVISTA DOS ALUNOS DA GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ao pé da letra

VERSÃO ONLINE - ISSN 1984-7408



POLÍTICA EDITORIAL

O Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 1999, criou a Revista Ao Pé da Letra com os seguintes objetivos:

- » Estimular e valorizar a escrita acadêmica dos futuros professores e pesquisadores na área de Letras.
- » Legitimar a escrita acadêmica em línguas materna e estrangeira.
- » Divulgar as pesquisas realizadas em diferentes IES no Brasil, possibilitando o intercâmbio entre alunos e professores de graduação.

A Revista Ao Pé da Letra é uma publicação semestral que se destina a divulgação de trabalhos, de cunho teórico e aplicado, realizados por alunos de graduação em Letras de todo o país.

Os artigos científicos enviados para publicação são submetidos a dois pareceristas. Caso haja opiniões divergentes entre esses avaliadores, o artigo será avaliado por um terceiro.

Os pareceres são encaminhados para os autores e professores orientadores.

Somente serão publicados os artigos aceitos por dois pareceristas, após a realização das modificações sugeridas, quando houver, pelo autor.



REVISTA DOS ALUNOS DA GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ao pé da letra

VERSÃO ONLINE - ISSN 1984-7408



SUMÁRIO

- 11 **The tragedy of Hamlet: System of Genres**
Adir de Oliveira Fonseca Júnior (UNIFESP)
- 25 **Deus e natureza: O panteísmo em *Florbela Espanca* e em Alberto Caeiro**
Daniela Forcini (UFRPE)
Ísis Delmiro (UFRPE)
Fernanda do Vale (UFRPE)
- 41 **A caçada fantástica: uma leitura do conto de Lygia Fagundes Teles**
Emerson Silvestre (UFPE)
- 55 **Risos, farsas e farelos: o teatro vicentino e seu texto didascálico**
Jéssica Cristina dos Santos Jardim (UFPE)
- 71 **Reações ao anti-islamismo na Bélgica e no Brasil: autoria e anonimato no espaço virtual**
Pamela da Silva Lima (UFRGS)
- 91 **“Mensagem do bispo”: marca de persuasão em mensagens religiosas do jornal *Folha Universal***
Pedro Henrique de Oliveira Simões (UFPE)
- 115 **A transitividade dos Processos Verbais *Dizer* e *Afirmar* em artigos científicos de graduandos em Letras**
Rebeca Fernandes Penha (UFPE)

ARTIGOS

THE TRAGEDY OF HAMLET: A SYSTEM OF GENRES

Adir de Oliveira Fonseca Júnior¹

Universidade Federal de São Paulo

Abstract: Shakespeare's *Hamlet* is often considered to be a “complex” or “deep” tragedy. The arguments used to sustain this opinion usually emphasize the psychological dispositions of Prince Hamlet, or tend to mention the supposed philosophical tone of the play. This paper aims, as far as possible, to demystify this conjecture, attempting to elucidate at least some of the conventions and *topoi* manipulated by Shakespeare in the composition of *Hamlet*. For this purpose, we will focus our attention on historical and generic issues, observing the precepts which used to regulate the tradition prior to Romanticism.

Key-words: *Hamlet*; William Shakespeare; genres; tradition.

Resumo: A tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, é comumente considerada uma obra “complexa” ou “profunda”. Os argumentos utilizados a fim de sustentar essa opinião geralmente realçam as disposições psicológicas do Príncipe Hamlet, ou tendem a mencionar o suposto tom filosófico da peça. Este artigo pretende, tanto quanto for possível, desmistificar essa conjectura, procurando elucidar ao menos algumas das convenções e dos *topoi* manipulados por Shakespeare na composição de *Hamlet*. Para tanto, focaremos nossa atenção em questões históricas e genéricas, observando os preceitos que regulavam a tradição anterior ao Romantismo.

Palavras-chave: *Hamlet*; William Shakespeare; gêneros; tradição.

1. English major (7th semester) at the Federal University of São Paulo. E-mail: adirofjunior@hotmail.com. Fapesp scientific initiation grant (process n. 2010/10196-1). This paper was developed in the course Literatura em Língua Inglesa I, taught by Prof. Lavinia Silveiras, during the first semester of 2011. I thank Prof. Silveiras for her readings, suggestions and comments on the text, and I also thank Prof. Bianca Fanelli Morganti, adviser of my scientific initiation study.

Introduction

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark is notably one of the most discussed plays written by William Shakespeare, being commented by several critics, under various perspectives, since it was published in 1603.² As Eliot (1932, p. 124) once said, Hamlet “is the ‘Mona Lisa’ of literature”. This assertion is valid if we consider the many different historical interpretations which have guided literary critics upon each reading of *Hamlet*, as well as the diverse analyses produced by various art historians of that intriguing painting by da Vinci.

If during the 17th century, at the time of its publication, *The tragedy of Hamlet* was mostly analyzed through the lens of rhetoric and generic issues, since the end of the 18th century, on the other hand, Goethe, for example, focused his attention on the main character, considering the psychological dispositions of Hamlet.

In this paper, though, we do not reject the value of the latter point of view, which was pertinent in its own historical discourse, we will center our attention on generic issues concerning Shakespeare’s *Hamlet*, trying to elucidate some of the *topoi* involved in the composition of this tragedy and how the system of genres plays a crucial function in its unity and final form.

Aspects of the tragedy

There is no reason to question the generic classification of *Hamlet*; after all, its historical status is already confirmed by the naming of the play – *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Even so, for a better understanding

2. The first edition of Shakespeare’s *Hamlet* is dated at 1603, and refers to an *in-quarto* version of the play (Q 1). There are also other versions, though: a second *in-quarto* (Q 2), published in 1604, and a third *in-folio* edition, (F 1), published in 1623. Besides, there are two other intermediate *in-quartos* (the Q 3, of 1611, and the Q 4, *s.d.*), but they are not considered as literary relevant by several critics, which can be questioned. (Cf. Ramos, 1955:17-18)

of what kind of elements were involved in a tragic composition, and also what precepts and procedures of the tragic genre were available for an Elizabethan playwright, we should take into account Aristotle's *Poetics*. In effect, the Aristotelian principles had exerted great authority on the rhetorical and poetic treatises which used to regulate the artistic production up to the last decades of the 18th century, prior to the Romantic period.

First of all, Aristotle (II, 16) points to a difference between comedy and tragedy – the two dramatic genres – according to their particular objects of imitation: while comedy aims at representing men in their worse aspects, tragedy aims at representing men as better than in actual life. Then, in part VI, the author gives a more precise definition of tragedy, considering not only the types of characters involved, but also the style and the emotions which the poet should achieve:

Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. (Arist., *Poet.*, VI, 27. Translated by S. H. Butcher)

Likewise, Aristotle makes it clear that a tragedy is not concerned primarily with the imitation of men, but of their *actions* instead. Thus, the function of the characters in the play is, above all, the accomplishment of actions and the consequences of these upon human behavior, rather than a direct representation of the characters' *psyché*. Hence, we might say that what is really relevant for a tragic plot is not *why*, but *how* the character deals with the reverses of fortune – yet, these two motivations are intrinsically connected.

From these observations taken from Aristotle's *Poetics*, we can see why *Hamlet* has been considered a tragedy, and what type of poetic

elements Shakespeare had to gather in order to establish a tragic unity: the elevated characters from the high court of Denmark; the grandiloquent speeches; and, finally, the nature of the actions described, through which the author made it possible to inspire pity and fear in the characters and, consequently, in the audience.

Nevertheless, if *Hamlet*, on the one hand, is normatively a tragedy, which encompasses in its plot the main poetic conventions proper to the tragic genre, on the other hand, it is also likely that Shakespeare borrowed features from other genres, combining different components in order to produce significant effects in the text, both in style and in matter.

***Hamlet*: an unlimited poem?**

According to Harold Bloom's appraisal (2004), *The tragedy of Hamlet* is, of all Shakespeare's poems, the "most unlimited" one.³ By saying "unlimited", it seems that Bloom assigns a universal aura, a high level of complexity to the play. Adopting a Romantic point of view⁴, Bloom brings up issues such as the "ambivalent consciousness" of Prince Hamlet⁵, his deep motivations, and even the very intentions of Shakespeare himself. Therefore, Bloom's literary criticism on *Hamlet* basically suggests that

3. "De todos os poemas, [*Hamlet*] é o mais ilimitado"; "Shakespeare, deparando-se com o gênero do poema ilimitado, encerra-o de tal modo que sempre precisássemos ouvir mais." (Bloom, 2004:17;137. Translated by José Roberto O'Shea)

4. "Bloom sees poetic influence as a psychological dialectic between the poet's anguish at being imprisoned within a conditioning system belonging to others and the poet's need for creative correction and renewal. (...) Bloom, eminent scholar of Romanticism that he is, in the end promotes the Romantic aesthetic to an absolute. 'Poetry expresses a poet's melancholy at not being first' might summarize his view. Mystical influences suggesting strange magical astrological forces also figure in this psychoanalytic tendency." (Conte, 1986. pp.26-27. Translated by Charles Segal)

5. "A questão central, então, será: de que maneira Hamlet se tornou uma consciência dotada de ambivalência tão extraordinária?" (Bloom, 2004, p.22)

what makes this work so *complex* and *secular* is the enigmatic figure of the main character, whose emotions and thoughts cannot be easily explainable.

Curiously, Eliot (1932, p.126) presents us a contrary position, and instead of lauding this supposed density of the play, he criticizes the lack of consistency of *Hamlet*, due to the inexpressibility of the character's emotion, for which Shakespeare could not find an "objective correlative" in art.⁶

Putting aside considerations of this nature, we shall observe, from a brief investigation, the confluence of other genres in *Hamlet*, attempting to examine if it might be actually considered a "complex" piece – in the sense that it involves, as we have already remarked, material taken from other types of literary practices in addition to the classic precepts which governed the composition of a tragedy.

Understanding the system of genres

Before the production of the Romantic discourse, the value of the poets was judged not according to their supposed originality, as conceived in modern times, but rather in the relation of their poetic work to the authorized models already consolidated in the tradition⁷. According to Eliot (1932, p.4), tradition in art is never inherited in a passive way; on the contrary, it is something obtained by great labor. It involves an acute sense of history, an awareness of the simultaneous existence of the past and the present, and consequently of the co-existence of all the literary productions. "The 'timeless present' which is an essential characteristic of literature means that the literature of the past can always be active in that

6. "We should have to understand things which Shakespeare did not understand himself". (Eliot 1932, p.126)

7. The etymology of the word *tradition* refers to the Latin verb *trado* (to hand down, to bring over; thus, to transmit, deliver something), assigning its active meaning and temporality. (Cf. Lewis & Short 1879)

of the present. So Homer in Virgil, Virgil in Dante, Plutarch and Seneca in Shakespeare, Shakespeare in Goethe [...]” (Curtius 1990, p.15).

Moreover, it is worth remembering that before Romanticism the core of the poetic composition was based substantially on the principle of *imitatio*, which refers to the act of imitating a representative model associated with a certain genre. However, this should not be seen as a mere copy, but rather as a mimetic process of combining, digesting, recycling old forms in order to produce something new and meaningful from a known and effective formula. By doing so, a poet was inserting himself or herself in a specific generic tradition, and possibly he or she assumed that the readers or the audience would recognize this affiliation, in such a way that a judgment, based on comparison, could be made. Along with the procedure of *imitatio*, there were the analogue notions of *aemulatio* and *contaminatio*: the former refers to the act of imitating and, at the same time, rivaling with a great author, trying to surpass his or her wit and art, while the latter refers to the fusion of two or more models in a harmonic unit. In the end, all these concepts are intrinsically connected to the idea of tradition and to the system of genres.

Shakespeare wrote between the 16th and 17th centuries, and thence the notions of imitation and tradition are notably latent in his works. Shakespeare’s art dialogues with all the great authors of ancient Greco-Roman and medieval periods and, since “*no poet, no artist of any art, has his meaning alone*” (Eliot 1932, p.4), his wit is due in large part to these other authors with whom he had contact. Plutarch, Plautus, Ovid, Seneca: these are some of the probable Latin authors read (and imitated) by Shakespeare.⁸ Even *Hamlet*’s plot was not an “innovative creation” of

8. “Provável, por exemplo, é que [Shakespeare] tenha lido Plauto, no original; e o uso que faz de Ovídio (no original, ou na tradução de Arthur Golding, 1565-1567), ou de Plutarco (na tradução de North, 1579) e outros autores revelam que ‘se leu relativamente poucos livros, mostrou um poder, verdadeiramente assombroso, de absorver e usar tudo o que lia’. (...) De autores gregos – diz Boas – Shakespeare

Shakespeare, but it takes us back to preceding traditions that circulated much before Shakespeare's time. What is interesting to observe, though, is not the so-called originality of the story, but preferably how Shakespeare presents it and by which means he does so.

As already mentioned above, *Hamlet* is conventionally a tragedy, since Shakespeare makes use of typical tragic elements consolidated in the poetic tradition. Yet, it is possible to find *topoi* taken from other literary codes in the structure of the play. According to Pécora (2001, p.12), there is a basic historical tendency of the most different genres to develop "mixed" forms with relative dynamics in different periods of time. *Hamlet* as well is not a "pure tragedy"; on the contrary, it is a multifaceted construct, which embraces *topoi* supposedly alien to the tragic genre; and it is further a historical artifact with its specificities and circumscribed concerns. In the following paragraphs, we will be examining some examples of these common places found along the Shakespearean piece.

One interesting thing to be observed is the presence of comic elements in the play, once comedy is at first considered to be the opposite of tragedy – as we can see in Aristotle's definitions of both of these dramatic genres. Polonius, for example, is painted by Shakespeare as a characteristic comic *senex* from Roman comedy: the very fact that he is a father, his pompous and artificial speeches⁹, his pedantry and energetic defense of

provavelmente não conheceu nada; mas não se deve desprezar a continuidade latino-medieval de expressões e figuras gregas e latinas que passaram a *topoi*, lugares-comuns, e de que há reflexos em Shakespeare." (Ramos 1955:23-24)

9. POLONIUS: "This business is well ended./My liege, and madam, to expostulate/What majesty should be, what duty is,/Why day is day, night night, and time is time,/Were nothing but to waste night, day and time./Therefore, since brevity is the soul of wit,/And tediousness the limbs and outward flourishes,/I will be brief; your noble son is mad:/Mad call I it; for, to define true madness,/What is't but to be nothing else but mad?/ But let that go.

QUEEN GERTRUDE: More matter, with less art.

LORD POLONIUS: Madam, I swear I use no art at all./That he is mad, 'tis true: 'tis true 'tis pity;/And pity 'tis 'tis true: a foolish figure;/But farewell it, for I will use no art./Mad let us grant him, then: and now remains/That we find out the cause of this effect,/Or rather say, the cause of this defect,/For this effect defective comes by cause:/Thus it

the *mos maiorum*¹⁰, to mention some of his traits, represent Polonius as a foolish old man – Hamlet calls him “*tedious old fool*” (act II, scene II). “Polonius always attempts to appear learned and witty, yet his pride in his own skill, cunning, and wisdom makes him appear all the more ridiculous” (Draudt 2002, p.73). In addition, the Q 2 version of *Hamlet* brings at the opening of act II, scene I, the indication “*Enter old Polonius*”: another hint that Shakespeare could be alluding the classic figure of the *senex*.

In scene II of act III, before the exhibition of the dramatic performance in front of the court – used by Prince Hamlet as a trap to confirm if his uncle Claudius was indubitably the murderer of his father –, Hamlet addresses the first actor of the theater company and gives him some acting advice.¹¹ As we can see, this type of speech does not refer to what is considered to be an essential part of a tragedy; rather, it seems to be a digression incorporated by Shakespeare in his play, serving as an advice and admonishment towards the actors’ *actio*. At last, it is possible to assert that this speech maintains a strong bond with the oratory genre: in the same way that Hamlet aims to instruct the actor with imperatives, the rhetorical treatises intended to instruct the orators on how to behave before an audience.¹²

remains, and the remainder thus. Perpend. (...) – (*Hamlet*, Act II, scene II)

10. POLONIUS: “*And in part him; but' you may say 'not well:/ But, if't be he I mean, he's very wild;/ Addicted so and so:/ and there put on him/ What forgeries you please; marry, none so rank/ As may dishonour him; take heed of that;/ But, sir, such wanton, wild and usual slips/ As are companions noted and most known/ To youth and liberty.*” (Act II, scene I).

11. HAMLET: “*Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to/you, trippingly on the tongue: but if you mouth it,/ as many of your players do, I had as lief the/ town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air/ too much with your hand, thus, but use all gently;/ for in the very torrent, tempest, and, as I may say,/ the whirlwind of passion, you must acquire and beget/ a temperance that may give it smoothness. (...)/ Be not too tame neither, but let your own discretion/ be your tutor: suit the action to the word, the/ word to the action; with this special o'erstep not/ the modesty of nature (...)*”. (Act III, scene II)

12. “Movimento do corpo é o controle dos gestos e do semblante que torna mais provável o que pronunciamos. Convém que haja *prudor* e *acrimônia* no semblante; nos gestos, nem encanto, nem fealdade devem chamar atenção, *para que não pareçamos histrões ou operários*. Também o método de mover o corpo

Another feature broadly observed in the course of *Hamlet* is the allusion to many known *topoi* collected from philosophic material. Indeed, this fact might be one of the reasons why *Hamlet* is considered, in modern times, to be such a “reflexive” or even “philosophical” tragedy. Nevertheless, it is important to emphasize here that before the Romantics the concept of literature was very different from the modern one, and it used to refer to the whole literary production system and its corresponding knowledge. Thence, in that specific historical period, literature was not only related to fiction, but it included in its scope a large range of parallel subjects concerning the literary discourse in general: poetry, philosophy, ethics, rhetoric, politics, etc. The classification of *Hamlet* as “a philosophical tragedy”, thus, is impregnated by a Romantic point of view. Nonetheless, by saying that Shakespeare developed philosophical issues in his tragedy, we are suggesting that some of the *topoi* observed in his piece might be regarded as material proper to that type of discourse, though not exclusive to it.

Inasmuch as Shakespeare’s production is often acknowledged to share some features with Seneca’s, it is likely that the reader may establish associations between part of his works and the Stoic doctrine defended by the Roman author.¹³ *The tragedy of Hamlet* is one of these works. In the “Mouse-trap” scene, for instance, we find an expressive speech of Hamlet to Horatio which alludes to some of the topics propagated by the Stoics: the Fortune’s strikes upon men, the slavery of passions, the value of friendship.¹⁴

deve acomodar-se àquelas partes em que se distribui a voz.” (*Rbet. ad Her.*: III, 26. Translated into Portuguese by Ana Paula Celestino Faria and Adriana Seabra. Emphasis added.)

13. Stoicism is essentially a moral doctrine, according to its main precepts and tendencies. It is assumed that its founder was Zeno of Citium (IV-III b.C.), and between his followers we may include Cicero, Seneca, Epictetus and Marcus Aurelius. (Cf. Bergson 2005, pp.134-135)

14. HAMLET: (...) “*Since my dear soul was mistress of her choice/And could of men distinguish, her election/Hath seal'd thee for herself; for thou hast been/As one, in suffering all, that suffers nothing, A man that fortune's buffets and rewards/ Hast ta'en with equal thanks: and blest are those/W'bose blood and judgment*

In effect, according to the Stoics, there is a tension between Fortune and virtue, once the constancy of the soul – indispensable condition to achieve a virtuous and tranquil life based on reason – is frequently threatened by the unstable circumstances given by Fortune. A man is only wise and fully happy when he becomes indifferent to the accidents, but also indifferent to the passions, for the agitations moved by the *pathos* affect the stability of the soul as well. This presumption is not only valid in relation to self judgment, but it also should be a parameter for the election of our companions, in order to avoid our corruption through our friends' vices.¹⁵ All these Stoic elements are condensed in Hamlet's speech, in which the Prince portrays his friend Horatio as a wise man.

Likewise, Hamlet's plan behind the "mousetrap" was to judge if the words of his father's ghost were true, so he could be sufficiently convinced that Claudius actually murdered King Hamlet. This also suggests a Stoic moral position, since the Stoics believed, as we can see from Epictetus, that our soul should move towards the truths, rejecting the false ideas and suspending the judgment upon obscure matters (Chauí 2010, p.304). More widely, such an assumption was the basic premise exposed in the manuals of conduct, such as Castiglione's *The Courtier* (1528).

*are so well commingled,/That they are not a pipe for fortune's finger/To sound what stop she please. Give me that man/
That is not passion's slave, and I will wear him/In my heart's core, ay, in my heart of heart,/As I do thee.--Something too
much of this./There is a play to-night before the king;/One scene of it comes near the circumstance/Which I have told thee
of my father's death:/I prithee, when thou seest that act afoot,/Even with the very comment of thy soul/Observe mine uncle:
if his occulted guilt/Do not itself unkennel in one speech,/It is a damned ghost that we have seen,/And my imaginations
are as foul/As Vulcan's stithy. Give him heedful note;/For I mine eyes will rivet to his face,/And after we will both our
judgments join/In censure of his seeming." (Act III, scene II)*

15. "(...) é preciso saber escolher os amigos, já que 'nada agrada tanto ao ânimo como uma amizade fiel e doce', corações em que se pode confiar sem temor, companheiros cuja palavra nos acalma e cujo conselho nos guia, cuja alegria dissipa nossa tristeza – em suma, a *humanitas*. Isso significa escolhê-los isentos de paixão, pois esta é um vício contagioso." (Chauí 2010, p.304)

It is even possible to affirm that the composition of the character of Hamlet resembles a Stoic and melancholic temperament, being constructed with elements taken from the Stoic morality and in consonance with the ideas that were circulating in Shakespeare's historical period.¹⁶ In fact, in the course of the play, Hamlet seems to be always in struggle: a struggle between, on the one hand, reason and constancy of soul and, on the other hand, the passionate desire of carrying out his revenge. This tension, as already remarked above, is the Stoic paradox taken in its extreme, and points to the *dysthymia* inherent to the *persona* of Hamlet, which he has to endure throughout the whole tragedy.¹⁷

Concluding remarks

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, albeit its tragic status, encompasses *topoi* from other literary genres, such as comedy, oratory and philosophy. However, this does not mean that Shakespeare was corrupting the established tradition, by neglecting the tragic principles, or that he was

16. "(...) that old aphorism of Aristotle may be verified, *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*, no excellent wit without a mixture of madness. Fracastorius shall decide the controversy, "phlegmatic are dull: sanguine lively, pleasant, acceptable, and merry, but not witty; choleric are too swift in motion, and furious, impatient of contemplation, deceitful wits: *melancholy men have the most excellent wits, but not all; this humour may be hot or cold, thick, or thin; if too hot, they are furious and mad; if too cold, dull, stupid, timorous, and sad; if temperate, excellent, rather inclining to that extreme of heat, than cold.*" (Burton 1850, p.255)

17. "(...) É uma inconstância, uma agitação perpétua, inevitável, que nasce dos temperamentos irresolutos (...). O ânimo não é capaz de mandar nem de obedecer às suas paixões: entrega-se à aflição de uma vida que não se expande, e à indiferença de um ânimo paralisado no meio da ruína de seus desejos' (Sêneca, *Da tranquilidade da alma*, II, 7-8) (...) "Se a *euthymia* é o contentamento consigo mesmo, a *dysthymia* é o desgosto de si mesmo. Alma triste e impaciente, aflita e abatida, ansiosa e inerte (...). Os doentes melancólicos são como os sarnentos, que desejam que raspem sua pele: neles, as paixões brotam como úlceras malignas e consideram prazeroso atormentar-se e sofrer. Saem a correr o mundo, como se mudando de lugar pudessem repousar, sem perceber, escreve Sêneca, a verdade do que disse Lucrécio: 'Assim cada um foge de si mesmo'. O mal de que sofrem não vem dos lugares, mas de si mesmos, que não conseguem suportar." (Chauí 2010, p.302)

inventing something new and original, as one could argue. As we mentioned before, the historical tendency is that the most varied genres develop mixed forms, contaminating each other in a fluid process. In the case of *Hamlet*, and of the poetic production of the classical tradition in general – from the Greeks and Romans to the Romantics –, the genre of composition is not stagnant; on the contrary, it admits *topoi* and modes of expression which, *a priori*, do not concern the original frame.¹⁸

Perhaps the very presence of other genres in *Hamlet* makes this Shakespearean work be considered so “complex” in modern times. The way Shakespeare manipulates the system of genres and plays with its rules results, indeed, in a multifaceted tragedy, that might be actually considered “unlimited”, but only in its persuasive effects and not in its proper means. After all, it was only through the complex maneuver of preexisting conventions and materials that Shakespeare could finally achieve this impression of density and infinitude.

