



INTERSECÇÕES

Revista de Estudos sobre Práticas Discursivas e Textuais

ISSN: 1984-2406

Centro Universitário Padre Anchieta Jundiaí/SP Graduação e Pós-Graduação em Letras

EDIÇÃO TEMÁTICA:

DE OLHO NO TEXTO E NO DISCURSO, EVENTUALMENTE NO ENSINO

EDIÇÃO 12

ANO 7

NÚMERO 1

MAIO 2014

Organização: Profa. Dra. Maria Cristina de Moraes Taffarello



INTERSECÇÕES

EDIÇÃO TEMÁTICA:

DE OLHO NO TEXTO E NO DISCURSO, EVENTUALMENTE NO ENSINO

ARTIGOS

A DESCORTESIA NA IMPRENSA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX.....	5
Clemilton Lopes PINHEIRO.....	5
A DIVERSIDADE DE GÊNEROS TEXTUAIS DIRECIONANDO O ENSINO DE LEITURA NOS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL.....	16
Maria Aparecida Lopes ROSSI.....	16
A PERSUASÃO NO TEXTO SINCRÉTICO <i>ANÚNCIO PUBLICITÁRIO</i>	28
Lyssandra Maria Costa TORRES.....	28
Ricardo Lopes LEITE.....	28
AS FUNÇÕES DISCURSIVAS DAS RECATEGORIZAÇÕES.....	40
Janaica Gomes MATOS.....	40
Mariza Angélica Paiva BRITO.....	40

CONTRIBUIÇÕES PARA LEITURA DE GÊNEROS MULTIMODAIS NO ENSINO	61
Paulo RAMOS.....	61
Ana Cristina CARMELINO	61
ENTRE A OPINIÃO E O FATO: A CONSTRUÇÃO DO <i>ETHOS</i> DISCURSIVO EM UMA CRÔNICA DE CARLOS HEITOR CONY	78
Maria Aparecida Lino PAULIUKONIS	78
Amanda Heiderich MARCHON	78
Fábio SILVA GUSMÃO	78
ENUNCIACÃO E PRÁTICA SOCIAL: O <i>ETHOS</i> NO DISCURSO DOS EPITÁFIOS	98
Jarbas Vargas NASCIMENTO.....	98
Raquel Vaccari de Lima LOUREIRO	98
ETHOS E REPRESENTAÇÃO SOCIAL NO DISCURSO DA COCA-COLA	113
Eliana Maria Severino Donato RUIZ	113
INTERDISCURSO E MEMÓRIA DISCURSIVA EM CHARGES POLÍTICAS	131
Magda Wacemberg Pereira Lima CARVALHO	131
Nadia Pereira Gonçalves de AZEVEDO.....	131
INTERICONICIDADE, EFEITOS DE SENTIDO E NARRATIVIDADE ENTRE AS <i>PIETÀ</i> DE BELLINI E DE LACHAPELLE	142
Lucas Piter Alves COSTA.....	142
Renato de MELLO	142
LEITURA DA LINGUAGEM VERBO-VISUAL: A RESPONSABILIDADE NO GÊNERO PROPAGANDA IMPRESSA	160
Anderson Cristiano da SILVA	160
Miriam Bauab PUZZO	160
O GÊNERO RECEITA EM SALA DE AULA: TRABALHANDO O CONTEXTO REAL DE PRODUÇÃO DE UM GÊNERO	181
Márcia Helena de Melo PEREIRA.....	181
Dayana Junqueira Ayres SILVA	181
POR UM OLHAR PARA A RECEPÇÃO DE GÊNEROS E PARA A COMPETÊNCIA METAGENÉRICA.....	201
Vívian Cristina RIO STELLA	201

REFERENCIAÇÃO: <i>CONTINUUM</i> ANÁFORA-DÊIXIS	224
Leonor Werneck dos SANTOS (UFRJ)	224
Mônica Magalhães CAVALCANTE (UFC)	224
UM GÊNERO DO JORNALISMO: A COLUNA DO OMBUDSMAN	247
Marília Giselda RODRIGUES	247
UMA ANÁLISE DE PERFORMANCES DE PERSONAGEM FEMININO POR PERSONAGEM MASCULINO: O FILME <i>TOOTSIE</i> EM QUESTÃO	267
Mariana de Castro ATALLAH	267
Maria da Penha Pereira LINS	267

A DESCORTESIA NA IMPRENSA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX¹

Clemilton Lopes PINHEIRO²

Resumo: Neste trabalho, objetivamos analisar as estratégias linguísticas utilizadas para manifestar a descortesia em cartas de leitores na imprensa brasileira do século XIX. No discurso das cartas de leitores desse período afloram reivindicações de direitos, insatisfações individuais e coletivas de um Brasil recém-independente. Por isso, essas cartas apresentam uma série de atos que podem ser considerados como descorteses. A análise mostrou que as cartas se caracterizam por dois tipos principais de estratégias: exibição da auto-imagem positiva e exibição da imagem negativa do outro. Essas estratégias são atualizadas por um conjunto de recursos linguísticos, que, juntos, respondem pelo efeito de descortesia.

Palavras-chaves: Carta do leitor. Descortesia verbal. História do português.

Abstract: *The aim of this paper is to examine the linguistic strategies used to express the impoliteness in reader's letter in the Brazilian press of the nineteenth century. These letters present claims of rights and dissatisfactions, individuals and collectives, of a newly independent Brazil. Therefore, these letters present acts that may be considered impolite. The analysis showed that the letters are characterized by two main strategies: view of the self-image positive and view of the negative image of the other. These strategies are updated by a set of linguistic resources, which together account for the effect of impoliteness.*

Keywords: *History of Portuguese. Impoliteness. Reader's letter.*

¹ Este trabalho constitui uma parte da comunicação apresentada no 33º. Colloque d'Albi – Langages et Signification, Albi-França, julho/2012, cf. Pinheiro (2013).

² Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, UFRN, Natal, RN, Brasil, clemiltonpinheiro@hotmail.com

Introdução

Quando os pesquisadores inauguraram os estudos da cortesia verbal focalizaram o princípio de que o objetivo maior das interações verbais é a harmonia. Mais tarde outros pesquisadores observaram que a descortesia não é apenas a falta de cortesia e propuseram perspectivas para estudar a descortesia fundamentadas na premissa de que existem interações verbais em que os interlocutores não buscam a harmonia, mas o desacordo.

Neste trabalho, partimos da informação de que as cartas de leitores dos jornais brasileiros veiculados no século XIX contêm reivindicações de direitos, insatisfações individuais e coletivas. “Com as cartas, pode-se *ouvir* as angústias e desejos do cidadão letrado do Brasil imperial e republicano em seu primeiro momento” (BARBOSA e LOPES, 2006, p.8). Disso, presumimos que essas cartas apresentam excessivas críticas, queixas, ofensas e uma série de outros atos que podem ser considerados descortesias. Presumimos também que elas podem constituir um espaço discursivo em que os interlocutores não buscam a harmonia.

O objetivo é, portanto, analisar as estratégias e os procedimentos linguísticos utilizados para manifestar a descortesia em cartas de leitores na imprensa brasileira do século XIX e observar se ocorre algum processo de mudança no emprego desses procedimentos. O corpus utilizado para a análise é constituído de cartas de leitores extraídas de jornais oitocentistas de cinco estados brasileiros (Bahia, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco e São Paulo), distribuídas por três períodos distintos do século XIX: fase 1 (1808-1840), fase 2 (1841-1870), fase 3 (1871-1900).

O trabalho se textualiza em dois momentos. Primeiramente, fazemos uma breve exposição das teorias fundadoras do estudo da cortesia e das propostas que, a partir delas, defendem uma teoria da descortesia. Em seguida, apresentamos e discutimos os resultados da análise das cartas.

Teorias fundadoras do estudo da cortesia verbal

Foram Lakoff (1973), Leech (1983) e Brow e Levinson (1987 [1978]) os autores que inauguraram, formalmente, os estudos sobre a cortesia verbal. Lakoff (1973) propõe um componente pragmático no funcionamento da língua. Para ele, a pragmática interage com a

sintaxe e a semântica e não pode ser considerada à parte. Considerando o comportamento comunicativo dentro da pragmática, o autor propõe duas regras básicas, designadas de Máximas da Competência Pragmática: a máxima da clareza e a da cortesia. Em uma releitura do filósofo Grice, ele ainda especifica a máxima da cortesia em três: a) Não imponha, b) Ofereça alternativas, e c) Seja amigável. Uma outra contribuição significativa de Lakoff (1973), embora polêmica, foi a questão da universalidade das máximas de cortesia. Talvez um dos grandes méritos do autor foi exatamente o de situar claramente a cortesia verbal como um fenômeno da Linguística Pragmática.

Leech (1983) também discute a cortesia na base das máximas, mas segundo uma perspectiva retórica. Para esse autor, o estudo da cortesia se situa no âmbito da Retórica Interpessoal, que ao lado da Retórica Textual, compõe as duas dimensões da Pragmática. Nesse raciocínio, Leech concebe a cortesia como um dos princípios pragmáticos, que, no nível da retórica interpessoal, os interlocutores observam quando formulam ou interpretam eficazmente os enunciados em um contexto comunicacional específico.

O trabalho de Brow e Levinson (1987) é considerado um dos mais elaborados e produtivos e tem influenciado muitos estudos sobre a cortesia verbal. Os autores consideram que o ser humano em sociedade é potencialmente agressivo. A cortesia serve, portanto, para evitar essa agressividade e tornar as relações mais harmoniosas. Nesse mesmo sentido, a conversação é entendida como uma atividade que envolve potencial ameaça à face dos interlocutores. A noção de face é ampliada a partir de Goffman. Para eles, a face diz respeito à imagem pública que cada um reclama para si, e apresenta duas dimensões complementares entre si: a face positiva e a face negativa.

A face positiva relaciona-se à necessidade que o indivíduo tem de ser aceito como membro de um grupo e poder compartilhar seus desejos. É, portanto, o desejo de que a auto-imagem seja aprovada e valorizada. A face negativa relaciona-se à necessidade que o indivíduo tem de não ser controlado, impedido em suas ações. É, portanto, o desejo de liberdade.

Os atos verbais e não verbais, na interação, tendem a causar ameaça, positiva ou negativa, tanto do locutor como do alocutário. Esses atos são os atos ameaçadores de face. Os recursos da cortesia servem, nesse sentido, para neutralizar, por evitação, atenuação ou reparação, o potencial risco que um ato ameaçador de face pode trazer para a interação.

Portanto, para Brow e Levinson (1987), a cortesia são as estratégias que têm como finalidade evitar os conflitos e estabelecer a harmonia nas interações.

A teoria de Brow e Levinson é retomada por Kerbrat-Oreccioni (1986), que, por um lado, mantém o seu essencial, e, por outro, introduz mudanças conceituais e estruturais, o que resultou em uma perspectiva de cortesia ainda mais coerente, operativa e universal.