Bibliographical references

ARISTOTLE. *Poetics* (s/d). Translated by S. H. Butcher. Available at: <<http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.mb.txt>>. Accessed 27 June 2011.

BERGSON, Henri (2005). *Cursos sobre a Filosofia Grega*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, pp. 134-135.

BLOOM, Harold (2004). *Hamlet: Poema ilimitado*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro, Objetiva.

BURTON, Robert (1850. 1st published in 1621). *The Anatomy of Melancholy*. Philadelphia, J.W. Moore; New York, J. Wiley. Available at: <<http://archive.org/details/anatomymelancho25burtgoog>> Accessed 22 October 2012.

18. In Virgil’s *Aeneid*, e.g., we already find confluences from other genres besides epic: the pathetic episode of Dido is a typical tragic scene (cf. *Aen.*, IV).

CHAUÍ, Marilena (2010). *Introdução à História da Filosofia: as Escolas Helenísticas*, vol. II. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 292-310.

[CÍCERO] (2005). *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paula Celestino Faria; Adriana Seabra. São Paulo, Hedra.

CONTE, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Translated from the Italian and edited by Charles Segal. Cornell University Press, pp. 26-27.

CURTIUS, Ernst Robert (1990). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated from German by Willard R. Trask. Princeton University Press.

DRAUDT, Manfred (2002). The Comedy of Hamlet. In: *Atlantis Journal*, 24(1): 71-83. Available at: <http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_1/draudt.pdf> Accessed 27 June 2011.

ELIOT, T. S. (1932) Hamlet. In: *Selected Essays*. New York, Harcourt, pp. 121-126.
_____. Tradition and the individual talent. In: _____, pp. 3-11.

LEWIS, Charlton. T. & SHORT, Charles. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879. Available at: <<http://www.perseus.tufts.edu/>> Accessed 28 June 2011.

PÉCORA, Alcir (2001). À Guisa de Manifesto. In: *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, pp. 11-16.

SHAKESPEARE, William (1955). *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.

_____. *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Available at: <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>> Accessed 27 June 2011.

DEUS E NATUREZA O PANTEÍSMO EM *FLORBELA ESPANCA* E EM ALBERTO CAEIRO

Daniela Forconi
Fernanda do Vale
Ísis Delmiro¹

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Resumo: O presente ensaio objetiva apresentar, dentre as várias características presentes nas obras de Florbela Espanca e do heterônimo pessoano Alberto Caeiro – ambos portugueses –, uma breve análise crítica/reflexiva sobre o panteísmo presente na produção poética dos dois autores, considerando estudos sobre o panteísmo de Pierre Teilhard, bem como investigações literárias e históricas sobre a obra e o projeto manifesto de ambos os autores. A análise traz à tona os traços comuns dos poemas e as respectivas divergências, dentro do próprio universo do panteísmo que integra o trabalho dos poetas.

Palavras-chaves: Florbela Espanca. Alberto Caeiro. Lírica panteísta.

Abstract This essay presents, among the various characteristics found in the works of Portuguese poets Florbela Espanca and Alberto Caeiro (an heteronym of Fernando Pessoa), a brief critical and reflexive analysis of pantheism as presented by the two authors in their poems, considering the studies of Pierre Teilhard on pantheism as well as historical research on the work and on the literary project of both authors. The analysis brings out the common aspects of the poems and their differences, within the very universe of pantheism that integrates the work of the poets.

Keywords: Florbela Espanca. Alberto Caeiro. Pantheist Lyricism.

1. O presente trabalho foi realizado a partir das reflexões realizadas por três graduandas do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco, durante as aulas da disciplina *Tradições líricas da Literatura Portuguesa*: do século 19 à atualidade, no semestre 2011.2 ministrada pelo professor Antony Cardoso Bezerra.

Introdução

Florbela Espanca e Alberto Caeiro são considerados nomes de relevo na lírica portuguesa, como se vê, por exemplo, na referencial *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva & Óscar Lopes (1996).

Espanca não obteve grande reconhecimento em vida, ganhando maior destaque após sua morte e, ainda assim, causando grande impressão entre seus pares, entre literatos, público de seu tempo e de tempos posteriores. Com seu modo sensível de tratar literariamente de suas próprias contradições e conflitos, falava, em seus poemas, principalmente, de amor e de dor, temáticas que permearam sua obra em várias esferas. Também abordou motivos relacionados ao nacionalismo e à natureza.

Caeiro, mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa, é um poeta que, no discurso manifesto, rejeita o pensamento e valoriza a percepção das sensações que o ambiente pode proporcionar, trazendo, em sua lírica, temas, majoritariamente, da natureza. Caeiro mostra, em seus poemas, sua ideologia claramente antirreligiosa e seu discurso é aparentemente contraditório quanto à relação entre pensar e sentir.

Globalmente, os dois autores tematizam motivos consideravelmente diversos e supostamente divergentes. Ainda assim, há pontos de convergência, como, por exemplo, a busca pela alma nacionalista, os temas relacionados à natureza e, como será estudado no presente ensaio, o panteísmo.

O panteísmo é designado no dicionário *Aurélio* (FERREIRA 2002) como uma doutrina que identifica a divindade com o universo. José Fernando da Silva (2009) cita Michael Levine para definir o panteísmo como uma perspectiva que assume que Deus “é radicalmente imanente ao mundo”. Atualmente, podemos definir diversas vertentes desta doutrina, como, por exemplo, o panteísmo cristão, que vê toda a natureza como

obra e manifestação do divino; e o panteísmo imanentista que, diluindo totalmente Deus nas coisas, quase se assemelha ao ateísmo. Nessas definições, encaixam-se os respectivos panteísmos de Florbela Espanca e Alberto Caeiro, ambos abordando essa questão em seus poemas – de formas distintas, é claro, pois Caeiro se diz explicitamente panteísta e deixa isso muito claro em seus poemas; ao passo que o projeto manifesto de Espanca não demonstra esta inclinação, ainda que encontremos indícios de tal doutrina em sua poesia. Neste ensaio, pretendemos explorar as diferenças entre os panteísmos expostos por estes dois ícones da literatura portuguesa, de modo a aclarar as questões que permeiam o projeto literário de que são parte as respectivas composições poéticas. Para isso, torna-se necessário um pequeno estudo sobre o panteísmo, para tal, utilizamos as bases teóricas de Pierre Teilhard de Chardin, em *O fenômeno Humano*, suplementada por uma análise contrastiva dos poemas de Espanca e de Caeiro.

O Panteísmo

O termo panteísmo deriva das palavras gregas pan (“tudo”) e theos (“deus”) e sua prática é bem mais antiga do que sua denominação. Em geral, o panteísmo designa uma crença em que não há um Deus uno – divindade é toda a natureza. Porém, no mundo atual, segundo Pierre Teilhard de Chardin (CHARDIN 2010), existem os panteísmos modernos, em que várias vertentes se destacam, de acordo com sua abordagem. Aqui, trabalharemos com as seguintes definições de panteísmo:

- A) Panteísmo cristão: aquele em que cada ser encontra-se supercentrado por união ao Cristo o supercentro divino;
- B) Panteísmo Imanente-Transcendente: segundo o qual Deus se manifesta e se realiza nas coisas;

- C) Eu panteísmo: em que o Ser supremo torna-se um com todos (tudo), ou seja, o Ser supremo se despessoaliza mostrando-se em várias partes de sua criação;
- D) Panteísmo Imanentista: visão panteísta quanto à identidade entre Deus e as coisas materiais, que dilui o divino entre as coisas, equiparando-se, assim, ao ateísmo;
- E) Pseudopanteísmo: em que a divindade torna-se tudo, ou seja, tudo é Deus. (CHARDIN 2010.)

As definições em pauta são importantes para a percepção dos traços panteístas de Espanca e para a definição do conceito panteísta de Caeiro. Vale ressaltar que existem várias outras concepções de panteísmo que não serão explanadas por não serem essenciais ao tratamento do assunto no *corpus*, pois não se encaixam nos indícios marcantes de panteísmo nos poemas.

O Panteísmo em Alberto Caeiro

Alberto Caeiro tem o panteísmo como traço forte de sua lírica. Seus poemas, como vemos na sequência, exaltam a natureza e as sensações proporcionadas por ela como coisas divinas, mas que – teoricamente – não foram criadas por Deus, são Deus. Apesar de, em tese, negar a crença num Ser uno e supremo e renegar a Igreja Católica e seus dogmas, Caeiro mostra algumas tentativas de pertencimento ao mundo ao seu redor, e que acredita e vive essa crença. No poema “IV” do livro *O guardador de rebanhos* (Pessoa, 2011, p.37), podemos ver um traço forte dessa tentativa:

Ah! é que rezando a Santa Bárbara
Eu sentia-me ainda mais simples
Do que julgo que sou...
Sentia-me familiar e caseiro...

Outro traço claro na lírica de Caeiro é a negação da religiosidade, o que nos dá pistas para crer que seu panteísmo se encaixa na definição de panteísmo imanentista, que crê na diluição do divino nas coisas do mundo. No poema “XXX”, também do livro *O guardador de rebanhos* (Pessoa, 2011, p.70), o eu lírico se diz não místico (religioso) e explica o porquê:

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o.
Sou místico, mas só com o corpo.
A minha alma é simples e não pensa.
O meu misticismo é não querer saber.
É viver e não pensar nisso.

Podemos ver, nesse trecho, que a negação do pensamento influencia na crença, que depende deste para se concretizar.

No trecho do poema “V” (Pessoa, 2011, p.39), que pertence ao mesmo livro, vemos, ainda com mais força, a questão da ligação entre o pensar e a crença num Ser superior:

Há metafísica bastante em não pensar em nada [...]
[...] Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas)

O eu poético de Caeiro sustenta que pensar em Deus e na criação das coisas é fechar os olhos e não ver as coisas, apenas idealizá-las como se não pudesse vê-las. Num outro trecho do mesmo poema, Caeiro deixa claro seu panteísmo, e nos dá, mais uma vez, indícios claros de um panteísmo imanentista:

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar

Neste trecho, também do poema “V”, Caeiro dissipa totalmente o divino na natureza, tornando-a o centro da sua crença. O poeta se mostra, em tese, contraditório, pois, no trecho a seguir, retirado do poema “VI” do mesmo livro (PESSOA, 2011, p.43), coloca Deus como um Ser provedor de bonanças, a quem se deve obedecer, mesmo que essa obediência se prove em não pensar Nele.

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou...

Ainda com sua contradição, Caeiro deixa claro seu panteísmo quando exalta a natureza como Deus e não acredita numa superioridade do divino, já que todas as coisas da natureza são divinas e estão ao alcance do toque e da compreensão pelo sentir. Com isso, podemos atribuir um traço pseudopanteísta à lírica de Caeiro, uma vez que, para ele, Deus transforma-se em tudo para que assim possa ser visto.

O Panteísmo em Florbela Espanca

Florbela Espanca, em vários sonetos distribuídos por *Livro de Sóror Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1930), traz um panteísmo cristão, imanente-transcendente, chegando a se tornar uma espécie de eu panteístico (Deus sendo um com todos, “monismo ocidental”).

Percebemos o seu panteísmo cristão em sonetos em que são feitas exaltações do Criador e o eu lírico se põe, frequentemente, como criatura de um Ser superior, do qual recebe castigos e bênçãos divinas, e a quem também faz pedidos.

No soneto “Alentejano”, do *Livro de Soror Saudade* (ESPANCA, 2002, p.45), é perceptível tal invocação ao Deus; um Deus criador que é capaz de dar a salvação de suas criaturas, portanto um Deus cristão, capaz de prover bonanças ou desgraças como será constatado mais a frente neste ensaio:

A terra prende aos dedos
A cabeleira loira dos trigais
Sob a benção dulcíssima dos céus

Há gritos arrastados de cantigas...
E eu sou uma daquelas raparigas...
E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!”

Nos versos a seguir, do soneto “Fanatismo” (ESPANCA, 2002, p.44), observamos a princípio a relação do eu lírico como um eu panteístico, no qual Deus torna-se parte de todos:

“Tudo mundo é frágil, tudo passa...”
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

Nos dois últimos versos transcritos, temos a referência de um Deus uno com sua criatura, pois a voz Dele se faz presente no íntimo do eu lírico. E, na continuação do soneto, temos:

E, olhos postos em ti, digo de rastros:
“Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: Princípio e Fim!...”

Outra vez, um Deus que se revela em sua criatura (criatura que parece ser o interlocutor masculino, a qual a voz poética se refere desde o início em seu “Fanatismo”), e ainda pode-se afirmar que, sendo seu interlocutor um Deus em seu princípio e fim, temos um Deus cristão, no qual tudo e todos se concentram, uma imagem divinal. Pode-se também encontrar respaldo para essa afirmação nos seguintes trechos da *Bíblia*, que atestam a imagem de um Deus reinante, sendo o princípio e fim de todas as coisas:

Este é a imagem do Deus invisível, o primogênito de toda a criação; pois, nele, foram criadas todas as coisas, nos céus e sobre a terra; as visíveis e as invisíveis, sejam tronos, sejam soberanias, que principados, que potestades. Tudo foi criado por meio dele e para ele. Ele é antes de todas, as coisas. Nele, tudo subsiste. (Col., 1.15-17)

É perceptível a existência de um Deus que rege tudo e todos, que estava presente antes de tudo que veio a existir. Tal soberania é fácil e constantemente encontrada nos versos de Espanca, bem como a união do seu eu poético a esse Ser imperante (eu panteísmo), como se averigua abaixo:

[...] para buscarem a Deus se, porventura, tateando, o possam achar, bem que não está longe de cada um de nós; pois nele vivemos, e nos movemos, e existimos, como alguns dos vossos poetas têm dito: Porque dele também somos geração.” (ATOS, 17.27-28)

Tem-se, então, a exata e nítida “unificação” do divino com o humano, já que se existe por e para Ele, no qual se foi feito a partir desse Ser superior.

Ainda no *Livro de Soror Saudade*, os sonetos “Hora que Passa” e “Exaltação” conservam a temática de um Deus Cristão, no qual suas criaturas o exaltam e se percebem como criação divina. Em “Exaltação” (ESPANCA, 2002, p.61), temos:

Viver!...Beber o vento e o sol!...Erguer
Ao Céu os corações a palpitar!
Deus fez os nossos braços pra prender
E a boca fez-se sangue para beijar!

Também é perceptível toda uma simbiose com a natureza (traço que caracteriza o panteísmo imanentista); todas essas bênçãos vindas do céu permitem ao eu lírico o louvor a esse Deus que presenteia os humanos.

Pode-se ainda identificar outro tipo de panteísmo nos versos acima, o pansensualismo, no qual a natureza se funde ao corpo, evidenciando o desejo, o erotismo. Conforme afirma Dal Farra (*apud* Silva, 2009), “[...] Florbela Espanca descobre para si uma forma de expressão poética que constituirá a sua identidade literária mais marcante: o valor do panteísmo, a utilização da natureza enquanto metáfora do corpo e da sensualidade [...]” Essa capacidade de realizar os desejos como recompensas do divino são interpretações não excludentes em seus sonetos.

Em “Hora que Passa” (ESPANCA, 2002, p.60), o eu lírico, em seu abatimento e preocupação com a “hora” que, obviamente, “passa”,

permite a aproximação da morte ou envelhecimento. Assim, clama por Deus, queixando-se do que está por vir, deixando implícito um desejo de retardo ou fuga desse processo. Mais uma vez, surge aí a imagem de um Pai que pode ajudar seus filhos, e que determina o tempo de vida de suas criaturas na Terra.

Deus! Como é triste a hora quando morre...
O instante que foge, voa, passa...
Fiozinho de água triste... a vida corre...

Já no livro *Charneca em Flor*, encontramos o soneto “Rústica” (ESPANCA, 2002, p.66), evidenciando mais uma vez o panteísmo anteriormente descrito, que concebe Deus como um ser superior que comanda todos na Terra, podendo conceder graças às súplicas de suas criaturas:

Ser a moça mais linda do povoado.
Pisar, sempre contente, o mesmo trilho,
Ver descer sobre o ninho aconchegado
A bênção do Senhor em cada filho.

Pode-se verificar ainda a possível analogia de seu panteísmo com o cristianismo, nos versos em que a voz poética explicita o desejo de confiar numa vida eterna, uma vez que os cristãos creem na vida eterna após a morte (descer à “terra da verdade”).

Ser pura como a água da cisterna,
Ter confiança numa vida eterna
Quando descer à “terra da verdade” ...
Meu Deus, dai-me esta alma, esta pobreza!
Dou por elas meu trono de Princesa,
E todos os meus Reinos de Ansiedade.

No soneto “Conto de Fadas” (ESPANCA, 2002, p.67), esse tema se repete:

Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!
Eu sou Aquela de que tens saudade,
A princesa de conto: “Era uma vez...”

Contudo, no primeiro verso dessa estrofe, notamos o eu panteístico citado anteriormente, estando, Deus, unificado na voz do eu lírico, permitindo a reflexão de que Deus é parte de todos, portanto, Ele está nela.

Por fim, comentamos o soneto “Panteísmo” (ESPANCA, 2002, p.86), com toda a singularidade do fazer poético de Florbela Espanca no que diz respeito a essa visão de Deus e sua relação com o mundo:

Tarde de brasa a arder, sol de Verão
Cingindo, voluptuoso o horizonte...
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
De um verso triunfal de Anacreonte!

Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Oiço-me gota de água a rir, na fonte,
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte!

E de braços na terra penso e cismo
Que, neste meu ardente panteísmo,
Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é o túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo os deuses mortos!

Claramente pode-se reconhecer o panteísmo imanente neste soneto: Deus se revelando nas coisas, na natureza mais precisamente. A voz lírica cita Anacreonte (poeta grego que cantava as musas e ao amor) e se vê transformada nos elementos da natureza, possibilitando novamente, uma leitura em simbiose com a natureza, bem como a valorização das sensações.

Por fim, a poetisa expõe o paradoxo existente em sua vida, que mesmo com toda essa beleza divina encontrada na natureza, que por ora se faz unificada nela, sua alma continua em estado de desengano, confusão e ruína.

Cotejo: o Panteísmo em Caeiro e em Espanca

A princípio, podemos observar, francamente, que Caeiro coloca em seu projeto manifesto sua posição ideológico-religiosa e a transpõe em seus poemas. Sua visão particular de Deus, sempre em consonância com sua “antifilosofia” de não pensar, coloca o misticismo de lado, e, não havendo mistério, Deus se faz simples, como as coisas da natureza, mostrando seu traço imanentista em toda sua composição poética que vai além da metafísica, no qual escrever é tão natural quanto sentir e pensar; como afirma Gilles Deleuze (*apud* Christ) – “em que escrever é tão natural quanto passar o vento, [...] como sentir-pensar, absolutamente integrado no ver”. Noutros termos, como já foi explicitado neste ensaio, panteísmo imanentista, no qual Deus se fluidifica/dissolve nas coisas, em especial, para o poeta sensacionista, na natureza. Tem-se, então, a abstração de Deus, a inexistência de um Ser Superior, não havendo aquela relação entre Criador e criatura.

No que diz respeito a Florbela Espanca, depreendemos, de seus sonetos, uma relação com um Deus que muito se aproxima do Deus cristão, aquele que se faz presente entre suas criações (imanente-transcendente), que pode proporcionar bênçãos, é clamado e exaltado pelos seus filhos,

enfim, é o Criador. Um ponto-chave é que esse Deus se “manifesta” nas coisas, ele se faz visível nelas, portanto, é o Ser superior, que a tudo e todos comanda, diferentemente do Deus de Caeiro, que é aquele que simplesmente “é” a natureza.

Um ponto de convergência bastante evidente entre os poetas em análise está no que toca à relação de Deus com a natureza. É evidente a relação simbiótica a qual os autores lançam mão, sendo as formas de correspondência, entre a natureza e Deus, bem semelhantes.

Observa-se, ainda, o fato de Caeiro, na produção de seus poemas, ver-se satisfeito com seu panteísmo, com seu modo de sentir Deus nas coisas, uma sensação que lhe é necessária e natural, como o divino o é. Tudo em harmonia com sua filosofia, ao se declarar um poeta feliz por não se permitir adoecer dos olhos (pensar). Consequentemente, sua relação com a natureza se dá nesse parâmetro de leveza e sensação.

Em Espanca, como sua personalidade poética demonstra toda uma insatisfação, amargura, desconsolo, conflitos existenciais amorosos, além da eroticidade e vaidade próprios da autora, sua correspondência com Deus se faz nesses moldes, se metamorfoseando, sempre suplicando e indagando, pautando a natureza com seu poder imagético nessas características.

Considerações finais

Após as definições e análises realizadas, podemos verificar que, embora relacionados à noção de panteísmo, Caeiro e Espanca têm visões de mundo e ideologias consideravelmente distintas. O primeiro mostra sua pretensão de independência de um ser superior, diluindo essa divindade nas coisas palpáveis do mundo a aproximando-as dele e fazendo-o mais “pertencente” ao mundo. Esse panteísmo imanentista, verificado nos trechos de seus poemas nos confirmam a visão entre a relação de Deus e as coisas empíricas “que dilui completamente Deus nas coisas e assim se

equipara ao crasso ateísmo materialista” (CHARDIN, 2010, p.311). Em sua atitude de não filosofar “Ver como pela primeira vez”, sem pensar, o divino se torna simples, uma vez que é o tudo.

Já Espanca vê um ser superior que se manifesta nas coisas ao seu redor como o criador de todas elas, como provedor de graças e bonanças, portanto um supercentro divino, uma relação nítida de panteísmo cristão, usando a denominação de Chardin. É importante atentar também para que a exaltação da natureza, feita por ambos, acompanha a visão que têm sobre divindade: Florbela exalta a natureza como criação divina, Caieiro exalta-a como o próprio divino. Em suma, podemos perceber que Florbela Espanca e Alberto Caieiro convergem em alguns motivos, porém divergem na tematização destes, adquirindo assim, uma identidade própria e legítima que não permite que os dois autores sejam equiparados como semelhantes. Este ensaio consiste, assim, numa iniciação à discussão dessas questões, por abordar uma temática ampla e que, por isso, abre as portas para um levantamento e incitação de futuras pesquisas.

Referências bibliográficas

BÍBLIA Sagrada: (2000) *Nova Tradução na Linguagem de Hoje*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil.

CHARDIN, Pierre Teilhard de (2010) *O Fenômeno Humano*. São Paulo: Cultrix
CHRIST, I. (2009). *Alberto Caieiro: ver para pensar sem pen(s)ar*. AR. O Marrare: Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ, v. 11, pp. 82-93, 2009.

ESPANCA, Florbela (2002). *Sonetos*. São Paulo: Bertrand.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (2002). *Aurélio: Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 4. ed.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caieiro: obra poética II* (2011). Porto Alegre: L&PM.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (1996). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: atual. 17. ed. cor.

SILVA, José Fernando da (2009). *Panteísmo e Solipsismo no Tractatus de Wittgenstein*. Natal-RN: Saberes. V. 1, n. 2, pp. 93-102, maio.

SILVA, Lígia M. M. (2009). *O pansensualismo em Florbela*. São Paulo: Revista Autor. V. 23, p. 1, nov.

A CAÇADA FANTÁSTICA: UMA LEITURA DO CONTO DE LYGIA FAGUNDES TELES

Emerson Silvestre¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O presente trabalho passeia pelas estruturas da narrativa, por questões de realidade diegética, e pelo estudo da literatura fantástica, com o intuito de realizar uma leitura semântico-estrutural do conto *A caçada*, de Lygia Fagundes Teles. Como aportes teóricos serão utilizados os estudos de Rosenfeld (2009) e Candido (2009) no que se refere às estruturas da narrativa, sobretudo à personagem de ficção, e as de Todorov (2010) e Ceserani (2007) acerca da narrativa fantástica.

Palavras-chave: Literatura Fantástica, Lygia Fagundes Telles; Análise semântico-estrutural.

Abstract: This paper takes a glimpse at the narrative structures, at some questions about diegetical reality, and at the study of fantastic literature in order to conduct a semantical and structural reading of the short story *A caçada*, by Lygia Fagundes Teles. As theoretical support, we use Rosenfeld's (2009) and Candido's (2009) studies concerning narrative structures, mainly with regard to the fictional character, and Todorov's (2010) and Ceserani's (2007) studies on fantastic literature.

Keywords: Fantastic Literature; Lygia Fagundes Telles; Semantic and structural analysis.