Para Kerbrat-Oreccioni (1986), a função da cortesia é estabelecer o caráter harmonioso das relações sociais através da prescrição dos comportamentos que os interlocutores devem adotar na interação, tanto em relação ao outro como em relação a si mesmos. Nesse sentido, a teoria envolve mais que a problemática da organização do texto conversacional, e se estende às próprias relações que os interlocutores estabelecem em uma conversação. A autora, portanto, combina o sistema de cortesia em três eixos: a) eixo dos princípios que regem o comportamento do locutor em relação a si próprio e em relação ao seu alocutário, b) eixo dos princípios que relevam da cortesia positiva em oposição à negativa, e c) eixo dos princípios relativos às faces positiva e negativa. Há ainda cinco princípios gerais que se articulam e se cruzam a esses eixos de forma hierarquizada em função da sua importância e poder discriminatório. A autora também postula que o cumprimento dos princípios da cortesia se manifesta tanto a nível verbal como paraverbal e não verbal.

A descortesia nas teorias sobre cortesia

Os estudos da cortesia, sobretudo com os trabalhos de Brow e Levinson (1987) e Kerbrat-Oreccioni (1986) ganharam grande impulso e fundamentaram uma infinidade de trabalhos sobre o tema. Assim, contamos atualmente com um considerável número de estudos e investigações que objetivam mostrar quais são e como são utilizadas as estratégias linguísticas que cumprem as exigências do princípio da cortesia, tais como postulados por esses estudiosos. No entanto, segundo Peña (2011), houve uma tendência, nesses estudos, de não contemplar o fenômeno oposto, a descortesia, o que pode sugerir a falsa ideia de que a comunicação envolve apenas relações harmônicas. A autora assinala, portanto, que alguns autores formularam também suas teorias da descortesia, como parte da teoria da cortesia. Essas teorias sustentam que o caráter conflitivo da comunicação também tem seus fundamentos.

Peña cita Culpeper (1996) como um dos autores que tem exposto um construto teórico para o estudo da descortesia. O trabalho de Culpeper se caracteriza pela enumeração de estratégias de descortesias, que, embora semelhantes às estratégias de cortesia propostas por Brow e Levinson (1987), são, logicamente, opostas em sua orientação.

Lavandera (1988) é outra estudiosa que evita definir descortesia como uma simples violação das normas consideradas corteses. A autora considera a descortesia como uma noção complementar à força ilocucionária do ato de fala, e, como tal, tem caráter obrigatório. Nesse sentido, a descortesia deve ser concebida dentro de um *continuum* em que se integram a cortesia e a neutralidade.

Em síntese, o levantamento de algumas dezenas de trabalhos que Peña (2011) faz sobre a descortesia aponta para a necessidade de abandonar a visão dicotômica entre cortesia e descortesia. Tanto a cortesia como a descortesia são fenômenos relativos às relações entre os interlocutores em uma interação verbal. São dois fenômenos graduais e altamente dependentes do contexto. Isso significa dizer que não existe uma correspondência biunívoca entre os elementos linguísticos e os efeitos de cortesia ou descortesia, mas funções corteses ou descorteses assumidas por esses elementos em cada contexto ou situação de interação.

A descortesia não é a ausência da cortesia, assinalada pela ausência de um elemento linguístico considerado cortês. Não ser cortês não implica ser descortês. A descortesia se caracteriza, portanto, como uma estratégia que tem como objetivo afetar a imagem social do interlocutor.

A expressão linguística da descortesia em cartas de leitores

Procedimentos de análise

As cartas utilizadas na análise foram extraídas do *corpus* organizado por Barbosa e Lopes (2006), que reúne 278 cartas de leitores, extraídas de 114 jornais oitocentistas de 6 estados brasileiros: Bahia, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Esse *corpus* constitui uma amostra representativa de textos impressos do século XIX, agrupados em três períodos distintos: fase 1 (1808-1840), fase 2 (1841-1870) e fase 3 (1871-1900). Neste trabalho, analisamos 60 cartas desse *corpus*, distribuídas igualmente entre as fase

1 (início do século) e 3 (final do século) e entre os seis estados, ou seja, 05 cartas para cada fase e estado.

Segundo os organizadores do *corpus*, nas cartas de leitores oitocentistas, afloram “as reivindicações dos direitos, as insatisfações individuais e coletivas de um Brasil recém-independente” (BARBOSA e LOPES, 2006, p.8). Nesse sentido, supomos que elas apresentam críticas, queixas, ofensas e uma série de outros atos que podem ser considerados como descortesias. Identificamos, no conjunto de cartas que elegemos para a análise, as sequências indicativas de críticas, reclamações e desacordos, e verificamos as estratégias e os procedimentos linguísticos empregados pelo escrevente que produzem efeito de descortesia. Essas sequências foram analisadas ainda em relação ao local e o período de escrita das cartas com o objetivo de observar algum processo de mudança no emprego de procedimentos linguísticos empregados pelo escrevente que produzem efeito de descortesia.

Estratégias e procedimentos linguísticos

Nas sequências das cartas em que ocorrem as críticas, as reclamações e os desacordos, são empregadas, de forma mais recorrente, duas estratégias, e, atreladas a elas, emerge um conjunto de procedimentos linguísticos, que instauram a descortesia no discurso.