Introdução

No cenário literário atual, o nome de Lygia Fagundes Teles ainda está bem vivo. Contemporânea de Hilda Hilst, Clarice Lispector e Caio

1. Trabalho apresentado como requisito para aprovação na disciplina Teoria da Literatura III: Narrativa, ministrada pelo professor Dr. Ricardo Postal na Universidade Federal de Pernambuco.

Fernando Abreu, Lygia é ainda contemporânea a nós. A literatura de Lygia não raramente passeia por atmosferas fantásticas e maravilhosas, afastando-se da realidade concreta e aproximando-se da suspensão do improvável. Em *A caçada* (1970), somos transportados para uma atmosfera empoeirada de uma loja de antiguidade, cenário de quase todo conto. A dona do antiquário vive em meio às relíquias sem dar muita importância a tudo o que constitui a loja. Entretanto, ela percebe um homem que sempre contemplava certa tapeçaria na parede. Essa atitude da velha, que, aparentemente, não se importava muito com as coisas que vendia, já nos diz que algo de especial gira em torno daquela tapeçaria, ou melhor, da relação entre o homem e aquele objeto.

A partir dessa relação se desenvolve o conto. A narrativa vai sendo criada na medida em que o homem vai se aproximando da tapeçaria: primeiramente, tímido, depois se deixando seduzir pelas cores, por fim, rendendo-se a uma atração inexplicável que mistura realidade (da diegese) e ficção.

Para compreender melhor o texto em questão, gostaríamos de propor uma leitura que equilibrasse a estrutura e o conteúdo da narrativa com suportes que auxiliam o reconhecimento de um modo fantástico da escritura literária.

A estrutura d’*A caçada*

O enredo da narrativa é curto: consiste na história de um homem que parece obcecado pela imagem de uma tapeçaria na parede de uma loja de antiguidade cuja dona é uma velha senhora. A história é contada no passado, mas as personagens falam no presente. Esse tempo pretérito da narrativa não é o mesmo do presente histórico. Na verdade, esse efeito de pretérito é uma das condições pra criar a ficção, o distanciamento imprescindível para que o narrador “invente” sua história e nos faça crer nela:

O pretérito é mantido com função do “era uma vez”, mero substrato fictício da narração, o qual, contudo, preserva a função de “posição existencial”, de grande vigor individualizador, e continua “fingindo” a distância épica de quem narra coisas há muito acontecidas (Rosenfeld, 2009, p.26)

Esse tempo tem a ver também com o tipo de narrador. Em *A caçada*, observamos, de acordo com os estudos de Genette (1995), um narrador heterodiegético, que dimensiona não apenas a pessoa da enunciação, mas, também, uma forma de narrar: “narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente” (Genette, 1995, p. 247). Esse narrador parece bastante preciso no seu ofício, isto é, descreve tudo o que acontece com as personagens e com o ambiente do antiquário como se conhecesse tudo e todos a fundo.

De acordo com D’Onofrio (2001), podemos dizer que esse narrador é do tipo onisciente neutro, salvo a impossibilidade de ser totalmente imparcial, discussão levantada pelo próprio D’Onofrio: “A neutralidade do narrador onisciente é, portanto, apenas aparente [...]” (D’Onofrio, 2001, p. 60). Essa aparente neutralidade é verificável também no narrador de *A caçada*, quando diz que: “Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas [...] deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se pelo chão como um líquido maligno” (Teles, 1988, p. 138). Nesse trecho, o gerúndio “envenenando” e o adjetivo “maligno” deixam transpassar algo que de fato não estava no cenário descrito pelo narrador, ou seja, essa maneira de contar a história traz traços da impressão do narrador perante o que está sendo narrado.

Um fato interessante a ser comentado acerca da técnica da narração é o de o narrado não nomear as personagens. Elas são apenas “o homem” e “a velha”. Essa preferência impessoal talvez possa ser explicada menos por querer esconder a identidade das personagens, do que pelo viés de um

recurso bastante utilizado na produção literária pós-moderna. Deixando em aberto tais nomes, qualquer um pode ser “o homem” ou “a velha” num contexto em que as relações pessoais são tão fluidas – para usar um termo de Bauman (2004) – que transcender a barreira nominal serve para que o homem se reconheça como ser universal e local: “O drama será encenado e tramado nos dois espaços, o global e o local” (Bauman, 2004, p.142).

É pertinente apontar, ainda sobre o narrador, que o vocabulário por ele utilizado caracteriza certo preciosismo linguístico no emprego de lexemas como: embuçado, touceiro, esgazeado etc. O que não se verifica quando é permitida a fala direta das personagens: “Aquele pontinho ali no arco...” (Teles, 1988, p.139). Essa estratégia narrativa pode ser entendida como uma forma de distinguir entre o universo do narrador e o universo das personagens, sobretudo do “homem”, que, de tão atraído pela tapeçaria, torna o seu discurso mais coloquial, ao mesmo tempo em que vai se sentindo cada vez mais perto da tapeçaria, isto é, a aproximação do homem com o tapete se dá também através da linguagem. Ele vai se familiarizando com o tapete e isso é perceptível por meio da linguagem. Essa estratégia ainda ratifica a questão, já apontada, do narrador onisciente, pois um discurso mais formal caracteriza a figura de um narrador pretensamente imparcial à história que conta. Além disso, não podemos desprezar o fato de que é esse mesmo narrador que “transcreve” a fala das personagens, dessa forma, também nesse sentido, há um filtro entre o discurso do narrador e o discurso que o narrador cria para as personagens.

O espaço representado no conto restringe-se basicamente ao ambiente do antiquário. Entretanto, dentro desse espaço da loja de antiguidade desenvolve-se outro cenário, o da tapeçaria. Isso nos leva a considerar que existem dois espaços em *A caçada*: um criado pelo narrador (o da loja em si), e outro criado pela atração do homem em relação à tapeçaria, mas que também nos chega através do narrador. Dentre esses dois espaços, um parece ter mais destaque que o outro.

Ao descrever o espaço do antiquário, o narrador parece mais objetivo: “A loja de antiguidade tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traças” (Teles, 1988, p.137). Note-se que o espaço da loja é descrito através do cheiro e dos anos embolorados, não existe de fato uma descrição física. Isso porque o espaço físico do antiquário se resume à descrição que é feita da tapeçaria. É como se existisse um duelo entre os espaços, no qual a tapeçaria ganha a batalha, pois o enredo acaba por se desenvolver muito mais em função da imagem do tapete do que da loja. Essa afirmação pode ser ratificada pela própria descrição da tapeçaria, muito mais elaborada do ponto de vista do uso das palavras:

Era uma caçada. No primeiro plano estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno [...]. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se pelo chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano. (Teles, 1988, pp.138-139).

As reflexões de Ceserani (2007) sobre os procedimentos narrativos do modo fantástico servem perfeitamente para ilustrar a estrutura do conto de Lygia Fagundes Teles, sobretudo no que se refere ao espaço.

Essas considerações feitas acerca do espaço nos permitem entender a loja como um portal de acesso ao tapete. Ao entrar na loja, “o homem”

parece transpassar um limite real para uma atmosfera nova, intrigante: “passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura” (Ceserani, 2007, p.73). E o tapete, por sua vez, atua como um objeto mediador através do qual se chega a outras dimensões, estritamente ligado à passagem do espaço limítrofe do real ao fantástico:

Um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade. (Ceserani, 2007, p.74)

O narrador, ao descrever a tapeçaria, cria imagens que sugerem sinestesticamente todo o cenário impresso no tapete: do verde-musgo do tecido, ao líquido igualmente verde, que, como uma doença maligna, se espalha pela folhagem.

Sobre as personagens, para além da impessoalidade já referida, podemos dizer que a partir delas o conto de Lygia Fagundes Teles cria a ficção. Segundo Rosenfeld: “É, porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (Rosenfeld, 2009, p.21). Essa afirmação diz respeito ao fato de o narrador contar a história através de pessoas (personagens), isto é, no caso específico d’*A caçada*, o enredo começa a se desenvolver no momento em que o homem toca numa pilha de quadros. A partir disso, como procedimento autoral, o narrador possui material para criar sua história. É por meio do homem e da velha que a loja de antiguidade vai tomando forma e a tapeçaria é descrita através da fascinação do homem, ou seja, o enredo existe em função das personagens: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (Candido, 2009, p.53).

A criação das personagens inicia a criação do próprio texto como ficção. Em *A caçada*, a primeira referência feita à tapeçaria parte da boca

do homem, e o comportamento displicente está ligado à personagem da velha. O narrador em terceira pessoa, onisciente, manipula as personagens que cria a seu bel-prazer, pois é através delas que o universo diegético toma forma.

Além disso, é necessário apontar que as personagens não são pessoas, no sentido de seres humanos reais. Na verdade, personagens são seres de palavras, criadas por orações que as moldam de acordo com a vontade do autor. São marionetes controladas por seu criador, Deus brincando com os seres humanos, o autor manipulando suas criaturas através de um narrador. Dessa brincadeira, ao contrário do que ocorre na realidade física, as personagens parecem ao leitor seres completos, tem-se a impressão de que as conhecemos a fundo. Isso porque o narrador nos permite pensar dessa forma quando seleciona aspectos essenciais dessas personagens, limitando-as às ações preestabelecidas, ou seja, diferentemente dos seres humanos, as personagens não podem variar mais do que lhes foi permitido pelo narrador:

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida (Rosenfeld, 2009, pp.34-35).

No conto de Lygia Fagundes Teles, observamos também essas características. Mesmo sendo o homem uma personagem problemática, devido à sua atração inexplicável pela tapeçaria, conseguimos materializá-lo como: um homem que gosta de obras de arte que se sente atraído por um tapete em especial. O fato de ser a velha uma personagem aparentemente seca, que não observa a beleza da tapeçaria da mesma forma que o homem,

nos faz inferir que a personagem principal do texto é o homem. O papel da velha na ficção é o de ser a dona do antiquário, ou seja, através dela a personagem do homem encontra seu espaço: a própria loja de antiguidade e a tapeçaria. Ela ainda funciona como a personagem que conduz o homem, pois no meio da trama ela desaparece, como se já tivesse desempenhado sua parte do enredo: “Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho...” (Teles, 1988, p.141).

Perante essas questões, novamente reaparece o fato de serem as personagens d’*A caçada* seres hiperônimos, isto é, seres inomináveis que representam o homem universal de duas formas, pela ausência de nomes próprios, e pelo simples fato de serem personagens ficcionais que suscitam no leitor certo reconhecimento e apreciação emocional ao desempenharem seus papéis determinados pelo narrador:

Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades (Rosenfeld, 2009, p.46).

Tendo em vista o que foi explanado acerca das personagens e de como elas são fundamentais para a criação da diegese, gostaríamos de promover uma breve discussão sobre a representação que o conto de Lygia Fagundes Teles sugere da realidade e de como essa representação pode ser abordada através de uma leitura fantástica do conto.

A caçada e o conto fantástico

Com surgimento das metáforas, bem como das personagens, o conto passa a ser uma diegese na qual o enredo tem um conteúdo menos verossímil: verossimilhança entendida aqui como um afastamento da realidade física através da criatividade. No momento exato em que o personagem começa a se confundir com a figura expressa na tapeçaria, cria-se o efeito de um mundo paralelo – e ainda mais inverossímil – ao mundo já fictício da personagem. Uma espécie de “realidade” só existente dentro do universo diegético do conto.

Em estado de incompreensível atração, o personagem passa a se sentir integrante da composição da tapeçaria, parecendo entrar no tapete. Semelhante ao herói grego perante a esfinge, “decifra-me ou te devoro”, o personagem de Teles vive uma tensão provocada pela própria tensão que a tapeçaria emana: a caça, o caçador e o momento exato de flechar a caça. Incapaz de decifrar sua própria atração, o homem se rende para, aparentemente, morrer dentro da tapeçaria. É essa aparente morte que nos permite entrar na teoria do conto fantástico sugerida por Todorov.

A morte do homem é o ponto mais alto da narrativa, um clímax catártico. Depois de ter o sono consumido pela vontade de ver a tapeçaria, o homem se dirige à loja no dia seguinte:

“Conheço o caminho” – murmurou, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorratamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um

olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimi as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! “Não...” – gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração (Teles, 1988, pp.141-142).

Ao entrar na loja, o espaço começa a se modificar, o cenário da tapeçaria engole o antiquário e o homem está agora dentro da imagem do tapete. Nesse momento, aparecem elementos que configuram um acontecimento sobrenatural. O cheiro, as cores, o clima da loja é o mesmo da tapeçaria e o homem não sabe mais onde, de fato, está. Essa sensação é chamada por Todorov de hesitação, isto é, a personagem está suspensa entre o natural e o sobrenatural. A suspensão, por sua vez, transpassa o limite do texto e da personagem para se instaurar no leitor, que, em tese, também sente essa hesitação. Essa é uma das condições da narrativa fantástica: “A hesitação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico” (Todorov, 2010, p.37).

A leitura ambígua do final do conto também se configura como uma narrativa fantástica. Sabemos, através do narrador, que o homem morre. Entretanto, não temos certeza se ele morre com uma flechada no coração dentro do espaço da tapeçaria, ou se morre de um ataque cardíaco dentro da loja de antiguidade. Essa suspensão ambígua força o leitor a fazer uma interpretação também ambígua, e essa é outra característica do conto

fantástico: “O fantástico implica, portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler” (Todorov, 2010, p.38).

O fim surpreendente d’*A Caçada* nos projeta definitivamente na diegese, e essa façanha pode ser atribuída à personagem do homem. Através dele, sentimos a hesitação que o universo diegético sugere, na qual o narrador nos faz acreditar: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (Todorov, 2010, p.37).

Por não existir uma explicação lógica para o acontecimento sobrenatural que acontece com o personagem do homem, o conto de Lygia Fagundes Teles escapa da definição do estranho, ou do conto maravilhoso, para caber nos critérios levantados por Todorov na classificação da narrativa fantástica: ficando, portanto, em hesitação a “verdade” acerca de como e onde morreu o homem.

Dessa forma, mesmo não sendo um texto escrito sob a égide do Romantismo, terreno onde o conto fantástico floresceu com maior exuberância, o conto de Lygia Fagundes Teles recupera a essência desse tipo de narrativa e transporta o leitor para uma área de hesitação típica da diegese fantástica.

Considerações finais

Partindo do princípio de que o texto literário é uma ficção, mas não uma mentira, a temática do conto em questão pode ser entendida como uma representação artística de algo que pode acontecer a qualquer pessoa: o fato de se sentir inexplicavelmente atraído por um objeto. Essa possível atração pode ser verificada universalmente e, dentro da narrativa, é representada através das personagens, sobretudo a personagem do homem.

As personagens são responsáveis também pela própria criação fictícia do texto, pois, em função delas, os outros elementos da narrativa (tempo, espaço, narrador e enredo) constituem o todo da ficção.

Impossibilitado de compreender por qual motivo se sente atraído pela tapeçaria, podemos entender a morte do homem como uma redenção: perante a esfinge indecifrável, render-se parece ser a escolha mais sensata. Essa redenção, por sua vez, foi construída por elementos fantásticos, os quais imprimem à *Caçada* uma leitura hesitante, principalmente na cena final, que ilustra a morte do homem.

A teoria do conto fantástico nos serviu de suporte para a nossa análise, equilibrando os aspectos estruturais da narrativa com os aspectos extrínsecos. Mesmo sendo uma teoria surgida para analisar contos fantásticos, estranhos e maravilhosos produzidos, sobretudo, pelos românticos europeus, verificamos que o texto de Lygia Fagundes Teles cabe na teoria postulada por Todorov e atualizada por Ceserani, e que a mesma continua bastante atual.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- CANDIDO, Antonio et al. (2009). *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva.
- CESERANI, Remo (2007). *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Editora Edel.
- D'ONOFRIO, Salvatore (2001). *Teoria do texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo, Ática.
- GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega.
- TELES, Lygia Fagundes (1988). *Os melhores contos*. Seleção de Eduardo Portella. São Paulo, Global.

TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo, Perspectiva.

RISOS, FARSAS E FARELOS – O TEATRO VICENTINO E SEU TEXTO DIDASCÁLICO

Jéssica Cristina dos Santos Jardim¹
Universidade Federal de Pernambuco

*O galardão que espera é cada qual
fazer chacota a um canto
e maldizer de tudo que ouve e vê
Maquiavel, em A mandrágora*

Resumo: A farsa de *Quem tem farelos?* (1515), do dramaturgo português Gil Vicente (1460?-1536?), situa-se no dualista Renascimento Ibérico, que ainda continha claros resquícios medievais. Dualista, porque situado entre o religioso e o profano, entre as línguas castelhana e portuguesa, entre o antropocentrismo e o teocentrismo, entre diferentes concepções do cômico. As implicações dessa situação podem ser observadas tanto nos aspectos risíveis da farsa, quanto em sua estruturação cênica. Nosso objetivo é, aqui, a partir desses elementos, ensaiar algumas possibilidades de compreensão na farsa citada, centrando-nos em seus textos ditos primário (falas) e secundário (didascálias), principalmente neste último, a partir das reflexões de Regino (2000) e Ramos (2001).

Palavras-chave: *Quem tem farelos*; farsa; didascálias.

Résumé : Située dans le cadre du dualisme de la Renaissance Ibérique, la farce de *Quem tem farelos?* (1515), du dramaturge portugais Gil Vicente (1460 ?-1536 ?), appartient à une période qui porte des traces médiévales. Dualiste, car située entre le religieux et le profane, entre les langues castillane et portugaise, entre l'anthropocentrisme et le théocentrisme, entre des différentes conceptions du comique. Les implications dans le texte caractéristique de ce genre littéraire peuvent être observées soit à travers les aspects risibles, soit par rapport à la

1. Graduanda em Letras na UFPE. Este ensaio foi produzido como segunda avaliação da disciplina Literatura Portuguesa I, ministrada pelo Prof. Dr. José Rodrigues de Paiva, no semestre 2011.2.

structuration scénique. Le but de cet article est ainsi d'apporter quelques possibilités de compréhension de la farce mentionnée, en se concentrant sur les textes dits primaire (paroles) et secondaire (didascalies), notamment dans l'analyse de ces derniers, à partir des réflexions de Regino (2000) et Ramos (2001).

Mots-clés : Quem tem farelos ; farse ; didascalies.

Teceremos, sem a pretensão de esgotar o sem-número de alternativas de compreensão de nosso objeto, breves considerações a respeito de algumas das possibilidades cênicas na farsa de *Quem tem farelos?*², peça integrante da dramaturgia de Gil Vicente (1460? – 1536?), autor português, concentrando-nos, contudo, naquilo que se fizer presente em seus textos ditos “primário” e “secundário” (principalmente neste), ou seja, em seu texto dramático e em seu texto didascálico. A peça em questão data de 1515, sendo situada, portanto, em um período histórico de transição, visto que o Renascimento Ibérico ainda continha em seu processo de desenvolvimento visíveis resquícios medievais, e mesmo em épocas posteriores.

Dentro do conceito de teatro enquanto união de recursos artísticos que culminam em uma síntese, Sábato Magaldi (1991) define esta última a partir de alguns fatores que, concatenados, conduzirão a um espetáculo (que é a harmonização daqueles mesmos recursos), em geral, elementos artísticos, como o ator, o palco, o cenário, o texto, o público, a música. Levaremos em conta esse aspecto, embora, como se verá, nosso trabalho essencialmente se baseie no texto e em suas possibilidades.

Encontramo-nos, contudo, diante de um objeto cultural inserido, como dito anteriormente, em uma época de transição, o que nos impede de prosseguir em análise de nossa farsa – gênero profano e cômico – sem antes esclarecermos algumas características concernentes à constituição do riso e mesmo do gênero no qual ela é enquadrada.

2. Também chamada *Farsa do Escudeiro*.

Dentre as teorias que versam sobre a proveniência do teatro cômico, destaca-se aquela que preconiza sua provável relação com o teatro religioso, partindo do ritual teatralizado da missa. Expandindo-se a uma representação propriamente dita de excertos bíblicos e, posteriormente, afastando-se da visão ritualística, realiza um percurso entre o altar e o pórtico da igreja, culminando na praça exterior. De acordo com essa perspectiva, então, o acentuado realismo dessas representações, apresentando um retrato fiel de um recorte da sociedade, desaguaria naturalmente nas águas do profano e do cômico, suposição em geral contestada em defesa da autonomia do teatro profano em relação ao religioso, sendo aquele mais bem associado às heranças teatrais latinas. (VASSALLO, 1983, p. 38)

Não entraremos no mérito da questão, nem buscaremos um posicionamento como foco deste nosso breve ensaio – ainda que se houvesse de fato ampla possibilidade de acesso, mesmo na época, às heranças do teatro itinerante romano. Entretanto, podemos adentrar em mais uma questão de crucial importância, que é o caráter da comicidade, ou do riso, situado em uma época de florescimento do Renascimento, ainda que em parte medieval.

De acordo com Mikhail Bakhtin, no Renascimento, ocorre uma mudança na estruturação do cômico. Isso porque, na Idade Média, temos o cômico com caráter não propriamente satírico, ou sério, ou seja, sem ter por objetivo a crítica social direta e, logo, sem ter vistas a mudanças em sua ordem. Bakhtin (1999) aborda esse tema por meio do conceito de carnavalização: em linhas gerais, uma espécie de vida festiva na qual os seus participantes viviam, e não representavam teatralmente, a “liberação temporária” das rígidas normas estratificadas do regime medieval. Para o teórico russo, nessa vida, momentânea e festiva, “um autêntico humanismo que caracteriza essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas exprimia-se concretamente nesse contexto vivo, material e sensível” (BAKHTIN, 1999, p. 9).

O riso que caracteriza o auge do Renascimento, diferentemente do riso popular medieval, que “escarnece dos próprios burladores” (DA COSTA, 1994, p. 10), é negativo, vem de um autor que se põe fora do alvo da crítica, crendo-se superior, infenso, e um juiz em potencial do *outro*. Nesse sentido, aquele se situa perigosamente contra as normas estabelecidas pela sociedade. Ele não objetiva unir a tudo pelo riso, mas afastar aquele que satiriza daquele que é satirizado. Nesse sentido, ademais, o riso renascentista vem contra a alienação das rígidas instituições medievais.

Gil Vicente, dramaturgo, também por seu gênio criativo, se situaria entre essas duas tendências, ao mesmo tempo contrárias e complementares. Podemos destacar aqui, como o faz Rebello, que a obra vicentina se situa “sob o signo da dualidade” (1972, p. 29), tanto em níveis temáticos, estruturais e rítmicos, quanto ideológicos (*op. cit.*, p. 31). Oscilando, assim, entre temáticas religiosas e profanas; atendendo às exigências dos gêneros a elas relacionadas, por vezes tão díspares; utilizando as línguas portuguesa e castelhana; por vezes indiferenciando personagens mergulhados em comportamentos típicos de uma classe social, e às vezes tornando-os singulares. E, por fim, inserindo-se entre o antropocentrismo e o teocentrismo.

Desse modo, no que diz respeito a algumas obras da dramaturgia de Gil Vicente, poderíamos supor que seu riso por vezes não apresentasse um caráter tão propriamente crítico, e sim bem mais medieval, universalizante, tentando unir a tudo em um só nível representacional, “dirigido contra toda superioridade” e não só a superioridade da nobreza, do clero e da despontante burguesia ibérica, e ademais brincando com o estrato social, com os simples moços de esporas.

Um dos prováveis resultados dessa condição cômica é que ora o riso poderá vir como crítica à estratificação social, ora poderá representar uma visão carnalizada do mundo – ou ambos –, com personagens que

agem com vistas a unir as camadas sociais em um só nível de riso. Se nossos dois moços de esporas, Ordonho e Apariço, podem rir do Escudeiro, o fazem para lembrar seu caráter primordialmente humano, renovando-o, portanto, da partição em classes que limita o homem de maior inteireza. Podemos mencionar aqui, neste sentido, as atividades que cada classe tinha que desempenhar: os trabalhos forçosos dos dois moços de esporas, mas também a obrigatoriedade de o escudeiro não executar trabalhos que lhe pudessem render economicamente, por não serem considerados nobres, o que lhe impedia de manter um padrão de vida salutar. Rir dessa situação insustentável pode ser tanto uma crítica, um apelo à mudança, quanto a lembrança de que não deveriam existir separações tão tensas entre as esferas sociais, já que todos precisam comer, vestir-se, viver.