A primeira estratégia é a construção explícita da imagem negativa do outro. Essa construção da imagem negativa do outro ocorre, principalmente, na manifestação do desacordo em que o escrevente nega frontalmente uma afirmação supostamente dita pelo outro, colocando em dúvida seu conhecimento e a veracidade do que diz. Normalmente, no ato interacional de comunicação, quando o falante pretende apresentar um ponto de vista divergente, ele tenta atenuá-lo. No entanto, nas cartas de leitores, os locutores não empregam nenhum tipo de atenuador para expressar sua oposição. Da mesma forma, o escrevente não demonstra nenhuma preocupação em fazer reparos ou atenuação das críticas e das reclamações.

A construção explícita da imagem negativa do outro é realizada linguisticamente por meio de frases declarativas (afirmativas ou negativas), em que se explicitam, principalmente, os desacordos e as reclamações, por meio de adjetivos pejorativos, de expressões desqualificadoras e de xingamentos.

O trecho (01) traz um trecho de uma carta em que o escrevente contrapõe-se à opinião do seu destinatário (“assim pra- / ticam uma injustiça”, “Si esse escripto fosse de minha lavra teria / declarado pela imprensa”). O escrevente declara que o conhecimento do destinatário é falso. Isso resulta na construção da imagem negativa do destinatário e estabelece no discurso o efeito da descortesia. O trecho (02) exemplifica algo semelhante. O escrevente constrói uma imagem negativa do destinatário, desqualificando suas ações em fases declarativas negativas (Não He com escriptos revolucio- / narios, nem com as venenosas lições, / para a mais ruinosa anarchia que se promove a felicidade do Brasil).

Além da forma explícita (com frases declarativas) de expressão do desacordo, da reclamação e da crítica, que expõe a imagem negativa do destinatário e cria o efeito descortês e grosseiro no discurso, também colabora para a criação desse efeito a ausência de argumentos fundamentados e coerentes. No trecho (02), por exemplo, o escrevente discorda e critica a atitude do seu destinatário, mas toma como base apenas a sua opinião pessoal. Para não ficar com um argumento tão falasioso, ele tenta elevar sua opinião pessoal à categoria de opinião geral, recorrendo à expressão “ventura da Patria”.

(01)

[...] Dizem *suas senhorias* que o artigo de apresen- / tação pertence-me quando assim pra- / ticam uma injustiça, aliás muito honrosa / para commigo, pois sabem perfeitamente / que elle foi elaborado por meu velho pae. / Si esse escripto fosse de minha lavra teria / declarado pela imprensa, porquanto cos- / tumo seguir a principio de “dar a Cezar / o que é de Cezar e a Deus o que é de Deus”. // Creio ter scientificado (sic) o publico a Ra- / zão por que afastei-me da redacção da / *Satyra*, e, como não voltarei á impren- as, despresarei, com a altivez que me / caracteriza, todos os remoques que a sombra dos meus ex-collegas entender / lançar sobre mim. Bahia, 16 de junho de 1896 // [espaço] TERECIANO PIRES.

(Carta 59, Bahia, Fase 3)

(02)

Senhor Redator // Rogo-lhe o obsequio de fazer trans- / mitir por via do seu interessante jor- / nal a presente carta, aos Escrevinha- / dores dos papeis incediarios desta Cor- / te, no que muito me obrigará. // Não He com escriptos revolucio- / narios, nem com as venenosas lições, / para a mais ruinosa anarchia que se promove a felicidade do Brasil!.. / Não é, oh! Malvados escrevinhado- res, com o mortífero veneno da male- / dicência, (sempre em desabono da ver- / dade) que se faz a ventura da Patria, / digna de huma sorte mais feliz, que / essa que lhe quereis preparar, quaes filhos ingrato. (...)

(Carta 4, Bahia, Fase 1)

Os fragmentos de cartas (03) a (05) mostram exemplos de casos em que a imagem negativa do destinatário é construída a partir do emprego de adjetivos pejorativos (“suas reflexões e diatribes”, no fragmento 03; “depravada Luz”, “infame Voz”, em 05), expressões desqualificadoras (“cuja doutrina só pode ser acolhida entre esses bárbaros”, em 05) e xingamentos (“paraguayo malcreado”, em 04; “dous Judas”, “malditos demônios”, em 05). Ao serem usadas, nas sequências de desacordos, críticas e reclamações, essas construções desqualificam completamente o destinatário, caracterizando uma atividade discursiva explícita de descortesia e grosseria.

(03)

[...] não posso, / com tudo, escusar-me de lhe fazer / algumas advertencias, sem duvida NE / cessarias para dirigir melhor suas / reflexões e diatribes, quando tiver / vontade de falar do *Senhor Abelha*. [...]

(Carta 83, Minas Gerais, Fase 1)

(04)

[...] Olha, seu paraguayo malcreado: / pregar no deserto é perder sermão; / ensaboar cabeça de burro é gastar sabão. // Santos, 30 de agosto de 1899. // RAYMUNDO THEODOZIO GOMES.

(Carta 278, São Paulo, Fase 3)

(05)

[...] Por tanto, / pelo que tem dito a depravada Luz, / e pelo que acaba de dizer a infa- / me Voz, sejam imediatamente / processados esses dous Judas, es- / ses Trombetas da anarquia, cuja / doutrina só pode ser acolhida en- tre esses bárbaros, com quem se / familiarisãm, e a cuja estirpe per- / tencem – Fugiste partes Versae. - / Desapparecei malditos demônios! Vossos escriptos sejam reduzidos a / pó, e o vosso nome riscado da / ordem social. Ah! Senhor Tribu- / nal do Jury! Ah Senhor Promo- tor não sei, se me entendem... // A todos faço patente, Como / se deve tratar, a tão má gen- te... P.G.//

(Carta 5, Bahia, Fase 1)

A segunda estratégia mais empregada nas cartas que criam o efeito descortês é a construção explícita da imagem positiva do locutor. Ele ressalta as suas qualidades, e, em oposição, ressalta também os defeitos do seu destinatário, construindo sua imagem negativa.

Em uma análise de diálogos, Barros (2008) verificou que essa estratégia é mais frequente que a estratégia inversa, a de apresentar diretamente a imagem negativa do destinatário. Para a autora, “é mais fácil para o destinador se apresentar com uma imagem positiva do que construir claramente uma imagem negativa do destinatário” (2008, p.101). No entanto, na nossa análise, esse princípio não se aplica. Embora os escreventes recorram à segunda estratégia, é a primeira a mais utilizada no conjunto total das cartas.

Nas cartas, a imagem positiva do escrevente é obtida, basicamente, através da exposição, através de frases declarativas, das suas próprias virtudes e qualidades, como ocorre em (06).

(06)

[...] Cidadão pacífico, obediente a lei, cui- / dando só na manutenção de minha família, eu nunca / me envolvi em questões Políticas de natureza alguma, / e pouco conhecido era até quando fui eleito Capitão da / 6ª. Companhia do Batalhão Norte, deste Bairro, e que co- / mo tal unicamente entrei a ser conhecido. [...]

(Carta 162, Pernambuco, Fase 1)

Convém esclarecer que o efeito descortês dos procedimentos linguísticos empregados nas duas estratégias, tanto de exibição da imagem negativa do destinatário como da exibição da imagem positiva do escrevente, são contextuais, ou seja, definidos no próprio decurso da interação. A declaração “nunca me envolvi em questões políticas” pode, por exemplo, em um contexto servir à exibição da face positiva do locutor, como de fato ocorre em (06), mas, em outro contexto, a afirmação de que alguém nunca se envolveu em questões políticas pode servir para exibir sua face negativa.

Até aqui, mostramos que as cartas se caracterizam por mobilizarem duas principais estratégias: a exibição da auto-imagem positiva e da imagem negativa do outro. Essas estratégias são atualizadas por um conjunto de recursos linguísticos, que, juntos, respondem pelo efeito de descortesia e grosseria, em sequências de desacordo, crítica e reclamação.

No que diz respeito à hipótese de existência de mudança no fenômeno em questão a análise não revelou nenhum dado que aponta para a existência de mudança nem nas estratégias nem no conjunto de recursos linguísticos. A presença de descortesia não se distribui de forma uniforme, conforme o local e o período de tempo em que as cartas foram produzidas. As mesma estratégias e os mesmos recursos linguísticos ocorrem tanto nas cartas

escritas na Bahia no começo do século como nas escritas em São Paulo no final do século, por exemplo. Isso pode nos levar a crer que se trata de um parâmetro estável do gênero carta de leitor, no Brasil oitocentista.

Conclusão

Neste trabalho, objetivamos analisar a manifestação da descortesia em um conjunto de 60 cartas de leitores da imprensa brasileira do século XIX, extraídas do *corpus* organizado por Barbosa e Lopes (2006). Identificamos as sequências indicativas de críticas, reclamações e desacordos, e verificamos as estratégias e os procedimentos linguísticos empregados pelo escrevente que produzem efeito de descortesia.

A análise mostrou que as cartas se caracterizam por mobilizarem duas principais estratégias de exibição da imagem, negativa e positiva, do destinatário e do próprio escrevente, respectivamente. Essas estratégias são atualizadas por um conjunto de recursos linguísticos, que, juntos, respondem pelo efeito de descortesia, em sequências de desacordo, crítica e reclamação.

Essa conclusão está de acordo com o entendimento de que a interação verbal não necessariamente objetiva o entendimento e a manutenção da harmonia entre os interlocutores. Parece haver eventos interacionais, ou gêneros de texto, se quisermos evocar as modernas teorias do texto, em que a ameaça à imagem do outro não é atenuada, pelo contrário, enfatiza-se a descortesia. Com a análise dessas cartas, pelo viés da descortesia, esperamos ainda ter contribuído para a compreensão do vernáculo brasileiro nos jornais do século XIX.

Referências

BARBOSA, A.; LOPES, C. (Orgs.). **Críticas, Queixumes e Bajulações na Imprensa Brasileira do Século XIX**. Rio de Janeiro: UFRJ, Pós-Graduação em Letras Vernáculas: FAPERJ, 2006.

BARROS, D. L. de. A provocação no diálogo: estudo da descortesia. In: PRETI, D. (Org.) **Cortesia Verbal**. São Paulo: Humanitas, 2008, p.89-124.

BROWN, P.; LEVINSON, S. **Politeness. Some Universals in Language Usage**. Cambridge: Cambridge University Press, (1987 [1978]).

CULPEPER, J. Towards an anatomy of impoliteness. **Journal of Pragmatics**, 25, 1996, p.349-367.

KERBRAT-ORECCIONI, C. **L'Implicite**. Paris: Colin, 1986.

LAKOFF, R. The logic of politeness: or minding your p's and q's. **Proceedings of the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic**, 1973, p.345-356.

LAVANDERA, B. El lenguaje en su contexto sociocultural. In: NEWMAYER, F. (Ed.). **Panorama de la lingüística moderna**. Madrid: Visor, 1988, p.15-29.

LEECH, G. N. *Principles of Pragmatics*: London: Longman, 1983.

PEÑA, E. B. **Descortesía verbal y tertulia televisiva**. Análisis pragmalingüístico. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2011.