No entanto, daí não se poderia apreender um sentido afirmadamente didático. O próprio gênero – ou aquilo que se apreende de um conjunto de exemplares enquadrados do mesmo gênero – afasta essa compreensão. A classificação de farsa para a peça *Quem tem farelos?*, integrante da divisão geral da obra vicentina entre autos, farsas e moralidades, abrange algumas características estruturais: caráter curto, cômico, não didático, sem a utilização de alegorias, mas caracteres indicantes de condições sociais (VASSALLO, 1983, pp. 45-6). Assim, mesmo que em algum ponto objective a instrução social, essa constatação se situará mais num terreno de recepção que de história da literatura, ou crítica literária que pretendam abranger a época em que a obra foi produzida. Contudo, temos que lembrar mais uma vez que não é objetivo comum em uma farsa preencher algum requisito didático – como sabemos que fez a Igreja com outros gêneros teatrais, verificando o alto poder didatizante destes para seus objetivos de conversão.

A farsa em questão, gênero cômico, é um exemplar artístico de inícios do Renascimento – mas longe ainda das características que serão encontradas em um Molière ou um Maquiavel, por exemplo. De toda

forma, é preciso não considerá-la aliada ao “drama” ou a estruturas teatrais que preconizassem a “ação” propriamente dita, ação como a entende David Ball (1999): evento que deságua em outro. Não. O caráter da dramaturgia de Gil Vicente não prima por uma ação, não se configurando forma dramática, porém bem mais como teatro épico. Este tem preferência pela observação do espectador, e menos por um envolvimento com a ação que deveria ser acompanhada enquanto desencadeamento. Em *Quem tem farelos?*, o que prende nossa expectativa não é a cena que virá em seguida, e sim a própria cena vista, ainda que haja uma sequência. Temos o quadro de uma época, com cenas meio independentes entre si, efetuadas por seres que representam camadas sociais, em geral. No entanto, uma ação pode vir a ser estabelecida em Gil Vicente, segundo Rocha Filho (1986), a partir de monólogos ou diálogos, numa espécie de “moldura” em que os personagens serão confrontados com perguntas e respostas que o levarão a ser apresentado e a falar de si e de sua realidade, produzindo um interessante quadro de costumes. Na constituição dessa “moldura”, as didascálias são essenciais, já que demarcam cenas, produzindo uma interdependência parcial, com cada quadro tendo uma conjuntura diversa da outra, embora certamente estabeleçam relações cênicas entre esses quadros.

Assim, começamos *Quem tem farelos?* por uma exposição inicial, que seria uma espécie de primeira cena. Algo nos é apresentado: dois moços de esporas que se encontram durante a execução de um trabalho, a busca por farelos para serem vendidos. Conversam, e, em sua conversa revelam nomes, profissões, a razão de estarem ali; suas falas revelam suas origens sociais e o próprio caráter da peça, com a existência de palavras de baixo calão, as quais anunciam o cômico e, nesse contexto, a origem humilde de quem as pronuncia. O espectador/leitor observa atento ao que se vai desenrolando em cena, e ao que aparecerá após: a exposição da vida social de um criado, como destes que se tratam mutuamente de

“hermano” (VICENTE, 1978, p. 58), evocando também a proximidade que possibilita de alguma maneira o riso: “como me pode a mi ir bem?”.

É importante que nem todos os dados se encontram no texto, como a possível caracterização em vestuários, objetos que os personagens estejam levando ou expressões corporais. Possivelmente, como a farsa representa em geral caracteres sociais, essas expressões estejam subentendidas para o ator, e, mesmo, podem ter sido indicadas pelo Gil Vicente encenador. Ou seja, embora o texto indique os personagens, a materialização deverá buscar ser a mais completa possível e ser também baseada na representação social típica. A importância dessa exposição está em ela ser um dos principais pontos de intersecção entre esta primeira parte e as cenas seguintes. Assim, as informações veiculadas servirão ao resto da peça, pois reconheceremos nelas os personagens e algumas de suas possibilidades de ação.

Temos, então, neste primeiro momento, dois criados que se conhecem e iniciam um diálogo que versa sobre suas próprias vidas e, por extensão, enquanto representam papéis sociais, as vidas de seus companheiros de ofício. A linguagem empregada por Gil Vicente é verossímil, no sentido de tocar a realidade empírica, pois nela podemos verificar o uso comum da língua castelhana na Península Ibérica, assim como de expressões comuns à época. Outras informações nos são fornecidas, como as péssimas condições em que viviam criados, e mesmo amos, e o péssimo hábito de trovar mal e de se gabar, do escudeiro, amo de Aparico, apresentado como Aires Rosado – o que já rendera a este boas pancadas. Este escudeiro, sabemos, passava por tantas dificuldades financeiras que tinha as roupas gastas, e só à noite saía, em geral para dedicar versos à sua amada. Temos assim, pelas falas das personagens, as informações necessárias à compreensão geral das cenas que se seguirão.

Faz-se necessário aqui discutir os conceitos preponderantes em nosso ensaio: as indicações para montagem, tanto nas falas das

personagens, quanto, principalmente, nas didascálias, centrando-nos na própria teorização destas.

Começaremos pelas didascálias, “indicações e instruções”, como afirma Regino (2000, p. 293), lembrando-nos da importância dada pela análise do discurso a esses “textos secundários”, em especial por Maingueneau (*apud* REGINO, 2000). A classificação de “secundário” não vem de uma subordinação, mas do fato de que esse texto se “dilui” em ações cênicas no palco, tendo por isso função pragmática.

Temos, em *Quem tem farelos?*, poucas didascálias, geralmente vindas no início de uma sequência relativamente extensa de falas, demarcando mudanças na cena, embora haja exceções. A indicação:

*Vem Apariço e Ordonho, moços de esporas, a buscar farelos, e diz logo*³
(p. 57)

mostra, dentre outras coisas, que ao entrarem em cena, possivelmente um local aberto onde pudessem buscar os farelos, os dois personagens sem delongas começarão a falar. Embora essa informação possa parecer irrelevante, devemos imaginar como seria, em termos de síntese teatral, o resultado de um passeio mais demorado dos dois personagens. A objetividade em que os dois efetuam seu serviço pode demonstrar o quanto estão ocupados, como de fato indicarão por falas.

No entanto, os dois não entram juntos em cena, como podemos ver pela fala de Apariço, chamando por Ordonho:

espera mi. (p. 57).

3. Todas as citações didascálicas e de falas da farsa de *Quem tem farelos?* provêm da edição de Gil Vicente (1978).

Segue-se a descrição, já sinalizada, dos escudeiros, em especial Aires Rosado, até que temos uma mudança anunciada na estrutura já estabelecida do diálogo:

Ord. Quiérome ir á la posada.

Apa. E os farelos?

Ord. Paja sola.

Apa. Mas vem comigo e verás

Meu amo como é pelado,

Tão doce, tão namorado,

Tão doudo, que pasmarás. (p.65)

Aparição leva, então, Ordonho a escutar e ver seu senhor, o que implicará em mais uma mudança cênica, com novo cenário, como é realmente indicada na segunda didascália:

Anda Aires Rosado só, passeando pela casa lendo no seu cancionero desta maneira: (p. 66, grifos nossos)

Da didascália acima podemos apreender uma união forte entre os textos primário e secundário: a própria didascália não vem independentemente ao texto primário, como se pode ver na utilização dos dois-pontos, acentuando a inter-relação entre as duas, já que a ação do personagem se completa pela enunciação do trecho que se seguirá, assim como o trecho precisa das indicações que tem sobre si mesmo. Isso porque o “desta maneira” é apenas referenciado pela didascália, mas ainda precisa ser materializada pela fala. Aires Rosado continua, até a nova indicação didascálica:

Outra sua. (p. 67)

Em sua simplicidade, esta implica não só em outra fala, mas outra possível expressão corporal do ator, nova entonação e principalmente uma pausa entre o texto anterior e o posterior. Essa característica vem mais explícita na próxima didascália, a qual indicará precisamente alguns sentimentos possíveis de serem explorados, seja irritação, tristeza, desilusão etc.

Outra sua, estando mal com sua Dama. (p. 68)

A próxima didascália,

Fala Alves Rosado com seu moço: (p. 69),

indica a interrupção da récita e o momento de entrada de Apariço, o que pressupõe, logicamente, que o escudeiro se encontrava sozinho antes da chegada do criado. Sua fala (“Como tardaste, Apariço!”), exclamativa, demonstra que possivelmente ele lhe dirige a palavra tão logo percebe sua presença. Sua outra exclamação, falsa, “[...] te faz mal tanto viço.”, resolve-se comicamente com um aparte de Apariço, também indicado por didascália.

A importância pragmática do aparte advém da impossibilidade de o criado desmentir seu senhor, principalmente diante de outras pessoas. Essa constatação contribui para a identificação da sátira moderna nesta farsa, já que, em uma carnavalização, esse riso poderia ser amplamente exposto em cena. Ao contrário, por saber ser seu comentário negativo em relação ao escudeiro, Apariço “esconde-o”, só revelando-o a Ordonho e aos espectadores. As didascálias que vêm em seguida àquela servirão como indicação da maneira de proceder nosso escudeiro em suas falas: seja quando canta ou fala, ou quanto aparenta perceber os olhares irônicos dos moços de esporas.

Passaremos, como indica o escudeiro (“Agora que estou desposto, / Irei tanger à minha dama.” (p. 70)), à terceira mudança de cena da farsa. Será à noite, como indica previamente Apariço (“Já ela estará na cama” (p.70)). E, realmente, segue-se a indicação da didascália à sua constatação:

Tange e canta na rua à porta de sua dama Isabel, e em começando o cantar Se dormis, doncella, ladram os cães⁴. (p.70)

Seguir-se-á a essa didascália um interessante e dinâmico jogo em que Apariço responde comicamente aos versos declamados pelo escudeiro. Aos versos de Aires Rosado sucedem-se vivas respostas de seu criado, desmascarando a inverossimilhança contida em seus versos, ou indicando a desmetaforização do que diz: como quando evoca em seus versos uma matilha de cães – e eles de fato aparecem.

Podemos acentuar aqui que a desmetaforização referida é uma possível crítica do moço de espora a um tipo de arte que se desliga de tal modo da dimensão social que sua incongruência pode ser sentida a cada vez de seu aparecimento. Essa crítica, desmistificada pelo riso, mas ainda negativa, associa-se ao riso moderno, renascentista. Entretanto, a possibilidade de ser exercida, por vezes descaradamente (como quando Aires Rosado percebe o escarnecimento de Apariço), acentua sua carnavalização, e mais uma vez o caráter ambíguo do teatro vicentino.

Aqui lhe fala a moça da janela tão passo que ninguém a ouve, e pelas palavras que ele [Aires Rosado] responde se pode conjecturar o que ela lhe diz. (p. 72)

4. Gil Vicente insere aqui um canto castelhano, que, como se encontra na edição (1978, p. 70), era certamente um canto em voga no século XVI.

A didascália acima não implica diretamente uma mudança de cenário, mas de posicionamento dos personagens, agora tendo por foco a moça e o que ela diz. Esse trecho acentua o caráter épico de nossa farsa, pois se espera que os espectadores infiram as cenas seguintes, ou seja, pretende-se avivar o intelecto dos espectadores, demandando-lhe um posicionamento, conjecturando as falas de Isabel a partir das de Aires.

O galo cantando, possível recurso sonoro na montagem, a manhã desponta. O nascer do sol é indicado por Aires Rosado em seus versos. Ouve, embora não ouçamos, Isabel contar que sua mãe entraria em cena. O trecho que se segue é marcante pela enxurrada de maldições que a Velha lança ao poeta, que persiste recitando seus versos, como se fossem escudos com os quais se protegesse.

Terminado esse trecho, podemos inferir uma mudança de cena, pois

Vai-se o Escudeiro, e fica a Velha dizendo à Filha: (p. 83).

A primeira pergunta a ser feita é, retomando os versos em que a Velha começa a praguejar: ela teria ido ao encontro do escudeiro, ou teria gritado de sua janela? Para tentar interpretar este trecho, lembremos que, findando a farsa, há uma didascália referindo-se a quem se encontra em cena, pelas indicações das falas, ou seja, a Velha e Isabel:

E com isto se recolhem, e fenece esta primeira farsa. (p. 88)

Considerando que Aires Rosado e seus criados já tinham saído de cena, se a Velha falasse de dentro de casa (ou a janela da qual, entendemos por Aires Rosado, Isabel lhe fala), teríamos um palco vazio. Mas essa possibilidade se esgota na última didascália da farsa, já referida, que indica que as duas personagens *saem* de cena. Por essa mesma indicação, não podemos crer que a Velha fale do exterior para a filha que a observa

pela janela, já que as duas “se recolhem”. Por último, e parece ser mais provável, temos ou uma cena na frente da casa, ou nos aposentos da moça, o que significa mais uma mudança de cenário. Vimos, portanto, três ou quatro mudanças de cenário: a rua onde inicialmente se encontram Ordonho e Apariço buscando farelos, a casa de Aires Rosado, a rua em frente à janela de Isabel e, possivelmente, os aposentos dela. A respeito deste elemento teatral, na época de Gil Vicente, lembremos que as farsas, em geral de caráter popular, eram, à época do dramaturgo, representadas nas feiras, em carros postos um ao lado do outro, ou em um só palco, grande, no qual vários cenários eram expostos. Esses palcos não eram subtraídos da tecnologia disponível, no que diz respeito a mecanismos e cenários. (DA COSTA, 1994, p. 44)

Assim, nossa farsa, mesmo breve e relativamente simples, evoca o uso de elementos complexos, que exigem do espectador/leitor o discernimento do que se passa em cena. Mesmo no que diz respeito às personagens, sua constituição não é extremamente simples, encontrando-se em um nível intermediário. Podemos, por exemplo, tentar enquadrá-las nas categorias que expõe Rubem Rocha Filho (1986) em *A personagem dramática*. Esse estudioso descreve três níveis de personagens relacionadas ao grau de aproximação destas com a alegoria própria da Idade Média ou a individualização renascentista. Haveria, no entanto, entre aquelas, a personagem-tipo.

Estudando o teatro completamente enquadrado à Idade Média, vemos personagens que se classificam enquanto alegorias. O autor medieval, ao evocar alguma característica, colocava-a em cena, personificando-a, como em *O Juiz da Beira*: “a personagem alegórica não se contenta com uma concretização, ela se tipifica: a Preguiça na pessoa de um preguiçoso, dormindo e roncando no palco.” (ROCHA FILHO, 1986, p. 42). Outro caminho a ser seguido por Gil Vicente, para Rocha Filho, seria a individualização psicológica, que cria personagens que não têm

suas ações diretamente ligadas a uma classe social, mas possuindo ações próprias e diferenciadas, como a Mofina Mendes. (ROCHA FILHO, 1986).

No meio disso, temos a personagem-tipo, que é “frequente especialidade da produção vicentina” (op. cit., p. 43), frutos da observação social feita por Gil Vicente. Isso indica que suas personagens inseridas nessa categoria seriam colhidas de grupos sociais e postas em cena, tendo comportamento reconhecível e de certa maneira esperado. Se temos em cena Aparição, Ordonho, Aires Rosado, a Velha e Isabel, antes devemos lançar nosso olhar às possibilidades de classe que cada um representa, em outras palavras, o que se poderia esperar de um escudeiro, de moços de esporas, de uma moça solteira etc.

Cada um desses, entretanto, sendo colhidos no nível social, não são caracterizados como tipos idealizados, ou seja, positivamente seguindo o esperado para cada extrato social, mas são comicamente apresentados como a inversão, a não idealização dos tipos, como a fidalguia falida do escudeiro, que tenta se manter às custas da aparência, a moça que anseia à nobreza, esvaindo-se ao trabalho, a velha que invoca a Deus para o cumprimento de maldições, os servos que declaram abertamente o ridículo de seus senhores, mesmo diante deles. Essa inversão, no entanto, traz à tona a realidade social vivida.

O riso desmascara as querelas das classes em que se inserem as personagens, pois os coloca face a face, revelando os problemas de cada papel social – o que a hierarquização das classes encobria. Isabel, enquanto mulher, deveria seguir os conselhos de sua mãe e aprender “logo a tecer” (p. 87). Sua recusa subverte as expectativas, mostrando o quanto é complexa a classificação de tipos.

Em tudo que concerne ao riso e às personagens, à própria utilização das didascálias, temos uma farsa que se alonga em direção à posterior modernidade. O teatro vicentino, no caso de *Quem tem farelos?*, sem um sentido didático formalmente direcionado, e por sua própria postura

indecisa entre os risos medieval e moderno, atesta a percepção do dramaturgo a respeito e a favor dos novos tempos. A estaticidade social começa a dever, e principalmente, poder ser contestada, iniciando-se a *castigarem-se os costumes*, e não apenas buscando uma conciliação festiva que, embora rememorasse a dimensão *humana* de cada ser, tinha finitude com o próprio fim da festa. A didascália lembra ao homem a materialidade de seu corpo – tão rejeitado na Idade Média – e de seu espaço, o qual, cênico ou não, deve ser por ele ocupado com legitimidade e amplitude. A crítica social ulterior, propriamente renascentista, não se esgota no ritual risível, mas permanece enquanto registro, seu olhar desconstrutor de toda virtude falsa se lançando de maneira duradoura no âmbito social. Não só no Renascimento: a escritura vicentina lança-se com vigor e permanece na história do teatro mundial.

Referências bibliográficas

- BALL, David. (1999) *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva.
- BAKHTIN, Mikhail. (1999) *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec.
- DA COSTA. (1994) O teatro medieval. In: NUÑEZ et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- KEATS, Laurence. (1988) *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema.
- MOISÉS, Massaud. (2006) *A literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix.
- RAMOS, Luiz Fernando. (2001) A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. In: *Revista Sala Preta.*, v. I. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/36/34>, Acesso em: 11 de set. 2012.
- REGINO, Sueli Maria. (2000) Enunciado e enunciação no texto secundário da literatura dramática. In: *Revista Aletria*. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_smor.pdf. Acesso em: 11 de set. 2012.

REBELLO, Luiz Francisco. (1972) *História do teatro português*. Lisboa: Europa-América.

ROCHA FILHO, Rubem. (1986) *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN.

ROSENFELD, Anatol. (1985) *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

VASSALLO, Lígia. (1983) O teatro medieval. In: *Revista Tempo brasileiro – Teatro Sempre*, n. 72. Rio de Janeiro: Vozes.

VICENTE, Gil. (1974) *Obras completas*. Vol. I. Lisboa: Sá da Costa.

VICENTE, Gil. (1978) *Obras completas*. Vol. V. Lisboa: Sá da Costa.

REAÇÕES AO ANTI-ISLAMISMO NA BÉLGICA E NO BRASIL: AUTORIA E ANONIMATO NO ESPAÇO VIRTUAL

Pâmela da Silva Lima¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Esse artigo propõe uma análise de discursos de internautas brasileiros e belgas que reagem a uma propaganda contra o islamismo produzida na Bélgica, no início de 2012. Esses discursos estão na forma de comentários, feitos em um site brasileiro e outro belga, e nos detivemos na análise de comparações e metáforas. O objetivo é observar as posições assumidas sobre o tema e a articulação dessas posições pelo processo de autoria. Além disso, questiona se o anonimato, recurso oferecido pelo espaço virtual, influencia ou não o processo de autoria. Para tanto, discutem-se questões como preconceito e anonimato além de noções teóricas na perspectiva da Análise do Discurso pechetiana, como Formação Discursiva, posição de sujeito e autoria.

Palavras-chave: preconceito, autoria, internet.

Résumé: Cet article propose une analyse des discours des internautes Brésiliens et Belges qui réagissaient à une propagande contre l'islamisme qui a été produit en Belgique, au début de 2012. Ces discours sont des commentaires dans deux sites, un Brésilien et l'autre Belge ; et on va analyser particulièrement les comparaisons et les métaphores. L'objectif est observé les positions assumées à ce sujet et l'articulation de ces positions travers le procès d'autorité. Du reste, on se demande si l'anonymat, ressource qui est offris pour l'espace virtuel, peut ou ne peut pas influencer dans le procès d'autorité. Pour cela, on discute des questions comme le préjugé et l'anonymat, hors des notions théoriques d'Analyse du Discours de Miche Pêcheux, comme la Formation Discursive, la position de sujet et l'autorité.

Mots Clés: préjugé, autorité, internet.

1. Graduanda do curso de Letras-Bacharelado da UFRGS. Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa "Autoria e interpretação de objetos discursivos", com financiamento PIBIC-CNPq/UFRGS, sob orientação da Profa. Dra. Solange Mittmann.

Introdução

A forma como vemos o outro e se o aceitamos ou não em nosso dia a dia gera diferentes atitudes sociais, de acordo com a época e a cultura. Uma dessas atitudes é o preconceito, quando não se consegue lidar com as diferenças, com o que há de *novo* no outro. Esse assunto é, atualmente, muito debatido na mídia e nos tribunais. Com diversos relatos sobre preconceito contra grupos étnicos e religiosos, homossexuais, transexuais, mulheres etc., o tema vem sendo cada vez mais abordado e combatido. Apesar disso, as manifestações de ódio ainda são recorrentes – especialmente na internet.

O espaço virtual oferece ao sujeito condições para manifestação de preconceito que poucas vezes são oferecidas em outros ambientes. É o caso, por exemplo, do anonimato. São raros os sites que exigem saber informações reais sobre o internauta e, normalmente, exigem apenas porque essas informações serão necessárias em algum processo – o caso dos sites de compras. Mas em blogs e redes sociais, ainda que campos como “nome” sejam obrigatórios, não é exigido do internauta nada que comprove que o nome informado é real. Essa capacidade de se manter anônimo pode influenciar no comportamento do sujeito na rede.

Pensando nisso, refletimos sobre como o anonimato virtual se relaciona com a questão da manifestação do preconceito e com o conceito de autoria sob a perspectiva da Análise do Discurso. Articulando teoria e metodologia, partimos “do texto para analisar o funcionamento do discurso e refletir sobre o processo de sua constituição e materialização” (MITTMANN, 2007, p.160). Nessa perspectiva, acessamos dois sites – um belga e um brasileiro – que postaram reportagens sobre uma recente propaganda contra o islamismo produzida na Bélgica. As duas páginas contêm espaço para comentários, que é de onde retiramos as sequências discursivas para nossas análises. Nesses comentários, os internautas não

só falam sobre a propaganda em si, mas também a respeito do islamismo e sua relação com outras religiões e culturas.

Como a questão do preconceito se destaca no recorte discursivo, trazemos, antes de tudo, uma breve explicação baseada em conceitos sociológicos sobre o que é preconceito e como ele funciona em nossa sociedade. Depois, apresentamos as análises, relacionando os comentários com a questão do anonimato no ambiente virtual e manifestações de preconceito. Então, introduzimos a noção de autoria de Michel Foucault, e damos sequência à análise.

Preconceito: como enxergamos o outro

O conceito de *preconceito* foi elaborado por sociólogos norte-americanos para explicar o fenômeno do racismo. A definição de Allport (1954, *apud* Boudon *et al.*, 1990, p. 368) diz que preconceito é o juízo feito sobre um indivíduo ou grupo, sem experiência anterior ou análise. Assim, o preconceito está associado diretamente à noção de estereótipo, que nada mais é do que uma simplificação do real. A base é a generalização: a todos os membros de certo grupo são atribuídas as mesmas características, a princípio sem abertura para exceções. Estando ligado ao sistema de valores do sujeito social, o preconceito rebate qualquer tipo de informação contraditória: se você não tem determinada característica (característica excludente, que gera o ódio), então é uma exceção. O estereótipo, portanto, continua existindo mesmo com várias evidências de que ele seja uma mentira.

Para explicar o ódio gerado pelo preconceito, recorreremos às definições e relações de alteridade elaboradas nos últimos séculos conforme apresentadas por Seixas (2009). Segundo o autor, no começo da filosofia como a conhecemos, os gregos viam o outro como parte constituinte do eu. A natureza, os deuses e os humanos formavam uma só entidade e, por

isso, era necessário que se compreendesse tudo e todos para compreender a si mesmo. As contradições eram tomadas como algo normal, que deveria existir para que tudo se encaminhasse bem. A partir do Iluminismo, esse conceito mudou. Na chamada modernidade sólida (BAUMAN, 2001 e SEIXAS, 2009), onde se descobre que o mundo pode e deve ser transformado e que o homem tem esse poder nas mãos, surge a dualidade amigo/inimigo: olhando para o outro, para como ele se movimentava, quais eram suas idéias, o homem poderia dividir o resto da humanidade entre aqueles que eram seus amigos (mesmos princípios, mesmos objetivos, para ser acolhido) e seus inimigos (divergências que deveriam ser punidas com a exclusão). Dentro dessa dualidade não existe espaço para estranhos. Os amigos são definidos pelos inimigos e vice-versa: um não pode existir sem o outro. E sobre essa dualidade, o autor acrescenta:

O foco da tragédia moderna foi (e é) saber, nomear e identificar *em permanência*, aqueles – indivíduos, grupos e classes sociais, culturas, gêneros – que estariam dentro ou fora deste projeto, de caráter ambivalente em seu ponto de partida. Ou seja, como os homens perceberam a si mesmos como modernos e olharam os “outros”, que, também em permanência, deles se aproximavam, se afastavam, “se integravam”, se excluíaam ou eram excluídos. (SEIXAS, 2009, p. 75)

Nessa nova concepção, o sujeito busca lugares onde se fixar, onde deixar sua marca. Percebendo que outros indivíduos se colocam nos mesmos lugares, acaba por separar aqueles que estão ao seu lado e os que ficam de fora – os *outsiders* (em oposição aos “estabelecidos”). Aos *outsiders*, então, acabam sendo atribuídas várias características, exatamente o que gera o estereótipo. Norbert Elias (*apud* Seixas, 2009, p. 79) enumera os traços que configuram essa exclusão:

- A *coesão dos estabelecidos*, que faz com que até o menor dos estabelecidos sintam-se superior aos *outsiders*. Essa coesão cria um estilo de vida comum ao grupo, que determina também outros grupos de excluídos. Por exemplo, os brancos excluem os negros mas, dentro do grupo dos brancos, ainda tem a exclusão dos pobres.
- A *visibilidade de ambos*: entre um grupo e outro existem fronteiras bem demarcadas, bem mais simbólicas do que materiais (apesar de, no caso do *apartheid*, as fronteiras materiais também serem evidentes).
- Os *sentimentos morais distintos*: o *outsider* é visto, assim, como desprezível, desordeiro, um causador do caos, enquanto o estabelecido representa o que é certo, a ordem, o bom andamento do mundo.
- A possibilidade de, com o tempo, o *grupo outsider vir a se estabelecer*, como aconteceu, por exemplo, com a classe operária, ainda muitas vezes oprimida, mas com todas as características de um grupo estabelecido – inclusive a exclusão daqueles que não pertencem à classe.

A visão de alteridade contemporânea muda pouco se comparada àquela dos iluministas. Agora, o indivíduo, além de se colocar contra o outro, coloca-se contra si mesmo. Isso faz com que ele possa questionar valores e ter novas percepções. Porém, conforme Seixas, neste período, reconhecido como modernidade líquida (BAUMAN, 2001), outra característica comum aos indivíduos é a acomodação: a sociedade e sua capacidade de abafar o que for divergente. É mais seguro seguir um padrão já conhecido. Inclusive aqueles que tentam expor uma ideia nova acabam por serem minimizados:

O outro é representado e imaginado como aquele que incomoda, causa desconforto e com o qual não necessito mais negociar, pois é facilmente descartado, refugado; é por definição descartável. (...) A noção de sujeito – que confere sentidos à sua ação, à vida humana, e articula as identidades diversas do “eu” – é igualmente descartada, pois a reinar naturalizada a ideologia conformista da inexorabilidade capitalista..., “não há nada a fazer”, “não há alternativas”. (SEIXAS, 2009, p. 86)

Portanto, não tarda para que voltemos para a dualidade amigo/inimigo, inclusão/exclusão, que leva novamente ao preconceito e às reações movidas pelo ódio.

Fechando a reflexão sobre esse conceito, temos de pensar também no lado positivo do preconceito: a união. Enquanto exclui um grupo, o preconceito forma outros, tanto o lado dos estabelecidos quanto dos *outsiders*. Do ponto de vista sociológico, isso ajuda a criar e manter uma identidade coletiva, essencial na formação de identidade pessoal.

Análises

O corpus dessa pesquisa é composto por comentários feitos em dois sites, um de língua francesa (<http://www.7sur7.be/>) e outro de língua portuguesa (<http://oglobo.globo.com/>), sobre a propaganda da campanha “Mulheres contra a islamização” produzida na Bélgica no início de 2012. Foram selecionados os comentários que geraram respostas por parte de outros internautas ou que apresentaram uma contradição interna mais explícita. Seguindo a orientação metodológica de Courtine (2009), chamaremos a imagem da propaganda em questão de Sequência Discursiva de Referência (SDR) e os comentários, de Sequências Discursivas (SD). A propaganda exhibe a imagem de uma mulher vestindo um niqab – peça de roupa tradicional muçulmana - e biquíni, com a frase “*Liberdade ou Islã? Ouse escolher!*” escrita em tarjas.



SDR: Imagem da campanha “Mulheres contra a islamização”.

Fonte: http://static0.7sur7.be/static/photo/2012/15/4/7/20120202133635/media/_4604437.jpg
acessado em 11/04/2012 às 20:45)

Apesar da relação entre cristãos e muçulmanos ser diferente nos dois países – Bélgica e Brasil – bem como a repressão política contra muçulmanos ser característica apenas do país europeu, os comentários feitos por internautas tiveram teores bem parecidos, tanto daqueles que se inscrevem em uma Formação Discursiva (FD) em defesa dos princípios islâmicos quanto os que se inscrevem em uma FD contra tais princípios.

Foucault (1986, p.43) define a Formação Discursiva como:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva.

Já para Indursky (2007, p.78), a Formação Discursiva “corresponde a um domínio de saber, constituído de enunciados discursivos que representam um modo de relacionar-se com a ideologia vigente, regulando o que pode e deve ser dito”. Porém, essa formação não é homogênea: a heterogeneidade é constitutiva do discurso e da Formação Discursiva. Conforme ainda a autora (Ibid., p. 81):

saberes que não fazem parte de uma determinada FD, em um determinado momento e em uma dada conjuntura, passam a integrá-la, aí introduzindo a diferença e a divergência, o que está na origem da constituição heterogênea de qualquer FD.

A partir desse aspecto heterogêneo da FD será importante para as análises deste trabalho considerarmos o conceito de posição de sujeito, assim elaborado por Courtine (2009, p.88):

Concebemos, portanto, uma *posição de sujeito* como uma relação determinada que se estabelece em uma formulação entre um sujeito enunciator e o sujeito do saber de uma dada FD. Essa relação é uma relação de identificação cujas modalidades variam, produzindo diferentes efeitos-sujeito no discurso.

Sendo assim, é possível que em uma mesma Formação Discursiva tenhamos várias posições de sujeito.

Portanto, a contradição, o jogo entre o já-dito e o não-dito, elementos de uma Formação Discursiva se misturando a elementos de outra, são próprios do discurso – como veremos nos exemplos a seguir:

SD1:

les homosexuels ne choquent personne . les prostitués non plus . et pourquoi un simple voile dérange tout le monde?? . Nous sommes dans un pays libre alors libre à ceux qui le veulent de porter un voile!!!!!!²
(comentário de *amel jolie*)

Fonte: <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/1388975/2012/02/02/La-fille-de-Filip-Dewinter-pose-en-bikini-et-niqab-pour-le-VB.dhtml> (Acessado em 07/04/2012 às 19:05)

SD2:

*Quando vcs tem algo precioso,vcs saem pelas ruas exibindo pra todos?Normalmente não né?A gente cuida e protege.Pois no Islã é a mesma coisa,a mulher é como um diamante que deve ser protegido e cuidado com muito carinho,e não como uma peça de carne como a da foto acima.Outro exemplo simples:uma bala fechada (protegida com o papel) e a outra aberta.Qual vcs escolheriam?Logicamente a fechada pois a aberta perdeu seu valor. Sou revertida ao Islam, toda minha família é católica e portanto conheço os dois lados da moeda. Sendo muçulmana e me vestindo de forma modesta,sou muito mais respeitada por todos (pelos homens principalmente)quando ando na rua, na faculdade e no meu trabalho. (comentário de *Lili Wardi*)*

Fonte: <http://oglobo.globo.com/blogs/pagenotfound/posts/2012/02/03/modelo-com-veu-islamico-biquini-causa-polemica-na-belgica-429875.asp>
(Acessado em 23/03/2012 às 22:00)

2. “Os homossexuais não deixam ninguém chocado. As prostitutas também não. E por que um simples véu apavora todo mundo? Nós estamos em um país livre, liberdade para quem quiser usar o véu!”. Tradução nossa.

Notamos, a partir desses dois comentários, que existe uma tendência a fazer comparações para defender um ponto de vista. O primeiro comentário, feito no site belga, parte de um internauta que é a favor da liberdade de seguir os princípios islâmicos; ou seja, que se identifica com uma Formação Discursiva favorável ao Islã; comentando que em um país livre deve-se poder usar o véu islâmico. Para sustentar o argumento, o sujeito compara a aceitação social frente à homossexualidade e à prostituição com o escândalo que se faz diante de um “simples véu”. Ao fazer essa comparação e apresentar o véu como algo simples, o sujeito deixa implícito que a homossexualidade e a prostituição deveriam chocar a sociedade. Ou seja, articulado a um discurso pela liberdade, temos um discurso de preconceito.

O segundo comentário – feito em um site brasileiro – é elaborado por uma mulher muçulmana que embasa sua argumentação em metáforas e comparações, que expressam o modo como ela interpreta a imagem da propaganda. As comparações equiparam as mulheres muçulmanas com um diamante, enquanto apresentam as mulheres não-muçulmanas como pedaços de carne. A metáfora, por outro lado, funciona de uma maneira diferente, pois ela não compara, mas sim ressignifica uma palavra. A respeito da metáfora, Pêcheux (2011, p. 158) nos explica que:

não há, de início, uma estrutura sêmica do objeto, e em seguida aplicações variadas dessa estrutura nesta ou naquela situação, mas que a referência discursiva do objeto já é construída em formações discursivas (...) que combinam seus efeitos em efeitos de interdiscurso (...); a produção discursiva desses objetos “circularia” entre diferentes regiões discursivas, das quais nenhuma pode ser considerada originária.

É o que acontece quando o sujeito diz que a mulher muçulmana é “uma bala fechada” e a não-muçulmana é “uma bala aberta” – que

perdeu seu valor. É importante ressaltar aqui também como a autora do comentário, ao se identificar com os saberes de uma Formação Discursiva, ela rejeita aquilo que não pertence a essa FD.

Percebemos que, mesmo que estejam inscritos na mesma FD, os sujeitos das SD 1 e 2 não estão na mesma posição-sujeito, pois, apesar de ambos aceitarem o uso do véu, eles o veem em contraponto com Formações Discursivas diferentes: o primeiro opõe o véu islâmico com homossexualidade e prostituição; enquanto o segundo opõe o uso do véu e a prática de religião islâmica com a ausência dessa prática e os costumes vistos como liberais das mulheres não-muçulmanas.

Nas próximas duas sequências discursivas, podemos observar que parece haver uma tentativa por parte dos internautas de se mostrarem indiferentes (SD4) ou preocupados (SD3) com a situação da mulher muçulmana. Porém, o uso de certas palavras desfaz essa tentativa:

SD3:

Luciano, o problema não é o véu, mas a burqa, q é, sim, ultrajante e tão somente um símbolo da submissão feminina, q tem inúmeras conseqüências, assim como também é problema qdo isso é imposto, obrigatório, e não um direito. Se elas resolverem andar sem essa porcaria, certamente serão discriminadas, marginalizadas, isso quando não agredidas, violentadas, etc. (comentário de A Cerqueira)

Fonte: <http://oglobo.globo.com/blogs/pagenotfound/posts/2012/02/03/modelo-com-veu-islamico-biquini-causa-polemica-na-belgica-429875.asp>
(Acessado em 23/03/2012 às 22:00)

SD4:

*Elle a un beau corps mais dommage que l'on ai mis un sac poubelle sur sa tête. Mais quelle idée quand même...*³ (comentário de *Belgian_Resistance Storm*)

Fonte: <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/1388975/2012/02/02/La-fille-de-Filip-Dewinter-pose-en-bikini-et-niqab-pour-le-VB.dhtml> (Acessado em 07/04/2012 às 19:05)

Na SD 3 vemos que o sujeito procura se mostrar preocupado com a situação em que vivem as mulheres muçulmanas, sofrendo agressões por usarem a burqa. Porém, para retomar a palavra “burqa”, ele utiliza a expressão “essa porcaria”. Não muito diferente do caso da SD 4, onde o niqab é chamado de “saco de lixo” (“sac poubelle”). Mais uma vez, vemos a metáfora sendo utilizada – ressignificando a veste islâmica como porcaria ou como saco de lixo. Os dois sujeitos, através dessas metáforas, mostram que se inscrevem em uma Formação Discursiva contra o uso do véu islâmico e, podemos dizer, contra o islamismo.

Em ambos os casos, percebemos que os sujeitos tentavam não demonstrar claramente seus pontos de vista sobre os princípios do islamismo – o internauta da SD 4 chega a diminuir a propaganda no fim de seu comentário. Mas essas duas palavras, dois pequenos deslizos, abriram margem para reconhecermos que os dois se inscrevem em uma Formação Discursiva que apresenta um discurso contra o uso obrigatório das vestes islâmicas.

Nas próximas sequências, não existem comparações ou tentativas de mascarar o preconceito:

3. “Ela tem um belo corpo, é uma pena que colocaram um saco de lixo em sua cabeça. Mas que ideia!”. Tradução nossa.

SD5:

O radicalismo é parte integral do islã....Essa religião é discriminatória, repressiva, vingativa, etc...Mulheres que defendem o islã, são masoquistas que tem prazer em serem submissas e agredidas pelas regras machistas e abusivas praticadas por essa religião. Viva a liberdade, sempre! (comentário de Elias Fernandes)

Fonte: <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/1388975/2012/02/02/La-fille-de-Filip-Dewinter-pose-en-bikini-et-niqab-pour-le-VB.dhtml> (Acessado em 23/03/2012 às 22:00)

SD6:

Eles tentam meter o islamismo boca a baixo em todo o lugar que chegam. No país de vcs tudo bem, que seja governado da maneira que vcs quiserem, mas nos outros não. Respeitem para serem respeitados, é uma premissa básica. #naoislamismo (comentário de Cristiano)

Fonte: <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/1388975/2012/02/02/La-fille-de-Filip-Dewinter-pose-en-bikini-et-niqab-pour-le-VB.dhtml> (Acessado em 23/03/2012 às 22:00)

Nas SD 5 e 6 percebemos os dois sujeitos se posicionando definitivamente contra a religião islâmica. No primeiro caso o sujeito parte do princípio de que muçulmanos – em especial as mulheres – não têm liberdade, pois sempre estão submetidos às regras da religião, que o sujeito define como machista e abusiva. Por outro lado, ele discrimina as mulheres que decidem por conta própria usar o véu, chamando-as de masoquistas, sem pensar que a liberdade também funcionaria nesse caso.

Já na SD 6, é posta a questão da intervenção cultural dos muçulmanos. Para o sujeito, o uso do véu é uma tentativa de forçar o islamismo em outras culturas. Enfim, ele diz que “no país de vocês tudo bem”, mostrando que não compreende o islamismo como uma religião, mas uma nacionalidade,

como se não houvesse muçulmanos em todos os países. No final de seu comentário, ele adiciona uma *hashtag* (recurso de busca que funciona apenas no twitter, mas serve de recurso estilístico em outras redes sociais) que não deixa dúvidas sobre a FD em que ele se inscreve.

A partir de agora vamos discutir sobre como a autoria se dá na internet, e como a possibilidade de anonimato no ambiente virtual e as formas de expressar preconceito se vinculam.

Autoria e anonimato na internet

A respeito da questão da autoria, cabe ressaltar a diferença entre a noção de função-autor e o nome do autor. Foucault (1992) afirma que a função-autor é uma das especificações da função-sujeito. Já Gallo (2001), ao desenvolver o conceito de função-autor, explica que o processo de autoria envolve dar ao discurso um efeito de fecho, de unidade. Ainda que o discurso se inscreva em uma Formação Discursiva dominante, a função-autor traz argumentos de outras FD e os organiza para formar um texto com efeito de coesão e de coerência, sem que nenhuma outra FD ofusque a importância da dominante.

A partir da identificação do sujeito com uma FD é que ele toma para si a responsabilidade pelo que diz. Nesse sentido, Foucault (1992) também aborda a questão do nome próprio, que a princípio indicaria quem é o autor do discurso, mas que acaba sendo mais do que uma indicação. Ele pode funcionar, inclusive, como uma descrição daquele que assina. Se pensarmos, como no exemplo dado por Foucault, no nome de William Shakespeare, veremos que não é apenas o sujeito que está sendo mencionado, mas sim suas peças, seus personagens, sua obra e especialmente o impacto e as mudanças que o seu nome trouxe para a literatura. O nome do autor, nesse caso, reúne uma porção de discursos em comum.

No entanto, se analisarmos o ambiente virtual, veremos que nele o nome do autor pode não significar tanto. Assinar ou não assinar, por exemplo, o comentário em um blog, é irrelevante para o autor, assim como expor ou não seu nome próprio. É só pensarmos que, ainda que alguém use seu nome verdadeiro, os sites não exigem nenhuma comprovação da identidade do sujeito. Assim, colocar seu nome próprio em um comentário maldoso ou ofensivo na internet – que pode se perder no meio de tantos outros - não tem o mesmo peso que assinar um livro que vai circular nas estantes das livrarias.

A responsabilidade do autor, portanto, é posta em questão. Mesmo em blogs em que todos os posts são assinados pelo mesmo nome, aquele pode não ser evidentemente o nome próprio verdadeiro do autor, ou pode ter muitas pessoas assinando com o mesmo nome. Não se pode definir quem é exatamente o sujeito por trás do nome, e a relação dos textos do blog com textos em outras mídias virtuais (mensagens no facebook, tweets, comentários em outros sites) não é tão óbvia quanto aquele que existe entre as várias peças de Shakespeare e seu nome.

O anonimato na rede, portanto, não acontece apenas quando há a possibilidade de marcar a opção “Anônimo” na caixa de envios de comentários nos sites. O internauta pode aproveitar essa comodidade para apresentar-se, então, como o que não poderia ser na vida real e agir sem temer as conseqüências que seus atos teriam fora da rede:

A grande vantagem e o atrativo da Internet são permitir que relações sociais se desenvolvam sem o empecilho do corpo físico e de contingências geográficas. A facilidade aí é mais do que puramente prática. É psicológica e social. No entanto, o que é importante aqui é a percepção de que, nestas situações, só se esconde o que é físico. (CRUZ, 2001, p.79)

Do ponto de vista da Análise do Discurso, podemos afirmar que – como mostramos nas análises anteriores – as identificações e posições assumidas são o que se mostra na materialidade linguística, no caso dos comentários.

Nas análises a seguir vamos ver como a possibilidade de omitir seus dados reais pode interferir nos comentários feitos em relação à propaganda contra o islamismo com que estamos trabalhando.

Análises

Nos comentários do site francês, são poucos os internautas que dão seu (suposto) nome próprio. Nos escolhidos para essa análise, apenas dois se identificam – *Amel Jolie* e *Laurent Calomne*, adicionando também seus lugares de origem. O site permite que eles se identifiquem somente por abreviações – s.s. – ou, ainda, por apelidos – *Belgian_Resistance Storm*. Com esse último exemplo, podemos ver que utilizar o nome próprio ou não, acaba por não ser importante para identificarmos um posicionamento do autor, mas o apelido pode revelar tal posicionamento. O comentário de *Belgian_Resistance Storm* (SD 4) – analisado anteriormente - é curto, mas significativo. O autor, em seu apelido, faz referência à resistência formada pelos belgas contra o nazismo, fazendo com que aqueles que reconhecem o movimento histórico o enquadrem nesse grupo. Porém, em seu comentário, o autor rompe com o conceito de liberdade do grupo com que se identifica, referindo-se ao véu da modelo como “saco de lixo”. Podemos pensar, também, a que tipo de resistência ele está se referindo, já que ele mesmo pode não conhecer o movimento histórico. Talvez, uma resistência ao islamismo.

No site brasileiro, pelo contrário, os internautas parecem sentir maior liberdade para usarem o que seriam seus nomes próprios⁴ – nos

4. É claro que nunca teremos certeza se o que parece um nome próprio é um apelido inventado, ou vice-versa.

exemplos da análise, apenas um deles usou o formato de apelido. O comentário (SD 3) de A Cerqueira (que pode ser, também, a abreviatura do primeiro nome mais o sobrenome do sujeito) é repleto de contradições: o internauta acusa a burqa de ser o grande problema no traje das mulheres muçulmanas, afirmando que por causa dela essas mulheres são discriminadas, marginalizadas e violentadas, mostrando certa preocupação especialmente com aquelas que não vestem a burqa por opção, mas sim por obrigação. Porém, a solução que o sujeito encontra é que as mulheres parem de usar o que ele chama de “porcaria” – falando a partir de seu próprio preconceito para supostamente protegê-las do preconceito.

O comentário de A Cerqueira (SD 3) é uma resposta a um comentário anterior. Este é também o caso, no site belga, do sujeito que se identifica como Laurent Calomne, que começa seu comentário fazendo referência à Amel Jolie (autora de um comentário anterior, que analisamos na SD 1):

SD7:

*A Amel Jolie : La liberté de porter le voile chez nous ? Ok... A partir du moment où les femmes chez eux ou nous en visite, seront libres de voyager en rue tête nue, en short ou mini-jupe ! En attendant, ils sont venus chez nous qu'ils acceptent notre façon de vivre et ne nous imposent pas la leur!*⁵ (comentário de Laurent Calomne)

<http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/1388975/2012/02/02/La-fille-de-Filip-Dewinter-pose-en-bikini-et-niqab-pour-le-VB.dhtml> (Acessado em 07/04/2012 às 19:05)

5. À Amel Jolie: a liberdade de usar o véu em nosso país? Ok... a partir do momento em que as mulheres do país deles nos visitam, estarão livres para andar com a cabeça descoberta, de bermuda ou mini-saiá! Se eles vieram ao nosso país, que aceitem nossa forma de viver, e não nos imponham a deles!”. Tradução nossa.

Os dois comentários – de A Cerqueira e Laurent Calomne – são marcados por expressões violentas e um tom de imposição. Laurent Calomne parece sentir que o islamismo é uma ameaça ao modo de viver belga e afirma que a liberdade que se deve ter em seu país é a de se portar como alguém deste lugar – usando saias e de cabeça descoberta. Isso nos faz pensar se os dois internautas, fora do mundo virtual, conseguiriam interpelar alguém desse modo, com esse mesmo tom. Se estivessem sem a proteção e a comodidade que o anonimato virtual traz, os dois se veriam expostos a outro conjunto de regras sociais, sabendo que suas palavras seriam com certeza ouvidas e que não seriam esquecidas por quem as ouvisse, ao contrário das possibilidades da interação nos comentários de um blog.

Considerações finais

Podemos observar, no caso das sequências discursivas analisadas, que o anonimato oferecido pelo ambiente virtual não interferiu no processo de autoria, e também não dificultou a identificação de quem é o autor, pois esse conceito, para a Análise do Discurso, é uma função entre outras que o sujeito pode assumir. Não se trata de pensar quem é o sujeito empírico por trás do discurso, mas, através das marcas que ele deixa em seu texto podemos identificar, por exemplo, em qual ou quais Formações Discursivas ele se inscreve. Ou seja, analisamos o sujeito do discurso.

Assim como o anonimato permite que um sujeito se aproprie dos textos escritos por outro, também permite que ele sinta maior liberdade para expor, se não sua intimidade, ao menos suas opiniões – sem pensar se essas são ou não ofensivas. Vemos nos últimos tempos que a quantidade de crimes virtuais aumentou consideravelmente, inclusive exigindo a criação de artigos na lei especialmente para puni-los. O *cyberbullying*, o *stalking* virtual e a invasão de computadores ganharam recentemente seu próprio lugar na legislação brasileira. Mas manifestações de ódio e preconceito, como

as constatadas nas análises desse trabalho, continuam ainda impunes. Em parte, talvez, porque é difícil e trabalhoso localizar cada um dos sujeitos. Mas também porque elas são cada vez mais frequentes: quando o sujeito é apresentado ao ambiente virtual, a sensação de que ali não será reconhecido ou julgado abre espaço para que ele possa expressar ao máximo o que quiser, sem pensar em qualquer consequência judicial.