PINHEIRO, C. L. Impolitesse dans la presse brésilienne du XIXe siècle. In: MARRILLAU, P.; GAUTHIER, R. (Orgs.). **La Mauvaise Parole**. Toulouse: CALS/CPST, 2013, p.231-245.

A DIVERSIDADE DE GÊNEROS TEXTUAIS DIRECIONANDO O ENSINO DE LEITURA NOS ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Maria Aparecida Lopes ROSSI³

Resumo: A necessidade de se trabalhar a leitura como construção de sentidos e as funções sociais dos diferentes gêneros de textos, tem levado os professores a enfrentar desafios. Dentre estes se ressalta a articulação entre os estudos voltados para o trabalho com os gêneros de texto e o planejamento das atividades de ensino. Visando problematizar tais desafios, discuto a experiência vivida em situações de orientação em que alunos/professores desenvolveram pesquisas objetivando a construção de práticas de leitura contemplando a diversidade de gêneros de texto. O trabalho forneceu elementos para discutir, entre outras questões, a relação teoria e prática no fazer docente.

Palavras-chave: Gêneros Textuais. Teoria. Práticas de Ensino. Pesquisa.

Abstract: *The need to work on reading as the construction of meanings and social functions of different genres of texts has led teachers to face challenges. Among them, it is emphasized the links between the studies focused on working with text genres and planning learning activities. Aiming to discuss these challenges, it has been discussed the experience of guidance in situations, in which students / teachers developed research projects aiming at the construction of reading practices considering the diversity of genres of text. The study provided data to discuss, among other issues, the relationship between theory and practice in teaching doing.*

Keywords: *Text Genres. Teaching Practices. Theory / Practice.*

³ Professora do Curso de Pedagogia e Programa de Pós-graduação em Educação-PPGEDUC, do Departamento de Educação da Regional Catalão/Universidade Federal de Goiás-CAC/UFG. Catalão, Goiás, Brasil. picialrossi@gmail.com

A necessidade da escola em trabalhar a leitura como construção de sentidos, e também as funções sociais dos diferentes gêneros de textos, que circulam fora dela, tem levado os professores, principalmente dos anos iniciais, a enfrentarem inúmeros desafios. Dentre estes, pode-se ressaltar a desarticulação entre os estudos que enfocam a abordagem dos gêneros de texto na sala de aula, o planejamento das atividades de ensino e a concepção de linguagem que tradicionalmente fundamenta as práticas de ensino de língua materna. Como resalta, Bronckart, (2003), assumir o ensino de língua, valorizando-se o seu aspecto interacional e discursivo, implica uma modificação da concepção de linguagem que normalmente subjaz às práticas escolares e a necessidade de se distinguir conceitos como gêneros, textos e tipos de textos, além de se questionar a tese do primado do sistema sobre o funcionamento textual, e, portanto, do caráter de anterioridade do ensino de gramática em relação ao ensino textual. É o que tenho vivenciado em um curso de Pedagogia com a disciplina: Fundamentos e Metodologia de Ensino de Língua Materna e na orientação de trabalhos de final de curso e monografias de especialização. Conforme Rossi (2009) os alunos dos cursos de graduação, ao procurarem relacionar o estudo teórico sobre a diversidade de gêneros textuais no ensino de leitura, com o planejamento de atividades de sala de aula, têm dificuldade de romper com um modelo de ensino que segue sempre um roteiro padronizado:

Primeiro, a leitura em voz alta, com a ênfase na pontuação e oralização do texto, depois as questões de interpretação, que exploram principalmente a superfície do texto e a posição do aluno sobre o assunto lido, deixando-se de lado a visão do autor sobre o tema, as características de gênero do texto e a realização de estratégias de leitura voltadas para a visão de que o sentido do texto é construído na interação texto-leitor (ROSSI, 2009, p.15)

Além disso, Rossi (2010) ao procurar perceber o processo de escolarização dos diferentes gêneros textuais nas práticas de leitura observa que, o que move os professores a levar textos de diferentes gêneros para a sala de aula, é, principalmente, trabalhar textos que possam ser aproveitados para outras disciplinas, no que os professores chamam de trabalho interdisciplinar; trabalhar com textos que sejam agradáveis e relacionados à realidade do aluno e que possibilitem discutir temas da problemática atual tais como: meio-ambiente, adolescência, folclore (temas lembrados) e que estejam adequados à faixa etária dos alunos, ou usar o texto para trabalhar o conteúdo que está sendo dado na sala de aula relativo ao ensino da língua, como questões gramaticais, ortografia e ampliação do vocabulário do aluno.

O que o estudo destaca é que as pesquisas e as discussões sobre o ensino de leitura que vêm sendo realizadas nos meios acadêmicos, ainda são pouco presentes no cotidiano do professor do Ensino Fundamental. As principais referências que estes têm para planejar as atividades de leitura são as que foram construídas no exercício da docência nas situações de ensino, ou seja, os saberes que são construídos no espaço escolar. Esta realidade mostra o distanciamento que ainda existe entre os estudos acadêmicos e a Educação Básica.

Diante destas dificuldades, no presente artigo procuro problematizar a experiência vivida em duas situações de orientação⁴, em que dois alunos/professores se propuseram a construir práticas de leitura voltadas para a diversidade de gêneros de texto. As reflexões, destacadas no âmbito deste trabalho, procuram mostrar as dificuldades encontradas pelos orientandos no processo de construção das práticas de ensino, que tinham por objetivo trabalhar diferentes gêneros de texto no ensino de leitura com alunos dos anos iniciais do Ensino Fundamental, abordando os diferentes gêneros de texto e as funções sociais que a leitura e a escrita têm fora do contexto escolar.