Ressaltamos, enfim, que essas análises são feitas a partir de um pequeno recorte, e que poderíamos chegar a outras conclusões a partir de outras seqüências discursivas – esse não é, afinal, um tema que possa ser esgotado.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt (2001). *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BOUDON, Raymond [et al] (1990). *Dicionário de Sociologia*. Tradução de António J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- COURTINE, Jean-Jacques (2009). *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. Tradução de Cristina de C. V. Birck [et al.] São Carlos, EdUFSCar.
- CRUZ, Luiza (2001). A questão do anonimato no ciberespaço: o alter nem tão anônimo assim. *Logos* 14: 78-81. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/antiores/logos14.pdf#page=78>
- FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança e António Fernando Cascais. Lisboa, Passagem.
- _____. (1969). *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz F.B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986. Tradução de: *L'archéologie du savoir*.
- GALLO, Solange (2001). Autoria: questão enunciativa ou discursiva? *Linguagem em (dis) curso* 2: 61-70.
- INDURSKY, Freda (2007). Formação Discursiva: essa noção ainda merece que lutemos por ela? In: FERREIRA, M.C.; INDURSKY, F. *Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos, Claraluz.

LA FILLE DE FILIP DEWINTER POSE EN BIKINI ET NIQAB POUR LE VB. Disponível em: <http://www.7sur7.be/7s7/fr/1502/Belgique/article/detail/1388975/2012/02/02/La-fille-de-Filip-Dewinter-pose-en-bikini-et-niqab-pour-le-VB.dhtml>

MOREIRA, Fernando. Modelo com véu islâmico e biquini causa polêmica na Bélgica. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/pagenotfound/posts/2012/02/03/modelo-com-veu-islamico-biquini-causa-polemica-na-belgica-429875.asp>

MITTMANN, Solange (2007). Discurso e texto; na pista de uma metodologia de análise. In: FERREIRA, M.C.; INDURSKY, F. *Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos, Claraluz, pp. 153-162.

PÊCHEUX, Michel (2011). *Análise de Discurso*. Tradução de Eni P. Orlandi [et al]. Campinas, Pontes.

SEIXAS, Jacy Alves de (2009). A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas: um olhar sobre a in-visibilidade contemporânea [o mal-estar de Flaubert no Orkut]. In: NAXARA, M. R. C. [et al]. *Figurações do outro na história*. Uberlândia, EDUFU, pp. 63-88.

“MENSAGEM DO BISPO”: MARCAS DE PERSUASÃO EM MENSAGENS RELIGIOSAS DO JORNAL FOLHA UNIVERSAL

Pedro Henrique de Oliveira Simões¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de realizar análises de mensagens, publicadas no jornal *Folha Universal*, da autoria do bispo Edir Macedo, observando como se deu o processo de construção dos textos através de suas marcas argumentativas. Com isto, apontaremos de quais recursos o bispo lança mão para construir seu pensamento, buscando, desta forma, *agir* sobre o leitor. Para que tais objetivos possam ser alcançados, teremos o aporte teórico de estudiosos da linguística textual sociointeracional, como Marcuschi (2006, 2007, 2008) e Koch (2005, 2006, 2010), e de estudiosos da escola retórica de gêneros, como Bazerman (2009) e Miller (2009).

Palavras-chave: argumentação, persuasão, gêneros textuais, Folha Universal.

Abstract: This work has the purpose to realize messages analysis, published in the *Folha Universal* newspaper, written by the bishop Edir Macedo, observing how worked the process of texts' construction through its argumentatives tags. With this, we consider which sources the bishop resort to elaborate his thought, looking for, this way, to act on the reader. For the objectives to be achieved we'll have the theoretical basis from the scholars of the sociointeractional text linguistics, such as Marcuschi (2006, 2007, 2008) and Koch (2005, 2006, 2010), and from the genres rhetoric school, such as Bazerman (2009) and Miller (2009).

Keywords: argumentation, persuasion, textual genres, Folha Universal.

1. Aluno da graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Trabalho realizado na disciplina Linguística Textual e orientado pela Professora Doutoranda Maria Clara Catanho.

Introdução

Quando interagimos com o(s) outro(s), realizamos essa prática por meio da linguagem, construindo argumentos em nossos textos que nos possibilitem *agir* sobre nosso(s) interlocutor(es), isto porque, como afirma Koch (2010), o uso da linguagem é essencialmente argumentativo. E, praticando a interação pela linguagem, estamos exercendo uma ação que se realiza em forma de gêneros, pois gêneros, conforme Bazerman (2009, p.31), são os modos como agimos socialmente; “são parte do modo como os seres humanos dão vida às atividades sociais”. Interagindo por meio de gêneros – mas não os vendo aqui como instrumentos, e sim como formas de ação – estamos realizando uma ação tipificada (BAZERMAN, 2009), já que nós sempre buscamos *atuar* socialmente de maneira a depender das inúmeras situações em que podemos nos encontrar, ou seja, agimos de modo típico sempre de acordo com o evento com que estamos lidando e a situação em que ele se apresenta.

Partindo destes pressupostos, de que a linguagem é, em essência, argumentativa e de que praticamos a interação com o outro através da linguagem e em forma de gêneros, este artigo pretende realizar análises de mensagens da autoria do bispo Edir Macedo, apontando como se dá a construção desses textos por ele produzidos. Serão observadas as marcas linguísticas das mensagens que compõem sua argumentação textual com o objetivo de apontar as estratégias das quais o bispo lança mão para construir seu pensamento, procurando, desta forma, convencer seu leitor daquilo que ele pensa. Para tanto, teremos o aporte teórico de estudiosos da linguística textual sociointeracionista, como Koch (2005, 2006, 2010) e Marcuschi (2006, 2007, 2008), e seus trabalhos voltados para os estudos da argumentação, da referenciação, da construção de objetos de discursos, entre outros, e de estudiosos da retórica como Bazerman (2009) e Miller (2009), com trabalhos voltados para os estudos da tipificação e dos gêneros textuais.

Algumas considerações sobre gêneros textuais

No processo de comunicação com nossos interlocutores, buscamos agir de acordo com a situação em que nos encontramos, organizando nossas ideias e também nossos textos sempre com a pretensão de sermos compreendidos. E se agimos, em nossas interações, de acordo com as circunstâncias nas quais podemos estar inseridos, realizamos essa ação de forma tipificada. Ao falar de *tipificação*, Bazerman (2009, p.29) afirma que “uma maneira de coordenar melhor nossos atos de fala com os outros é agir de modo típico, modos facilmente reconhecidos como realizadores de determinados atos em determinadas circunstâncias”. Ou seja, para facilitar nossa comunicação com o nosso interlocutor, procuramos construir nossos textos, a partir do evento no qual podemos nos encontrar.

Quando notamos que em situações específicas os nossos enunciados, realizados de determinada maneira, são facilmente compreendidos por nosso interlocutor, ao nos depararmos novamente com uma situação similar, buscamos elaborar nosso texto também de forma similar àquela anteriormente produzida. Fazendo isso, estamos seguindo, conforme Bazerman (2009), padrões comunicativos que nos auxiliam na produção de propostas de sentido. Sendo o sentido aqui visto como algo que se dá na interação, no processo de comunicação, e não como algo que pode ser apontado no texto, nós, buscando ser compreendidos, produzimos nossos textos de forma que o nosso interlocutor possa construir efeitos de sentido a partir dos mesmos, facilitando, desta forma, o processo de compreensão. Estas formas padronizadas de agir em determinados eventos, ainda segundo Bazerman (2009), tendem a emergir como *gêneros*.

A partir disso, podemos afirmar que toda forma de interação se dá por meio de gêneros, seja a realização de um telefonema, a produção de um artigo científico, ou uma discussão em salas de bate-papo da internet.

Mas os gêneros não podem ser aqui vistos como estruturas estanques, como formas normatizadas ou instrumentos. Ao falar de gênero, estamos também falando de ação, de uma atividade dinâmica e maleável. Pensar o gênero como uma estrutura normativa estanque, nega a criatividade dos indivíduos em suas interações, que buscam satisfazer necessidades que surgem em novas situações de uso (BAZERMAN, 2009). O gênero não é algo que se mantém como tal por toda a vida: ele, enquanto atividade social, vai se transformando de acordo com as novas circunstâncias que vão surgindo. Com isto, podemos remeter aqui à conhecida conceituação bakhtiniana (1997) de gênero como tipo relativamente estável.

Segundo Miller (2009), o gênero é uma ação retórica tipificada baseada numa situação retórica recorrente, ou seja, uma ação de resposta que se realiza em alguma situação recorrente, situação a que nos familiarizamos e na qual buscamos produzir nossos textos de maneira que haja compreensão entre nós e nosso(s) interlocutor(es). Os gêneros se constituem como os textos que nós encontramos no nosso dia a dia, sejam eles realizados nas modalidades oral ou escrita; são “o que nós acreditamos que eles sejam, [...] são fatos sociais sobre os tipos de atos de fala que as pessoas podem realizar e sobre os modos como elas os realizam” (BAZERMAN, 2009, p.31). Interagir com o outro é, portanto, agir socialmente por meio de gêneros.

Enquanto seres que se comunicam por gêneros, nós desempenhamos determinados papéis sociais. E, por desempenhar papéis sociais, desempenhamos também gêneros que são comuns às nossas atividades. Um pastor de uma igreja protestante, por exemplo, ao desempenhar o papel de pastor, produz diversos gêneros que são comuns à sua atividade. E estes gêneros se realizam dentro do mesmo domínio discursivo, neste caso, o religioso. A “coleção de tipos de textos que uma pessoa num determinado papel tende a produzir” é chamada aqui de *conjunto de gêneros* (BAZERMAN, 2009, p.32). Desta forma, os

sermões, as mensagens religiosas, as orações, entre outros, são atividades que constituem o conjunto de gêneros de uma pessoa que desempenha o papel social de pastor de uma igreja.

Portanto, podemos concluir que, sendo indivíduos sociais que desempenham determinados papéis sociais, nós, ao praticarmos a interação, realizamos uma ação que se dá por meio de gêneros, pois, sempre que procuramos nos comunicar com o outro, buscamos também organizar nossos textos de acordo com as situações em que nos encontramos, agindo, desta forma, de modos típicos. Mas isso, como afirmado anteriormente, não pode limitar a visão de gêneros a entidades formais, pois, como sabemos, estamos lidando com tipos de ação social e, sobre isso, Bazerman nos fala:

Gêneros não são apenas formas. Gêneros são formas de vida, modos de ser. São *frames* para a ação social. São ambientes para a aprendizagem. São os lugares onde o sentido é construído. Os gêneros moldam os pensamentos que formamos e as comunicações através das quais interagimos. Gêneros são os lugares familiares para onde nos dirigimos para criar ações comunicativas inteligíveis uns com os outros e são os modelos que utilizamos para explorar o não-familiar (2006, p. 23).

Logo, tratar de gêneros não é tratar de formas ou instrumentos fechados, mas sim de formas de ação social a partir das quais interagimos com o outro, buscando, na construção de nossos textos, agir sobre o leitor, fazendo com que ele consiga produzir efeitos de sentido.

Alguns estudos da retórica e da argumentação

Entre muitos pesquisadores circula-se a ideia de que o estudo da retórica, enquanto estudo das operações argumentativas desempenhadas

pelas pessoas em seus textos, buscando convencer seu interlocutor de determinadas verdades, se inicia na Grécia antiga por volta dos séculos V e IV a.C. Sabemos que naquela época se praticava o exercício da palavra em público na prática democrática direta em Atenas e esse foi um dos principais motivos para que se houvesse o desenvolvimento dos estudos retóricos naquele tempo. E é a *Retórica* de Aristóteles a obra que vai apresentar de forma sistemática os fundamentos de uma teoria da argumentação, fundamentos esses ainda utilizados em recentes pesquisas desta área de conhecimento.

Em Aristóteles iremos encontrar os conceitos de *ethos*, *pathos* e *logos*. O primeiro se refere a “uma construção realizada pelo orador na sua prática argumentativa, através da qual ele desenha uma imagem e um caráter para si”; o segundo está relacionado à “provocação de determinados estados emocionais no auditório” e o terceiro se refere à “organização textual da argumentação e a estruturação no texto do(s) raciocínio(s) desenvolvido(s)” (ZOPPI-FONTANA, 2010: 189-190). O *logos*, em Aristóteles, se adequa a um gênero no qual ele atua. Para ele, existem três gêneros retóricos: o deliberativo, o epidíctico e o judiciário. No gênero deliberativo o orador tinha o objetivo de persuadir o auditório de sua tese acerca da situação política da cidade. O gênero epidíctico se caracterizava pela existência de um orador que tinha como objetivo dar força ou enfraquecimento aos valores compartilhados pela audiência nas grandes reuniões comemorativas. E o judiciário estava relacionado ao orador que tinha o objetivo de levar o júri a se convencer a favor de determinado julgamento.

Nos fins da década de 50 do século passado, podemos identificar o aparecimento de duas grandes obras que marcaram os estudos da retórica e da argumentação, que, de certa forma, foram esquecidos desde o fim do século XIX: *The uses of argument*, de Toulmin, e *Traité de l'argumentation. La nouvelle Rhetorique*, dos autores Perelman e Olbrechts-Tyteca. O *Tratado da argumentação* nos traz uma proposta, elaborada por Perelman,

de reflexão acerca da argumentação em discursos persuasivos. Perelman (1970) nos apresenta, em sua obra, a distinção entre o que ele chama de *ato de convencer* e *ato de persuadir*, centrando-se num ideal de auditório, em que aquele primeiro ato se dirige a um auditório universal, tendo um caráter atemporal, enquanto que o segundo (ato de persuadir) atinge um auditório particular e é de caráter subjetivo e temporal (KOCH, 2006). O auditório é, para Perelman, algo que se constrói a partir da visão do orador, ou seja, é o próprio orador quem constrói o seu auditório.

Esta visão, segundo Zoppi-Fontana (2010), será criticada por Plantin (2005), que nos traz a ideia de que no estudo da argumentação não se pode desconsiderar os sentimentos da plateia, como a paixão, a emoção etc. Plantin “advoga” pelo estudo de uma argumentação que esteja embasada na ideia dialogal argumentativa, na qual o auditório já não mais assume uma postura de passividade, como em Perelman. Os postulados propostos por Perelman, hoje bastante utilizados em estudos jurídicos, abrem caminhos para o estabelecimento de uma *nova retórica* no século XX, nos apresentando uma forma sistemática de esquemas argumentativos.

Mais tarde, a partir da década de 70, encontramos os postulados de Oswald Ducrot e Anscombe, que irão influenciar futuros teóricos brasileiros da argumentação, como Carlos Vogt e Ingedore Koch. Segundo Ducrot, criador da semântica argumentativa ou semântica da enunciação, a argumentação está inscrita na própria língua. Para ele, sempre que nos comunicamos, buscamos convencer o nosso interlocutor daquilo que pensamos, ou seja, buscamos *atuar* sobre nossa audiência. As propostas deste teórico, que buscam “descrever a argumentação com base nos elementos da língua” (ZOPPI-FONTANA, 2010, p. 195), constituem a chamada *Teoria da argumentação na língua*. Com isso, Ducrot nos fala que, para se chegar à determinação do sentido, deve-se levar em consideração a argumentação, que “constitui o ato linguístico

fundamental, pois a todo discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo” (KOCH, 2006, p. 17).

Com base nos ensinamentos de Ducrot, encontramos a Semântica Argumentativa no Brasil, que será desenvolvida por estudiosos como Vogt, Guimarães, Pereira de Castro e Ingedore Koch, que, ao lado do linguista Luiz Antônio Marcuschi, fundará a Linguística de Texto no Brasil, e que nos deixará trabalhos voltados para o estudo dos objetos de discurso, dos processos de referenciação, dos operadores argumentativos, enfim, marcas linguísticas que compõem a argumentação de um texto. É a partir da visão de Koch (2006, 2010) acerca dos estudos entre linguagem e argumentação que nós propomos, neste trabalho, as análises das mensagens do jornal *Folha Universal*, observando as marcas linguísticas que compõem a argumentação dos textos.

Segundo os postulados de Ingedore Koch (2006), sempre que nos encontramos em determinados eventos, procuramos elaborar nossos textos de maneira que os mesmos possam ser compreendidos por aqueles com quem nos comunicamos e, com isto, nos possibilite, também, alcançar nossos objetivos. Isto porque somos seres dotados de vontade, que, constantemente, buscam influenciar as pessoas deste ou daquele modo, tentando *agir* sobre o comportamento do outro ou tentando fazer com que o mesmo compartilhe algumas de nossas opiniões. E ao fazermos isso, estamos realizando uma ação que se dá por intermédio da língua, que se caracteriza pela argumentatividade. Com isto, concordamos ainda com Koch quando ela diz que:

Quando interagimos através da linguagem (quando nos propomos a jogar o “jogo”), temos sempre objetivos, fins a serem atingidos; há relações que desejamos estabelecer, efeitos que pretendemos causar, comportamentos que queremos ver desencadeados, isto é, pretendemos *atuar* sobre o(s) outro(s) de determinada

maneira, obter dele(s) determinadas reações (verbais ou não verbais) (2010, p. 29).

E se queremos sempre agir sobre o outro, influenciá-lo de algum modo, fazer com que o mesmo possa compartilhar daquilo que pensamos, temos que nos utilizar de mecanismos que possam nos possibilitar isso. A estes mecanismos, que se encontram na própria estrutura de nossa língua, chamamos de *marcas linguísticas da argumentação*, que funcionam na determinação do “modo como aquilo que se diz é dito” (KOCH, 2010, p. 29).

Alguns traços argumentativos de um texto podem ser evidenciados pelos *operadores argumentativos*, que são, segundo Ducrot (apud KOCH, 2010), elementos da gramática de uma língua que possuem a função de mostrar a força argumentativa dos enunciados; pelos processos de *referenciação*; pelas marcas de *intenção*; pela construção e reconstrução de *objetos de discurso*, enfim, por “relações que se estabelecem entre o texto e o evento que constituem a sua enunciação” (KOCH, 2006, p. 33).

Segundo Koch (2008), na produção de um texto, o primeiro passo que se dá é a introdução de um objeto de discurso na memória textual, determinando, desta forma, uma espécie de endereço cognitivo disponível para retomadas ou remissões. Quando produzimos nossos textos, realizamos uma prática que se dá através da construção de objetos de discurso e não do espelhamento de um mundo *a priori*, pois linguagem não se resume a uma atividade codificadora de informações (MARCUSCHI, 2007). Tomando aqui as palavras de Mondada (1994), podemos afirmar que:

é no e pelo discurso que são postos, delimitados, desenvolvidos, transformados os objetos de discurso que não lhe preexistem e que não têm uma estrutura fixa, mas que ao contrário emergem e se elaboram progressivamente na dinâmica discursiva (1994 apud MARCUSCHI, 2006, p. 13).

A *referenciação*, aqui vista como uma atividade discursiva (KOCH, 2008), consiste na construção e reconstrução de objetos de discurso, que podem ser ativados no texto de forma *ancorada* ou *não ancorada*. Introduzindo um objeto de discurso no texto de forma ancorada, estamos realizando uma ação de ativação de um objeto totalmente novo, ou seja, que não se dá por meio de âncoras já existentes no texto. Quando ativamos um objeto de forma não ancorada, estamos também introduzindo um objeto novo, mas que se baseia em âncoras cognitivas já existentes, nos permitindo interpretá-lo. Para Koch (2008, p. 102), “são casos de ativação ancorada as anáforas indiretas e associativas, bem como as expressões anafóricas por meio das quais se criam novos objetos de discurso”.

Ao construirmos nossos textos, nos utilizamos dessas marcas com o propósito de elaborarmos nossos argumentos. Mas não concordamos, aqui, com a ideia de que “etiquetamos” o que pensamos por meio da língua, por meio das nossas palavras, já que o mundo não é algo construído de forma apriorística: o mundo é construído a partir de nossas visões e crenças sobre as coisas, isso já diz Marcuschi (2007), e com isso comungamos. Logo, nossos discursos, que estão impregnados de ideologias, não espelham por meio da linguagem um mundo pré-existente, mas sim, enquanto ações verbais dotadas de intencionalidade (KOCH, 2006), conduzem verdades que são criadas a partir de compartilhamentos de crenças (MARCUSCHI, 2007).

Portanto, sendo nós seres que interagem por meio da língua e em forma de gêneros textuais, produzindo nossos textos de determinadas maneiras, nos mais diversos eventos nos quais podemos nos encontrar imersos, sempre com a pretensão de agir sobre o outro e influenciá-lo das mais diferentes maneiras, podemos reafirmar, como nos diz Ducrot (apud KOCH, 2010), que a argumentatividade está inscrita na própria língua.

Apresentando nosso corpus

O *corpus* deste trabalho se constitui de duas mensagens religiosas, cuja autoria pertence ao bispo líder da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), Edir Macedo, e que foram publicadas nas edições 1046 e 1050 do jornal *Folha Universal*, referentes aos meses de abril e maio de 2012. Ou seja, trabalharemos aqui com um gênero textual que se realiza no domínio discursivo religioso, cujo tipo de discurso se caracteriza por ser, na visão de Citelli (2004), um discurso autoritário. Este tipo de texto pode ser encontrado semanalmente no caderno “Folha do pastor” daquele jornal, recebendo sempre o título “Mensagem do bispo”. Nele, o bispo dá orientações religiosas a seus fiéis, apontando caminhos que os mesmos devem seguir para que se alcance determinadas virtudes, graças, objetivos etc.

As mensagens em questão se apresentam como textos claramente persuasivos e autoritários, nos quais, como é característico do texto religioso, “o eu enunciador não pode ser questionado, visto ou analisado; é ao mesmo tempo o tudo e o nada” (CITELLI, 2004, p. 61). O “eu” enunciador se trata, no caso do discurso religioso, do próprio Deus, cujas palavras são levadas a público por meio de “agentes religiosos”, como padres, bispos, pastores etc. No discurso religioso cristão, a bíblia é tida como livro sagrado que foi escrito por homens escolhidos por Deus para que os mesmos transmitissem sua palavra.

As mensagens que constituem nosso *corpus*, portanto, podem ser vistas enquanto gênero textual, cujo domínio discursivo é o religioso. Analisaremos, agora, as marcas linguísticas da argumentação dos textos, mostrando como se deu a construção dos mesmos, e apontando de quais estratégias o autor lança mão para convencer seu interlocutor de determinadas “verdades”. Com isto, iremos também realizar uma análise comparativa entre as mensagens, mostrando como se constitui a tipificação desse gênero.

Analizando os textos

Primeiramente iremos realizar uma análise da construção argumentativa do Texto 01, apontando como se deu a articulação dos operadores argumentativos, a construção e reconstrução de objetos de discurso, o processo de referenciação, entre outras marcas linguísticas argumentativas. Com isto, logo depois apontaremos na segunda mensagem – Texto 02 – as características argumentativas que a aproximam da primeira mensagem, mostrando como se constitui este gênero textual desempenhado pelo autor em suas atividades ao desenvolver o papel social de bispo de igreja cristã.

Exemplo I:

MENSAGEM DO BISPO

publicada em 29/04/2012.

A fé que funciona

Deus, através do profeta Isaías, diz: “Quem creu em nossa pregação?” (Isaías 53:1) **(1)**. Você observa que há bilhões de seres humanos, mas são poucos os que creem na promessa de Deus **(2)**. E esses poucos que creem são os que receberam a revelação de Deus **(3)**. Então você que crê na Palavra de Deus, com o coração livre de malícia, já tem a revelação de Deus dentro de você **(4)**. A crença que você tem é o poder de Deus dentro de você **(5)**. E faz com que raciocine e pense: “Bem, se eu tenho essa fé, é porque me foi revelado o poder de Deus.” **(6)** Ora, uma vez que a pessoa recebe essa revelação, então obrigatoriamente ela tem de tirar proveito dela **(7)**. E como você pode fazer isso? **(8)** Tomando uma atitude, mas primeiro na sua cabeça **(9)**. É você raciocinar: “Se Deus é comigo, não preciso ter medo dessa situação, nem ficar tímido diante das adversidades; porque Ele é comigo” **(10)**.

Ou seja, você usa o raciocínio para refletir naquilo que está escrito na Palavra de Deus, em vez de ficar repetindo a Palavra igual papagaio, porque é isso que os crentes fazem **(11)**. Os crentes incrédulos dizem “O Senhor é o meu pastor; nada me faltará” (Salmos 23.1), mas estão morrendo, cheios de dívidas, problemas, etc. **(12)**.

Você não pode ser assim, tem de tirar o espírito contido na promessa e trazer para dentro de si **(13)**. Essa é a fé que produz efeito na nossa vida, mas ela é acompanhada de atitude nos seus pensamentos **(14)**. Quando você raciocina e se coloca como a pessoa que crê, tudo se torna diferente **(15)**.

Deus abençoe a todos.

(Jornal Folha Universal, edição 1046, abril de 2012, p.: 13).

O texto se inicia com a presença de forma ancorada do objeto de discurso, *Deus*, e com a demarcação do discurso bíblico evidentemente percebido pelo uso das aspas. Este tipo de construção, característico de um discurso religioso, nos leva a entender que toda a mensagem será construída a partir daquilo que é dito na bíblia. O autor, desta forma, procura assegurar a *veracidade* dos argumentos por ele trabalhados ao longo da mensagem, pois, no discurso cristão, entende-se que as palavras bíblicas são as próprias palavras de Deus que foram escritas por pessoas “escolhidas”, e isso leva o interlocutor a concluir que a mensagem a ser lida trata de um texto elaborado com base naquilo que Deus disse. Fica evidente, portanto, a importância da inclusão deste objeto de discurso para a construção da cadeia argumentativa do texto.

No período (2) identificamos a entrada do objeto de discurso *seres humanos*, que desativa o objeto anterior (*Deus*) agora deixado em *stand-by*. Identificamos logo depois o operador argumentativo *mas*, que desempenha basicamente a função de oposição argumentativa. Segundo

Koch (2010), os conteúdos semânticos adicionais de um enunciado são inseridos por meio dos operadores argumentativos. Neste caso, o produtor se utiliza deste operador com o propósito de apontar que entre os bilhões de seres humanos que existem no mundo, poucos são aqueles que creem na *promessa de Deus*. Esta construção pode ser uma estratégia da qual o bispo se utiliza para realizar uma “ponte” com a citação bíblica encontrada no primeiro período, que está relacionada à crença na pregação divina.

Para se referir aos *poucos que creem na promessa de Deus*, encontramos a expressão nominal *esses poucos*, com a presença do demonstrativo *esses*, que inicia o período (3) junto ao operador argumentativo *E*, que desempenha a função de adicionar um argumento a favor de uma mesma conclusão. Podemos observar que esse processo de retomada se dá pela referenciação, que, para Koch (2005), “constitui uma atividade discursiva” e que não representa necessariamente uma realidade pronta e acabada: a realidade é construída no processo sociocognitivo de interação que as pessoas têm com o mundo. Neste período, o autor busca mostrar que foram poucos os seres humanos que receberam a revelação divina.

Outro fator importante que podemos identificar ainda no primeiro parágrafo é a utilização dos verbos no tempo presente e no modo imperativo, como em “você que crê na palavra de Deus” (período (4)). Esta forma de apresentar o “mundo” pertence ao que Weinrich (apud KOCH, 2006) chama de *mundo comentado*. Com a utilização deste tempo verbal na construção do texto – assim como também outros tempos que pertencem ao mundo comentado – o autor se aproxima bastante daquilo que diz, ou seja, como afirma Koch (2010, p. 54), ocorre “uma adesão máxima do locutor ao seu enunciado”. Este tipo de construção, também característico do discurso religioso, pode ser uma estratégia utilizada pelo produtor para convencer e aproximar o leitor de suas ideias.

O segundo parágrafo é iniciado com a construção do objeto de discurso *crença*, que se apresenta num período (período (5)) de modo imperativo em que o verbo também aparece no presente. Neste período o bispo afirma que a crença que o fiel possui é o próprio poder de Deus dentro dele. Esta é uma estratégia utilizada pelo autor para que seu interlocutor esteja convencido de que possui a revelação divina dentro de si. O período (6) se inicia com o operador *E*, que desempenha a função de somar, mais uma vez, argumentos com os mesmos fins. Notamos também, neste período, a demarcação de um discurso alheio, do qual o bispo se distancia por meio da utilização das aspas. Esta é uma estratégia utilizada pelo bispo para que o leitor assuma este discurso inserido como de sua propriedade.

No período (7), o autor busca mostrar que, recebendo a revelação divina, o ser humano tem que obrigatoriamente tirar proveito dela. Neste período, identificamos a presença do operador *então* que desempenha a função de concluir o argumento anteriormente apresentado. No período (8) temos o questionamento feito pelo produtor diretamente ao interlocutor, perguntando como se pode tirar proveito desta fé. O período é iniciado pelo operador *E* e o verbo se encontra novamente no presente. Tal construção apresenta uma sensação de aproximação entre os interlocutores. Logo após, no período (9), o autor responde à própria pergunta dizendo que a pessoa que possui a fé deve tomar uma atitude que se dá inicialmente na cabeça, podendo, desta forma, tirar proveito da revelação de Deus.

O último período do segundo parágrafo é marcado pelo verbo no presente e por outro discurso alheio elaborado com o propósito, mais uma vez, de ser assumido pelo receptor. Este discurso alheio se apresenta com os verbos também no presente: “Se Deus é comigo, não preciso ter medo dessa situação, nem ficar tímido diante das adversidades; porque Ele é comigo”. A expressão *dessa situação* não está se referindo a algo

que esteja presente no texto, nos levando a entender que se refere às dificuldades pelas quais as pessoas passam e que, segundo o bispo, já não passarão mais por terem Deus consigo. Identificamos também o pronome *Ele* que faz menção a Deus, e que se apresenta com a primeira letra maiúscula, dando certa importância de valor ao seu referente.

O período (11), já no terceiro parágrafo, se inicia com a presença do operador argumentativo *Ou seja*, que tem a função de reafirmar os argumentos expressos no parágrafo anterior. Logo depois, encontramos o pronome *você* junto ao verbo do mundo comentado de Weinrich, anteriormente citado, no tempo presente. Identificamos também a presença da expressão “naquilo que está escrito na Palavra de Deus”, que se refere ao que é dito na bíblia. A expressão *em vez de*, que se encontra na sequência do período, é introduzida com a finalidade de opor o que foi dito anteriormente à frase “ficar repetindo a Palavra igual a papagaio”. Provavelmente, o autor, com esta construção, queira fazer uma crítica à igreja Católica, que tem por prática a utilização de orações padronizadas em suas celebrações religiosas. Depois identificamos a introdução do operador *porque*, que, segundo Koch (2010), tem a função de explicar ou justificar o enunciado anterior.

O período (12) se inicia com a presença do objeto de discurso “crentes incrédulos”, que faz menção àqueles que repetem a “Palavra igual a papagaio”. Esta construção é vista aqui como uma possível crítica à Igreja Católica, cujas celebrações são realizadas numa forma padronizada, num ritmo que tende sempre a se repetir, com a utilização de orações já estabelecidas e geralmente do conhecimento dos fiéis. Logo depois, o bispo aponta que os “crentes incrédulos”, ou seja, possivelmente os católicos, ao apenas repetirem “o senhor é meu pastor e nada me faltará”, estão morrendo de fome, cheios de dívidas, estão morrendo. O que nos leva a imaginar isso é a conhecida divergência que há entre

católicos e protestantes, em que ambos tendem sempre a criticar as práticas uns dos outros.

O período (13), que inicia o quarto e último parágrafo, apresenta o pronome *você* mais o verbo no presente, construção predominante em toda a mensagem e o objeto de discurso *espírito*. Este período, como a grande maioria dos outros, apresenta o modo como o leitor deve agir diante de alguma coisa, claramente percebido na expressão *Você não pode ser assim*, que se apresenta no modo imperativo. O período (14) se inicia com o pronome demonstrativo *Essa*, que faz menção aos ensinamentos anteriormente expostos no texto, tidos como aqueles que se fazem em forma de uma “fé que produz efeito” na vida das pessoas. Logo depois encontramos o operador argumentativo *mas*, que executa a função de opor ideias, neste caso de apontar que “essa é a fé” que faz efeito na vida das pessoas, mas que para isso se faz necessário “tomar atitudes” no pensamento. O período (15), o último do texto, assume a função de fechar as ideias expostas durante toda a mensagem. O autor, nesse período, aponta que a pessoa que raciocina e que “se coloca como a pessoa que crê”, tem tudo transformado em sua vida. O bispo fecha o texto procurando afirmar que a crença, ali defendida, transforma a vida das pessoas. Esta conclusão se volta para o título do texto “A fé que funciona”, que cria no leitor a expectativa de que a mensagem se trata de um texto que apresenta características da verdadeira fé que funcionará na vida das pessoas.

Ao longo de todo o texto, a presença dos verbos em sua maioria no tempo presente, que, como já afirmado, para Weinrich (apud KOCH, 2006) pertencem ao mundo comentado, assegura o comprometimento do autor com aquilo que ele enuncia. As construções, em sua maioria, apresentam os verbos neste tempo e no modo imperativo, algo bastante comum em textos religiosos, principalmente no sermão, gênero textual mais praticado pelos “agentes religiosos”, como padres, pastores, bispos,

etc. Notamos também a utilização de um léxico bastante característico do domínio discursivo religioso na construção do texto, facilmente percebido com a presença de palavras como *Deus, fé, crença, Palavra de Deus, crente, Senhor, profeta*, e a utilização do pronome *Ele*, iniciado com letra maiúscula, com o objetivo de se referir a Deus.

Todos os aspectos argumentativos ressaltados no exemplo 01 podem também ser identificados na segunda mensagem – texto 02. Estas características compõem o gênero com que estamos lidando – mensagem religiosa. Vamos agora apontar alguns desses elementos acima evidenciados, realizando uma comparação entre os textos, com o propósito de mostrar como se constitui a tipificação desses textos.

Exemplo II:

MENSAGEM DO BISPO

publicada em 20/05/2012

A fonte da água viva

“Estava ali a fonte de Jacó **(1)**. Cansado da viagem, assentara-se Jesus junto à fonte, por volta da hora sexta **(2)**. (...) Replicou-lhe Jesus: Se conheceras o dom de Deus e quem é o que te pede: dá-me de beber, tu lhe pedirias, e ele te daria água viva” **(3)**. (João 4.6;10)

As coisas de Deus não são para todas as pessoas, porque nem todos creem **(4)**. Na realidade, a maioria não crê **(5)**. Mas, para a minoria que crê, é revelada a água viva, que faz da pessoa que a recebe uma fonte **(6)**.

O poço simboliza Jesus, e a água simboliza o Espírito Santo **(7)**. Para você alcançar a água, tem de ir ao poço, isto é, tem que ir a Jesus **(8)**. Precisa servir ao Senhor Jesus, dar sua vida a Ele e seu coração **(9)**. Não estamos aqui falando de religião, de igreja, mas de vida **(10)**. As pessoas fazem uma tremenda confusão com respeito à fé **(11)**. Quando falamos de fé, normalmente as pessoas

dizem que já têm uma religião **(12)**. Não é nada disso **(13)**. Você pode ter a religião que quiser, mas só vai ter vida quando entregar todo o seu ser a Jesus **(14)**.

Ele é a fonte da água viva que faz jorrar o Espírito que vai conduzi-lo(a) à pessoa certa, que vai lhe trazer a pessoa que vai se encaixar perfeitamente com você **(15)**. Somente Ele pode lhe dar o Espírito que vai conduzi-lo(a) à prosperidade, a uma vida de sucesso **(16)**. Claro que, para que todas as promessas de Deus se cumpram, antes vêm as lutas, mas você vai ser feliz, a sua paz não vai estar no seu exterior, mas dentro de você quando beber dessa água chamada Espírito Santo, que só Jesus lhe pode dar **(17)**.

Deus abençoe a todos.

(Jornal Folha Universal, edição 1050, maio de 2012, p.: 13)

Podemos observar no texto 02 que algumas marcas linguísticas utilizadas na sua construção argumentativa se assemelham a marcas do texto 01. A iniciação do texto com a presença de um trecho bíblico pode garantir a ideia de que toda a mensagem foi escrita com base em postulados bíblicos. Esta forma de iniciar o texto é também identificada na primeira mensagem e em outras publicadas em diferentes edições do mesmo jornal. Outro fator também comum entre os dois textos é a utilização dos verbos no tempo presente, verbos estes, como já dissemos, pertencentes ao que Weinrich chama de mundo comentado. Percebe-se este tipo de construção em vários pontos do texto, como, por exemplo, no período (09), no qual identificamos a expressão “Precisa servir ao Senhor Jesus, dar sua vida a Ele e seu coração”.

No período (14) encontramos uma construção bastante comum entre essas mensagens. Ao falar “Você pode ter a religião que quiser, mas só vai ter vida quando entregar todo o seu ser a Jesus”, o bispo traz como verdade a ideia de que só se tem “vida” quando a pessoa se entrega

totalmente a Jesus. Esse tipo de marca é um exemplo claro do quão autoritário se apresenta o discurso religioso, que não pode ser posto em questionamento, pois aquilo que é dito, com base nos ensinamentos de Deus, deve ser visto como a própria verdade.

Este tipo de construção textual nos lembra do gênero sermão, um gênero oral bastante realizado pelos agentes religiosos. É característica deste gênero a utilização de expressões no imperativo, sempre com o propósito de ordenar os fiéis a agirem de determinados modos. Com isso, nós poderíamos ser levados a pensar essas mensagens como verdadeiros sermões, pois são escritas com o propósito de convencer o leitor de determinadas ideias, impor determinadas verdades. Porém, como já afirmado, o sermão se trata de um gênero oral, ou seja, gênero que só se realiza quando é oralizado. Logo, por fazer parte do conjunto de gêneros do autor, no papel social de bispo, as mensagens se assemelham aos demais textos por ele produzidos, como os próprios sermões.

A utilização de um léxico religioso é também um fator comum entre os textos aqui expostos. Encontramos nessa mensagem palavras como *Deus, fé, Igreja, religião, espírito, água viva, Jesus, senhor*, entre outras. Essa característica também nos leva a enquadrar esse gênero como pertencente ao domínio religioso.

Notamos, portanto, que tanto o texto 01 quanto o texto 02 se apresentam como textos autoritários, cuja palavra não pode ser diminuída. Todas estas características que constituem a tipificação deste gênero, juntas às articulações dos operadores argumentativos, às construções e retomadas de objetos de discurso, à utilização dos pronomes possessivos no processo de referenciação, entre outras marcas, asseguram a cadeia argumentativa dos textos, que, como em quaisquer outros textos religiosos, é construída com a função de convencer o leitor daquilo que o autor tem por “verdade”. Koch, com relação ao ato de convencer, baseada em Perelman (1970), nos diz:

o ato de convencer se dirige unicamente à razão, através de um raciocínio estritamente lógico e por meio de provas objetivas, sendo assim, capaz de atingir um “auditório universal”, possuindo caráter puramente demonstrativo e atemporal (2006, p. 18).

Com isto, podemos afirmar que as mensagens, por apresentarem características típicas do discurso religioso, pertencem ao conjunto de gêneros que o autor produz, já que o mesmo assume o papel social de pastor. A forma organizacional das mensagens segue um mesmo padrão, um mesmo modo de construir o texto e propor sentidos. Isso se deve ao fato de que todo gênero possui sua tipificação, ou seja, seu meio de padronizar enunciados, de “estruturar” os componentes que constituem o texto.

O autor, ao desempenhar a função de pastor de igreja, tende a produzir textos que se apresentam como propostas bastante persuasivas, pretendendo, dessa forma, agir sobre seu leitor com o objetivo de convencê-lo de suas ideias. Com relação a isso, Orlandi (1983 apud CITELLI, 2004) afirma que no discurso dos homens se tem a possibilidade de haver uma reversão na interação, no processo de comunicação, coisa que se faz impossível no discurso religioso, que se constitui com base na ideia de que se fala e se pratica a verdade, que não pode ser duvidada.

Conclusões

Após as análises, podemos concluir que, enquanto textos de caráter religioso, estas mensagens pertencem ao conjunto de gêneros que o autor, ao desempenhar o papel social de bispo, tende a produzir. Sabemos que os sujeitos, enquanto seres sociais, agem socialmente por meio de gêneros, que são formas de ação. O bispo, ao desempenhar seu papel social de agente religioso, age sobre seu leitor por meio desse

gênero textual: as mensagens religiosas. Estas mensagens são vistas como textos autoritários, que não podem ser postos em questionamento, e que se realizam a partir do discurso bíblico, que, na visão do Cristianismo, é aquele discurso cujas palavras foram ditas por homens escolhidos por Deus e que detêm a própria verdade, a própria razão. Observamos que tais textos são altamente persuasivos e que possuem estratégias argumentativas das quais o autor se utilizou para convencer o seu leitor daquilo que ele assume como verdade, ou seja, objetivando atuar sobre seu interlocutor.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.
- BAZERMAN, Charles (2006). *Gênero, agência e escrita*. Org. Angela Dionisio & Judith Hoffnagel. São Paulo, Cortez.
- _____. (2009). *Gêneros textuais, tipificação e interação*. Org. Angela Dionisio & Judith Hoffnagel. São Paulo, Cortez.
- CITELLI, Adilson (2004). *Linguagem e persuasão*. São Paulo, Ática.
- KOCH, Ingedore Villaça (2010). *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo, Contexto.
- _____. (2006). *Argumentação e linguagem*. São Paulo, Cortez.
- _____. (2008). *Como se constroem e reconstroem os objetos de discurso*. Recife, Revista Investigações – UFPE 21(2): 99-114.
- _____. (2005). *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo, Cortez.
- _____. (2005). *Referenciação e orientação argumentativa*. In Ingedore Koch, Edwirges Morato & Anna Bentes, org. Referenciação e discurso. São Paulo, Contexto.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio (2007). *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro, Lucerna.
- _____. (2008). *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo, Parábola.

_____. (2006). *Referenciação e progressão tópica: aspectos cognitivos e textuais*. Campinas, Cad. Est. Ling. 48(1): 7-22.

MILLER, Carolyn (2009). *Gêneros textuais, agência e tecnologia*. Org. Angela Dionisio & Judith Hoffnagel. Recife, Editoria universitária – UFPE.

ZOPPI-FONTANA, Mônica (2010). *Retórica e argumentação*. In Eni Orlandi & Suzy Lagazzi-Rodrigues, org. Discurso e textualidade. Campinas, Pontes.

A TRANSITIVIDADE DOS PROCESSOS VERBAIS *DIZER* E *AFIRMAR* EM ARTIGOS CIENTÍFICOS DE GRADUANDOS EM LETRAS

Rebeca Fernandes Penha¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal apresentar uma análise dos Processos *afirmar* e *dizer* em artigos científicos publicados na revista *Ao pé da letra*. Nossa pesquisa fundamentou-se na Linguística Sistêmico-Funcional e na sua concepção da língua como atividade social. Observamos esses Processos e a sua relação com os participantes da oração, sendo esses participantes, o Dizente e a Verbiagem. Para a localização dos Processos, nos artigos, utilizamos o *software Wordsmith Tools*. Os resultados obtidos nos possibilitam perceber que os Processos Verbais analisados são, nos artigos escritos por alunos de Letras, corresponsáveis na construção da argumentação do artigo científico.

Palavras-chave: Linguística Sistêmico-Funcional; Artigos científicos; Processos Verbais.

Abstract: The main objective of this article is to present an analysis of the Processes “*afirmar*” and “*dizer*” in scientific articles published by the periodical “*Ao pé da letra*.”. Our research was based on Systemic-Functional Linguistics and its conception of language as a social activity. We highlighted these Processes and their relation to the participants of the sentence, which are Sayer and Verbiage. To locate the Processes, we used the *Wordsmith Tools* software. The results help us notice that the Verbal Processes analyzed, in articles written by language students, are co-responsible in building argumentation for scientific articles.

Key-words: Systemic Functional Linguistics, scientific articles, Verbal Processes.

1. Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Trabalho oriundo de projeto de pesquisa de Iniciação científica, 2010/2011: *A transitividade dos verbos do dizer em artigos acadêmicos* - CNPq/UFPE, sob orientação da Profa. Medianeira Souza.

Introdução

Pretendemos neste trabalho apresentar uma análise dos Processos Verbais Dizer e Afirmary e seus respectivos participantes, Dizente e Verbiagem, em artigos científicos, escritos por alunos da graduação em Letras de todo o Brasil e publicados na revista *Ao Pé da Letra*, em seus volumes: 1; 2; 3.1 e 3.2. Tal revista é uma publicação do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Pernambuco.

Com essa investigação, nos propomos a contribuir com os estudos sobre descrição e análise do português, sob a ótica da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), com ênfase no funcionamento dos Processos Verbais em artigos acadêmicos. Nesses Processos temos a representação do dizer que materializa as vozes externas que corroboram teses, ideias e pensamentos. A análise desses Processos nos permitirá compreender como os graduandos em Letras se apropriam desse recurso argumentativo para construir seus artigos.

Para realização da análise, como já foi afirmado, apoiamo-nos na LSF, desenvolvida por Halliday e seus seguidores. Essa abordagem compreende a língua como uma atividade social, avaliando seus contextos de uso (HALLIDAY, 1970, apud GOUVEIA, 2007) e compreende também que os estudos das formas linguísticas devem estar em conformidade com suas funções, em situações reais de comunicação. Para seleção dos dados para análise, ou seja, os Processos Verbais usados pelos graduandos, utilizamos o *software Wordsmith Tools*, que localizou esses Processos nos artigos científicos. Com a aplicação desse *software*, ficou patente à presença dos processos Dizer e Afirmary em artigos acadêmicos. E, o uso desse aplicativo, nos forneceu o material que analisamos e apresentamos nesse artigo.

Fundamentação teórica

Para chegar à efetivação dos nossos objetivos, realizamos leituras e discussões sobre a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF)², a qual ora apresentamos resumidamente. Essa teoria compreende a língua como um sistema de escolhas, no qual os falantes escolhem determinadas palavras em detrimento de outras. Tais escolhas geram outras escolhas e com todas essas se gerará uma significação: uma rede de sentidos. E, assim, a LSF analisa a linguagem tendo em vista sua função, porque ela organiza-se de uma maneira e não de outra, tendo sempre como objeto a língua em situação de uso. Como afirmam Barbara e Macêdo (2009, p.90):

Seu foco está em entender como se dá a comunicação entre os homens, a relação entre indivíduos e desses com a comunidade. [...] Procura desvendar como, onde, porque e para que o homem usa a língua, bem como a linguagem em geral, e como a sociedade o faz.

Nessa perspectiva, a LSF procura compreender a língua sempre a partir de sua função na sociedade. Essa função está intrinsecamente ligada à cultura do falante. O uso da linguagem realiza-se dentro de dois contextos, um englobando o outro. São os Contextos de Cultura e de Situação. O primeiro “é a soma de todos os significados possíveis de fazer sentido dentro de uma cultura particular” (FURTADO DA CUNHA e SOUZA, 2007, p.21), enquanto que o segundo é um contexto mais específico, no qual o significado se dá mediante a relação entre os termos componentes de um cenário e a linguagem utilizada por falantes e ouvintes.

2. Para a apresentação da teoria baseamo-nos e parafraseamos os autores Halliday e Matthiessen (2004), Furtado da Cunha e Souza (2007), Gouveia (2009) e Bárbara e Macêdo (2009).

Pensando sobre os artigos científico e suas publicações na Revista *Ao pé da letra*, teríamos como Contexto de Cultura todas as produções acadêmicas, independente do gênero a que pertencessem e do grau de instrução dos alunos, isto é, independente do fato de os autores serem professores ou alunos e estes serem graduandos, mestrandos ou doutorandos. É um contexto mais amplo de publicações que circundam o meio acadêmico. Quanto ao Contexto de Situação, poderíamos dizer que esse compreende os periódicos destinados as publicações dos alunos de graduação e, nesse caso, resume-se aos artigos científicos por eles serem escritos nesse entorno imediato.

Dentro do Contexto de Situação é possível delimitar três aspectos que são responsáveis por distinguir os diferentes gêneros utilizados pelos usuários: *campo*, *relação* e *modo*. O *campo* diz respeito ao que está acontecendo, ao assunto tratado pelos usuários e à natureza da ação que está sendo realizada; no caso dos artigos científicos, o *campo* refere-se ao assunto específico no qual o artigo foi produzido, pois faz parte da cultura da universidade publicações dos trabalhos de alunos e professores em formato de artigo científico sobre conteúdos da ciência da linguagem nas suas diferentes áreas. A *relação* diz respeito à conexão estabelecida entre os falantes, os papéis por eles assumidos, e desses com o que está sendo realizado. No contexto dos artigos científicos, podemos dizer que a *relação* corresponde às diferentes pessoas envolvidas no processo de escritura e publicação do artigo; podemos pensar que se estabelece, por exemplo, uma relação entre o aluno que escreve e o professor que o orienta. Esse professor está em condições de orientar o aluno, pois detém mais conhecimento sobre o assunto abordado, e, por isso, encontra-se em posição “superior” em relação ao educando. Podemos pensar, ainda, em diversas outras relações, como entre o aluno que escreve e os professores que avaliam o artigo, entre esses e as pessoas responsáveis por publicar este artigo, entre outras. O *modo*, por sua vez, relaciona-se à maneira como se dá

a interação, ao canal que está sendo utilizado, ao texto compartilhado entre esses usuários, que pode ser falado, escrito ou resultado da interação entre ambos. Podemos dizer, tratando-se, ainda, dos artigos científicos publicados na Revista *Ao pé da letra*, que o *modo* que a interação é estabelecida entre os leitores e o texto é através da língua escrita. Os alunos, ao escreverem esses artigos, utilizam uma linguagem formal, tendo por base a gramática normativa da língua. Vale dizer que tanto os contextos acima apresentados, como o *campo*, *relação* e *modo* estão em um nível extralinguístico, ou seja, são categorias abstratas que são materializadas na e pela linguagem.