Os projetos dos alunos foram desenvolvidos a partir da metodologia da pesquisa-ação que, como ressalta Franco (2005), para se realizar necessita de uma associação da pesquisa a uma estratégia de intervenção. As pesquisas se ancoraram nos estudos de autores como Marcuschi, (2002), Bronckart, (2003). Dolz e Scheneuwly (2004), Kleiman (1999) e outros, que colocam a importância de se trabalhar a diversidade de gêneros no ensino de leitura uma vez que, como ressaltam Dolz e Scheneuwly:

O trabalho escolar, do domínio da produção da linguagem, faz-se sobre os gêneros, quer se queira ou não. Eles constituem o instrumento de mediação de toda estratégia de ensino e o material de trabalho necessário e inesgotável para o ensino da textualidade. A análise de suas características fornece uma primeira base de modelização instrumental para organizar as atividades de ensino que esses objetos de aprendizagem requerem. (DOLZ e SCHENEUWLY, 2004, p.51)

Além disso, Kleiman (1999) ao discutir o processo de construção de significados dos textos, ressalta que o reconhecimento do gênero fornece as pistas para o modo como a leitura do texto será feita. Para ela, os próprios textos fornecem os contextos necessários para sua

⁴ AUTOR. *Práticas de Leitura em Sala de Aula a partir da Diversidade de Gêneros textuais*. Relatório de Pesquisa realizado ao final de curso de especialização em Educação Infantil. AUTOR, *A diversidade de Gêneros Textuais no Ensino de Leitura do 3º ano do Ensino Fundamental*. Relatório de Pesquisa realizado ao final da disciplina: Trabalho de Final de Curso-TCC.

compreensão, uma vez que o conhecimento do gênero determina o que buscar no texto que o está atualizando. Esse conhecimento, construído na medida em que o indivíduo interage com a multiplicidade de gêneros textuais existentes na sociedade, leva, segundo Koch e Elias (2006), ao desenvolvimento de uma competência metagenérica que fornece subsídios para o leitor interagir com as diversas práticas sociais que fazem uso da escrita. Conforme as autoras “se por um lado, a competência metagenérica orienta a produção de nossas práticas comunicativas, por outro lado, é essa mesma competência que orienta a nossa compreensão sobre os gêneros textuais efetivamente produzidos”.(KOCH e ELIAS, 2006, p.102). Para Marcuschi, “o trabalho com os gêneros textuais é uma extraordinária oportunidade de se lidar com a língua em seus mais diversos usos autênticos no dia-a-dia”, (MARCUSCHI, 2002, p.35) e a relevância de trabalhá-los no ensino da língua está no fato de que se ensina a produzir textos e não enunciados descontextualizados.

O Conceito de gênero de texto se apóia na visão de Bakhtin, que destaca: “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua” (BAKHTIN, 2000, p.279). Desta forma os modos de utilização da língua, efetuados em forma de enunciados, são tão diversos como as próprias formas destas atividades. Os enunciados, por sua vez, vão retratar as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, tanto pelos seus conteúdos quanto pelo estilo verbal. Assim, cada esfera de utilização da língua estrutura tipos relativamente estáveis de enunciados a que se denominam gêneros do discurso. O que vai caracterizar um determinado gênero de texto são seus aspectos sócio-comunicativos e funcionais. Assim, como ressalta Marcuschi “eles operam como geradores de compreensão mútua” (MARCUSCHI, 2002, p.35).

É esta a idéia central, que fundamenta a proposta de ensino colocada pelos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa. O documento coloca a necessidade de se trabalhar com os diferentes gêneros textuais, que permeiam a comunicação humana, agrupando-os, em função de sua circulação social, em gêneros literários, de imprensa, publicitários e de divulgação científica, entre outros, considerando que o trabalho com os gêneros leva à inserção do aluno na cultura letrada e amplia sua competência linguística e discursiva, propiciando uma melhor compreensão da realidade.

Colocar essa proposta em prática implica numa modificação da concepção de linguagem que normalmente subjaz às práticas escolares e na necessidade de se distinguir conceitos como gêneros, textos e tipos de textos, além de se questionar a tese do primado do sistema

sobre o funcionamento textual, e, portanto, do caráter de anterioridade do ensino de gramática em relação ao ensino textual.

O que se tem discutido no seio dos estudos da linguagem é que as propostas dos PCNs representam um avanço, na medida em que colocam no centro das discussões sobre o ensino, uma produção que ainda estava bastante limitada aos estudos acadêmicos. Como ressalta Antunes (2003) tais documentos “privilegiam a dimensão interacional e discursiva da língua e definem o domínio dessa língua como uma das condições para a plena participação do indivíduo em seu meio social” (ANTUNES, 2003, p.22). A chegada dos documentos nas escolas acaba ampliando o debate sobre a necessidade de se romper com um ensino voltado para uma descrição e memorização das estruturas da língua, entendida como um sistema fechado, estático e homogêneo, para um ensino que perceba a língua como o lugar da interação entre os sujeitos. Assim ensinar a língua significa trabalhar com os discursos e os textos que marcam as interações.

Nessa perspectiva o que se vê é um processo crescente de se exigir do professor de língua materna, o domínio e a familiaridade com as práticas prestigiadas de uso da língua escrita, e com o aprofundamento de estudos da linguística textual e aplicada, que muitas vezes não são suficientemente abordados nos cursos de formação de professores ou programas de formação continuada. Um dos principais problemas que se percebe nas práticas de sala de aula é como articular as noções construídas no quadro do ensino gramatical/frasal com as noções provenientes da Linguística Textual .