Seguindo esse raciocínio, esses aspectos relacionam-se diretamente com as funções que a linguagem desempenha, pois, para a LSF, a linguagem organiza-se mediante a inter-relação de três funções fundamentais: a *metafunção ideacional*, que serve para representarmos nossas experiências no mundo, seja ele real ou imaginário, por meio do sistema de transitividade; a *metafunção interpessoal*, que serve para estabelecermos e mantermos interações sociais, mediante o sistema de modo e modalidade; e a *metafunção textual*, que serve para expressarmos informações em um todo linear e coerente, por meio do sistema temático, no qual o falante escolhe os componentes que serão tema ou rema, e dado ou novo em sua mensagem. Nesse artigo, por termos como intenção estudar a transitividade dos Processos Verbais, nos deteremos a *metafunção ideacional*.

A transitividade é a categoria léxico-gramatical que representa as ideias de nossas experiências humanas e está, então, relacionada à *metafunção ideacional*. A transitividade, defendida pela LSF, está presente na totalidade da oração e não apenas no verbo, originando-se nos elementos que a compõem: Processos, Participantes e Circunstâncias. A LSF se refere ao sistema de transitividade como a categoria da léxico-gramática que:

permite identificar as ações e atividades humanas que estão sendo expressas no discurso e que realidade está sendo tratada, essa

identificação se dá através dos principais papéis da transitividade: *Processos, participantes e circunstâncias*, que permitem analisar *quem faz o quê, a quem e em que circunstâncias* (FURTADO DA CUNHA e SOUZA, 2007, p.53) [grifos das autoras].

Esse sistema possui um conjunto de diferentes tipos de orações com diferentes modos de transitividades, como podemos ver através dos diferentes Processos elencados e exemplificados a seguir, com dados de nosso *corpus*, ou seja com exemplos retirados dos artigos científicos.

Os Processos Materiais representam as ações de um Ator (participante que exerce alguma atividade); são Processos de *fazer algo* e geralmente são responsáveis por mudanças no mundo exterior, as quais acontecem através de atividades concretas ou com caráter abstrato. No exemplo que segue, temos como participante Ator os autores do artigo científico, representados pelo pronome *nós*, implícito na conjugação verbal. E, como participante Meta o levantamento das palavras que os alunos não conheciam.

Exemplo 01

Quanto à compreensão do vocabulário do texto, consideramos conveniente fazer um levantamento das palavras até então desconhecidas pelos alunos [...]. (Art. 35 - Vol. 02)

Os Processos Mentais exprimem as atividades do mundo interior, *pensar, sentir, ver* etc. Neles há dois Participantes: o Experienciador, que vivencia o pensar, sentir, ver, entre outros; e, o Participante Fenômeno, aquilo que é pensado, sentido, visto. Podemos observar esse tipo de Processo na oração abaixo que se apresentou na conclusão de um artigo científico. Podemos perceber que o uso do Processo Mental contribuiu para mostrar, aos leitores do artigo em questão, uma das conclusões

obtidas por seus autores que, certamente, foi construída não apenas no final desse artigo, mas durante toda a sua elaboração. Nele, os autores (Experienciador), a partir da análise dos papéis de um professor e de um aluno na sala de aula chegam a uma dada compreensão ou descobrimento (Fenômeno).

Exemplo 02

Quanto aos papéis de professor e de aluno, *compreendemos* ou *descobrimos* que não houve limites impostos, pois a aprendizagem foi recíproca [...]. (Art. 61 - Vol. 3.1).

Os Processos Relacionais representam a noção de *ser* e *estar* e relacionam, como o próprio nome diz, duas entidades, atribuindo uma à outra identificações, classificações do mundo, e, a partir dessa atribuição, identifica-se ou classifica-se uma dessas entidades. Geralmente, esses Processos constituem-se de “duas partes, isto é, de algo que se diz que é outra coisa qualquer, assim relacionando duas entidades separadas” (GOUVEIA, 2009, p. 32), como no exemplo 03, em que, ao termo *ontem* (Portador) é dada uma atribuição (Atributo): ele é “marcado na conversação pela forma indefinida *antigamente*”, apresentando um aspecto que foi observado pelo autor do artigo na análise de seu *corpus*.

Exemplo 03

O *ontem* é marcado temporalmente na conversação pela forma indefinida “*antigamente*”, já o presente é representado pelo marcador temporal “*hoje*”. (Art. 63 - Vol. 3.1).

Os Processos Verbais, nos quais se detém a nossa pesquisa, são os Processos do *dizer*, do *comunicar*, do *apontar* algo. Eles possuem três participantes: Dizente, aquele que diz alguma coisa; Verbiagem, aquilo que

é dito; e Receptor, participante opcional para qual o Processo se dirige. Podemos observar esse Processo no exemplo 04, no qual o autor do artigo (Dizente), depois de retomar algo que foi explicado anteriormente, através da expressão *dessa forma*, afirma a compreensão que teve de algo (Verbiagem). Podemos ver também, no exemplo 05, que o processo *afirmar* serve para expor, através de uma citação indireta, uma afirmação feita (Verbiagem) por Marcuschi (Dizente) que servirá de base para todo o artigo.

Exemplo 04

Dessa forma, podemos *afirmar* que a presença da metalinguagem, também nesse gênero, tem uma função argumentativa. (Art. 06 - Vol. 01)

Exemplo 05

Ao estudarmos, neste trabalho, a carta, estamos comungando com a mesma idéia apresentada por Marcuschi (2000:14), quando *afirma* que as distinções (dos gêneros) não seriam predominantemente lingüísticas e sim funcionais e pragmáticas. (Art. 68 - vol. 3.2)

Os Processos Existenciais, que são responsáveis por registrar a *existência* de algo, possuem um único participante, o Existente. O exemplo seguinte mostra isso quando revela a existência (Existente) de uma ligação entre a palavra e a relação do homem com o outro.

Exemplo 06

Agora Lucius depara-se com este jogo da linguagem, deixando transparecer, então, a ligação que *existe* entre a palavra e a relação do homem com o outro: o gozo do outro. (Art. 84 - Vol. 3.2)

E, por fim, os Processos Comportamentais representam as atividades do comportamento psicológico e fisiológico humano. São Processos

como *sonhar*, *rir*. No exemplo que se segue, apresenta-se a descrição do comportamento de um bebê que servirá como objeto de análise no artigo em questão. Nele temos o Processo comportamental *olhar* e o bebê, que é o participante Comportante.

Exemplo 07

Nessa mesma situação, a mãe tenta chamar a atenção do bebê nomeando e apontando para o objeto (“carro”), enquanto o bebê apenas *olha* para o objeto. (Art.73 - Vol. 3.2)

Com os exemplos mostrados, pudemos perceber as diferentes formas que a transitividade pode apresentar-se nos textos, contribuindo não apenas para a oração em questão, mas para toda a construção da argumentação, aqui se reportando ao artigo acadêmico. Outro aspecto que pudemos observar foi a importância de todos os componentes na construção da oração, como foi visto nos exemplos acima, em que cada tipo de Processo possui seus próprios Participantes, mostrando que a transitividade não pode ser vista como um fenômeno léxico-gramatical que se realiza de uma mesma forma, mas que, de acordo com a função que desempenha pode construir diferentes sentidos.

Metodologia

Para a efetivação da pesquisa executamos etapas, como: revisão da literatura; coleta dos dados para constituição do *corpus* de análise; aplicação do *software WordSmith* para localização dos Processos Verbais; quantificação dos dados; análise lexicogramatical e semântico-funcional; e interpretação dos resultados.

Para a constituição do *corpus*, coletamos os artigos científicos correspondentes a nossa fonte de pesquisa, ou seja, os artigos publicados

no volume 01, 02, 3.1 e 3.2, no site da revista *Ao pé da letra* (<http://www.revistaaopedaletra.net/>). Neste site, esses artigos estavam disponibilizados no formato *Portable Document Format* (PDF) e todos foram convertidos ao formato *txt.*, pelo fato de ser essa a extensão necessária para a aplicação do *software WordSmith Tools*, programa sobre o qual falaremos posteriormente.

Para a análise das orações que constituíam nosso *corpus*, selecionamos os participantes das orações – Dizente, Processo, Verbiagem – e o discurso utilizado em diversas categorias. Assim, os Dizentes foram classificados em quatro grupos: (i) *grupo nominal*, quando o Dizente era representado por um sintagma nominal: nome próprio, substantivo etc.; (ii) *grupo pronominal*, quando o Dizente era representado por pronomes explícitos na construção do texto; (iii) *sujeito desinencial*, quando o Dizente era representado pela desinência de pessoa marcada no verbo; e (iv) *sujeito indeterminado*, quando o Dizente apresentava, em sua construção, um verbo na 3ª pessoa do singular, acompanhado do pronome *se*. Classificamos os Processos nas categorias: (i) *Processo verbal não-modalizado*, quando o Processo apresentava-se no texto sem auxílio de nenhum verbo modalizador; e (ii) *Processo verbal modalizado*, quando o Processo era acompanhado de um verbo modal. As Verbiagens foram classificadas nas categorias: (i) *simples*, quando a Verbiagem se constituía como um Grupo Nominal; e (ii) *oracional*, quando a Verbiagem apresentava uma oração em sua composição, caracteristicamente iniciada com a conjunção *que*. E, classificamos as Verbiagens pelos tipos de discurso - direto e indireto. Todas estas categorias de Dizentes, Processos e Verbiagens (e tipos de discursos) foram dispostos em uma tabela, como exemplificamos na que segue, que padronizou toda a pesquisa, no que diz respeito à classificação desses participantes:

Tabela 01Componentes léxico-gramaticais do Processo *afirmar*.

Processo Afirmar	Dizente	Grupo nominal	A Gramática Normativa da Língua Portuguesa (Rocha Lima, 1998, p. 334)
		Grupo pronominal	
		Sujeito desinencial	
		Sujeito indeterminado	
	Processo	Processo verbal não modalizado	afirma
		Processo verbal modalizado	
	Verbiagem	Simplex	
		Oracional	que os clássicos não distinguiram entre onde e aonde, e para tanto cita Camões...
	Discurso	Direto	
		Indireto	x

Nossa análise recaiu nos Processos Verbais *dizer* e *afirmar*, cuja escolha foi motivada, principalmente, pelo fato de que esses processos são considerados, pela LSF, como protótipos dos Processos Verbais que constituem o dizer, e também, mas não como critério definidor, pelo fato

de apresentarem uma frequência significativa nos artigos averiguados, ou seja, uma média de 75 ocorrências: *Dizer* teve 114 ocorrências e *afirmar*, 95.

Feita tal delimitação, aplicamos, aos artigos já convertidos ao formato *txt.*, o *software WordSmith Tools*. Esse aplicativo “permite [ao usuário] fazer análises baseadas na frequência e na coocorrência de palavras em corpora” (SARDINHA, 2009, p.08). Com ele foi possível localizarmos nos artigos todas as ocorrências dos Processos *dizer* e *afirmar*. Essa localização foi feita através da ferramenta *concord*, disponibilizada no *WordSmith Tools*. Essa ferramenta é responsável por produzir concordâncias, que “são listagens das ocorrências de um item específico (chamado de termo de busca ou nóculo, que pode ser formado por mais de uma palavra) acompanhado do texto ao seu redor (o co-texto)” (SARDINHA, 2009, p.83).

Aplicamos esse procedimento a todos os artigos que faziam parte de nosso *corpus*. Em seguida, copiamos o resultado apresentado pela ferramenta *concord* e colamos no *software Microsoft Office Word*, ao solicitarmos que os resultados fossem copiados, o *WordSmith Tools* apresentava-nos a opção de escolhermos a quantidade de caracteres que deveria ser copiada de cada resultado apresentado, assim sendo, escolhíamos 300 caracteres a serem copiados, tendo em vista que para que fossem analisadas as orações seria necessário os seus contextos, ou seja, não podíamos analisar a oração por si só, mas teríamos que observar as suas funções dentro do contexto mais imediato no artigo em que estavam inseridas.

Em seguida, passamos ao refinamento dos dados, para isso, excluímos todos os substantivos, os adjetivos, os Processos que não expressavam o dizer, ou seja, tudo aquilo que não correspondia aos Processos Verbais, pois o *concord* faz a busca nos artigos a partir da palavra digitada na página de busca. Uma vez que tínhamos como objetivo alcançar todas as formas verbais dos Processos selecionados, digitávamos apenas o radical de cada verbo seguido de um asterisco (*) que nos possibilitava ter acesso a todas as formas que possuíam o radical escrito. Por exemplo, ao solicitarmos que

o programa fizesse uma busca das ocorrências do Processo verbal *afirmar*, o programa nos apresentava tanto as formas verbais *afirmou*, *afirmava*, *afirma*, entre outras, como os nomes *afirmação*, *afirmado*, *afirmativo*, etc.

Cumprida tal etapa, passamos a analisar os dados obtidos, observando a quantidade de ocorrência dos Processos em todos os artigos pertencentes ao *corpus*, assim como o contexto em que esses Processos estavam envolvidos; para isso, buscamos o artigo científico a que cada oração pertencia e observávamos a sua configuração léxico-gramatical: participantes e processo, para na sequência analisar o papel desempenhado naquela porção textual e, conseqüentemente, dentro de todo o artigo.

Para que pudéssemos analisar quantitativamente os dados obtidos do *corpus*, construímos uma tabela com todas as ocorrências de cada Processo, distinguindo-os de acordo com os tipos léxico-gramaticais de seus participantes. Contabilizamos, então, quatro tipos de Dizentes: grupo nominal, grupo pronominal, sujeito desinencial, sujeito indeterminado; dois tipos de Processos: não modalizados e modalizados; dois tipos de Verbiagens: simples e oracional; e ainda dois tipos de discurso: direto e indireto. Isso permitiu a classificação e compreensão do uso dos Processos Verbais dizer e afirmar e de seus respectivos participantes.

Análise do corpus

A observação dos dados obtidos revelou que, apesar de serem dois diferentes Processos, os Processos Verbais *afirmar* e *dizer* apresentaram dados semelhantes nas categorias analisadas. Isso é, quando comparamos a quantidade de ocorrência de ambos os Processos, percebemos que eles apresentam semelhança, no que diz respeito à relação entre as categorias de cada participante analisado. Por exemplo, podemos ver que no Processo *dizer*, as categorias do participante Processo, *Processo verbal não-modalizado* e *Processo modalizado*, apresentam respectivamente 90 e 24 ocorrências,

assim como no Processo *afirmar* que apresentam 68 e 27 ocorrências e, assim, em ambos os Processos, o *Processo verbal não-modalizado* apresenta maior ocorrência que o *Processo modalizado*. O mesmo acontece nas demais categorias analisadas, exceto no participante *Dizente* que no Processo *dizer* apresenta maior índice de ocorrência na categoria *sujeito desinencial*, com 42 ocorrências e no Processo *afirmar* na categoria *grupo nominal*, com 52 ocorrências. Apresentamos esses dados detalhadamente na tabela 02.

Tabela 02

Quantificação das categorias *dizente* e *processo* dos Processos *dizer* e *afirmar*.

	Processos analisados na pesquisa	Dizer	Afirmar
Dizente	Grupo Nominal	40	52
	Grupo Pronominal	07	06
	Sujeito Desinencial	42	52
	Suj. indeterminado	25	07
Processo	Processo verbal não-modalizado	90	68
	Processo verbal modalizado	24	27

Analisando esses dados, podemos afirmar que os alunos de graduação dos cursos de Letras de todo o Brasil, que publicaram os artigos pertencentes ao nosso *corpus*, ao construírem a argumentação necessária em um artigo científico, utilizam, com grande frequência, os Dizentes enquanto *grupo nominal*, no qual predomina o nome dos autores utilizados em citações. Isso fica comprovado ao observamos que, tanto no Processo *afirmar* quanto no Processo *dizer*, se sobressai o uso desse tipo de Dizente, em relação aos demais, apesar do fato de que no Processo verbal *dizer*

a categoria *sujeito desinencial* apresente uma diferença de apenas duas ocorrências para mais, em relação à categoria *grupo nominal*.

Os seguintes exemplos indicam como foi utilizada a categoria *grupo nominal* em alguns dos artigos analisados. Em ambos os exemplos, podemos perceber que os alunos de graduação, ao escreverem um artigo científico, buscam vozes externas, a fim de que elas corroborem o que é dito.

Exemplo 08

Aragão (apud Samuel, 1984:86) chega a afirmar que, no Brasil, devido à agilidade de sua leitura, “pode-se considerar o conto como a mais promissora forma (...) da arte literária narrativa”. (Art. 12 - Vol. 01)

Exemplo 09

Vinay (1968:744) diz que “de science ou de technique, elle devient un art.”. (Art. 07- Vol. 01)

Quanto aos Dizentes construídos como *sujeito desinencial*, em sua maioria eles apresentavam como desinência o pronome *nós*, assim como nos Dizentes enquanto *grupo pronominal* (contudo, nesta categoria, o pronome aparecia de forma explícita no texto). Esse pronome introduzia nos artigos as vozes de seus escritores. Analisando as suas ocorrências, podemos perceber que os autores, ao utilizá-lo, na maioria das vezes, recorriam a uma proposição anteriormente feita e ao modalizador poder, utilizando para isso expressões como: assim, podemos dizer; por isso podemos afirmar; desta forma, podemos dizer que. Como pode ser visto nestes exemplos:

Exemplo 10

É neste sentido que *afirmamos* que o objeto perdido em Pedra do Sono é a palavra. (Art. 31 - Vol. 02)

Exemplo II

Com base nisto, *podemos dizer* que na relação com o mundo, a língua não se apresenta como espelho da realidade [...]. (Art. 49 - Vol. 02)

Com esses usos, percebemos que os graduandos parecem, ainda, não possuir argumentos próprios ou segurança suficiente para que possam introduzir, de maneira direta, seus argumentos, buscando respaldo em autoridades externas e na modalização dos Processos Verbais quando enunciam sua própria voz.

As diferentes categorias de Dizente nos fizeram perceber a importância das diferentes vozes no texto, pois elas enriquecem a elaboração do artigo, de maneira que já não temos apenas a voz de quem escreve esse artigo, mas também as vozes de autores diversos, de um personagem pertencente a uma obra analisada, de um poeta cujo poema está sendo estudado, de uma pessoa que foi entrevistada e que teve a sua fala como fonte de pesquisa etc. A argumentação pretendida se fortalece com estas vozes *alheias*.

As Verbiagens, nos artigos analisados, apresentaram predominância na categoria *oracional*, uma vez que para ratificar uma opinião, corroborar um pensamento ou definição, se faz necessário, o recorte de fragmentos do discurso do outro, razão pela qual as *verbiagens oracionais* prevalecem em detrimento das *verbiagens simples*. A tabela 03 apresenta a quantificação das ocorrências dos dois tipos de verbiagem, *simples* e *oracional*, nos artigos analisados.

Tabela 03

Quantificação da categoria *verbiagem* dos Processos *dizer* e *afirmar*.

Processos analisados na pesquisa	Verbiagem	
	Simplex	Oracional
Dizer	14	100
Afirmar	38	57

Os exemplos 12 e 13, que seguem, servem para mostrar essas categorias de *verbiagem*. O primeiro se caracteriza como *verbiagem oracional* e o segundo como *verbiagem simplex*. No exemplo 12, a autora explica o termo *análise* empregado em uma citação feita em seu artigo. Nessa explicação, utiliza suas próprias palavras para esclarecer um termo utilizado por outrem. Para isso, utilizam uma *verbiagem oracional*. O exemplo 13 faz referência a uma análise que está sendo feita pelos autores do artigo em questão. Nele, a autora chega a uma determinada conclusão, tendo por base a fala de professoras entrevistadas. Para expor a conclusão feita, é utilizado, em uma oração simplex, parte da fala de uma dessas entrevistadas. Com isso, percebemos que essa *verbiagem simplex* foi resultado da interação da voz daquela que escreve com a voz da pessoa entrevistada.

Exemplo 12

Diz-se *análise* porque o estudo de caso deve ir além de uma mera observação. (Art. 80 - Vol. 3.2)

Exemplo 13

P2 também se refere a isso ao afirmar a necessidade de um “espaço”. (Art. 78 - Vol. 3.2)

A análise dessas vozes introduzidas pelos Processos Verbais, *dizer* e *afirmar*, nos fez perceber o quanto os elementos que se associam a estes processos estão interligados, pois ao mesmo tempo em que observamos quem diz alguma coisa, o Dizente, observamos também o que é dito, a Verbiagem, o que significa que não podemos olhar apenas para quem disse, mas também para o que é dito, pois eles complementam-se um ao outro. Podemos dizer ainda que ambos os componentes analisados nas orações são responsáveis por construir a argumentação característica do gênero textual artigo acadêmico, como mostraremos na conclusão desse artigo.

Conclusões

A análise efetivada com os processos prototípicos do dizer – *afirmar* e *dizer* – nos permite concluir que os Processos Verbais, nos artigos científicos escritos por estudantes da graduação em Letras de todo o Brasil, e publicados na revista *Ao pé da letra*, são responsáveis por corroborar a argumentação dos seus autores, ao introduzirem conceitos que serviram de base a essa argumentação. E, confirmam, através de citações, o que é apresentado e discutido nos artigos. Estão presentes em toda a constituição destes, pois foram encontrados na introdução, na fundamentação teórica, na análise do *corpus* e em sua conclusão.

Na introdução, assim como na fundamentação teórica, os Processos Verbais são usados como introdutores de conceitos ditos por autores que possuem autoridade no assunto abordado, isto é, essas vozes de autoridades funcionam como suporte para a análise a ser apresentada, assim como para fundamentar uma conclusão feita. Também nas análises feitas pelos graduandos em seus artigos, os Processos Verbais foram utilizados para introduzir a voz daquele que escreve. Na conclusão, os Processos Verbais confirmam, através da introdução de citações, as conclusões obtidas pelos alunos.

Ao fim deste trabalho, podemos afirmar que nossos resultados nos impelem a dizer que na escrita dos graduandos, os Processos Verbais investigados constituem-se em uma ferramenta de apoio de relevante papel na significação global do gênero artigo científico. Outras pesquisas, em outros *corpora*, podem reafirmar essa asserção e fornecer observações mais precisas e generalizantes.

Referências bibliográficas

- BARBARA, Leila; MACÊDO, Célia. (2009). Linguística Sistêmico-Funcional para a Análise de discurso: um Panorama Histórico. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*. Brasília, v. 10, n. 1, p. 89-107.
- BUTT, David et. al. (2001). *Using Functional Grammar: an Explorer's Guide*. Sydney, Macquarie University.
- EGGINS, Suzanne (1995). *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. London, Pinter Publishers.
- FURTADO DA CUNHA, Maria Angelica; SOUZA, Medianeira (2007). *Transitividade e seus contextos de uso*. Rio de Janeiro, Lucerna.
- GHIO, Elsa; FERNANDEZ, María Delia (2008). *Linguística sistêmico-funcional: aplicaciones a la lengua espanola*. Santa Fé, Wladhurter Editores.
- GOUVEIA, Carlos (2009). Texto e gramática: uma introdução a linguística sistêmico-funcional. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 24, p. 13-47.
- HALLIDAY, Michael; MARTTHIESSEM, Christian (2004). *Introduction to Functional Grammar*. 3. ed. London, Arnold.
- HOFFNAGEL, Judith (2009). Prática de citação em trabalhos acadêmicos. *Cadernos de linguagem e sociedade*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 71-104.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio (2007). *A ação dos verbos introdutores de opinião*. In: _____. Fenômenos da linguagem: reflexões semânticas e discursivas. Rio de Janeiro, Lucerna.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio (2002). *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Angela; MACHADO, Anna; BEZERRA, Maria. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro, Lucerna.

MARQUES DE MELO, José (1994). *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis, Vozes.

SARDINHA, Tony Beber (2009). *Pesquisa em linguística de corpus com Wordsmith Tools*. São Paulo, Mercado de Letras.

SOUZA, Medianeira (2006). *Transitividade e construção de sentido no gênero editorial*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