Assim, o que se percebe é que, apesar de toda essa produção acadêmica, o trabalho com a diversidade de gêneros textuais, que deveria levar a diferentes abordagens no trabalho com os textos, ainda apresenta dificuldades para os professores. Como mostra Silva, que realizou pesquisa que incluiu a leitura dos PCNs com professores dos anos iniciais do Ensino Fundamental:

[...] sem a compreensão de conceitos como linguagem, língua, texto, discurso, gênero do discurso, letramento, o documento pode não passar de mera lista de itens que se deve trabalhar em sala de aula. Daí perde-se, quase que por completo a essência da proposta que tenta apresentar uma nova abordagem para o ensino de Língua (SILVA, 2001, p.102)

Bunzen (2004), também destaca que o trabalho com um repertório variado de gêneros, não implica necessariamente trabalhar a língua nos seus aspectos discursivo e pragmático com

ênfase nos seus usos e funções. Ou seja, mesmo com a diversidade de gêneros, corre-se o risco de trabalhar com o conceito de língua como sendo um sistema fechado, homogêneo e estereotipado, priorizando-se os aspectos mais formais e estruturais.

Rossi, (2010) em estudo que procurou perceber o processo de escolarização dos diferentes gêneros de textos escritos na escola, conclui que: “não há nas escolas um trabalho orientado e planejado para, a partir dos diferentes gêneros de texto, trabalhar os usos cotidianos da língua, levando os alunos a perceber um texto nos seus aspectos sócio-históricos e culturais” (ROSSI, 2010, p.188). Conforme a autora:

O trabalho com os gêneros de circulação social é realizado de forma esporádica e, normalmente, com objetivos voltados para a aquisição de algum conteúdo escolar, e não para a construção de leitores que saibam transitar pelos textos que circulam fora da escola. (ROSSI, 2010, p.188)

O trabalho com a diversidade de gêneros textuais

Essa realidade foi percebida quando as duas alunas/professoras, uma concluindo o curso de pedagogia, outra já graduada, e concluindo um curso de especialização, se propuseram a desenvolver projetos voltados para o trabalho com a diversidade de gêneros com turmas dos anos iniciais do Ensino Fundamental. O primeiro projeto, desenvolvido dentro da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, teve como foco uma turma de 3º ano e, como objetivo, trabalhar a diversidade de gêneros textuais no ensino de leitura. O outro, desenvolvido como exigência para obtenção do título de especialista em Educação Infantil, foi realizado em uma turma de alfabetização do 2º ano do Ensino Fundamental, e buscou realizar atividades com os alunos que desenvolvessem a compreensão leitora dos mesmos e a percepção das funções sociais dos textos que circulam fora do espaço escolar.

A primeira dificuldade enfrentada pelas pesquisadoras foi a transposição didática, definida por Chevalard (2005) como as transformações pelas quais um saber científico passa, quando se criam saberes a serem ensinados. Foi o que aconteceu quando as pesquisadoras necessitaram elaborar, a partir dos estudos realizados sobre a diversidade de gêneros de textos no ensino, atividades que contemplassem as funções sociocomunicativas dos textos. É o que demonstra o relato registrado no diário de campo de uma das pesquisadoras:

Quase todos os professores de educação básica sentem dificuldades em trabalhar com gêneros textuais. Comigo não foi diferente. Confesso que tive muitas dificuldades em trabalhar com a diversidade textual encontrada no

cotidiano dos alunos. Estava acostumada a usar textos cartilhados, ou seja, textos não reais, aproveitando-os para trabalhar ortografia, gramática, interpretação textual, produção de textos e outros mais. Talvez seja o modo tradicional que aprendi a trabalhar em sala de aula e agora sinto dificuldades em mudar minha prática. Encontrei também dificuldade com as diferenças entre os gêneros textuais, pois trabalhava somente o texto em si, não chamando a atenção para o que há de diferente em um e outro, como uma carta e um bilhete e que estão presentes em nosso dia a dia. (SOUZA, relatório de pesquisa, 2011)

O relatório da pesquisadora, que já exercia a profissão de professora há cerca de dez anos, evidencia o peso que a memória da própria escolarização exerce nas construções da prática de ensino do professor de uma maneira geral, além da dificuldade que o professor encontra em articular a teoria dos gêneros textuais com um ensino de leitura voltado para os textos que circulam socialmente.

Deste modo a necessidade de um planejamento detalhado e uma fundamentação teórica sólida, foi outra dificuldade relatada pela outra pesquisadora, que, em sua reflexão sobre a pesquisa realizada, apontou que só a partir de um estudo aprofundado sobre as teorias que se encontram na base da proposta de ensino voltada para a diversidade de gêneros é que se poderá transformar o trabalho com a língua materna. Neste sentido ela aponta para a discussão empreendida por Antunes para quem:

Qualquer discussão sobre os objetivos da atividade pedagógica, por mais completa que possa parecer, deve complementar-se com o estudo, a crítica a reflexão, a pesquisa (nós professores, precisamos de tempo para isso!) e a acuidade de todos aqueles que participam dessa atividade. (ANTUNES, 2003, p.34)

Além dessa questão também foi apontada como dificuldade pelas pesquisadoras a realidade vivenciada na escola. Conforme relatório de pesquisa de uma delas, o desenvolvimento do projeto:

Enfrentou problemas de falta de continuidade durante sua execução, devido às inúmeras atividades extraclasses desenvolvidas na escola que acarretam a suspensão das aulas por motivos mais diversos que vão desde a realização de conselhos de classe e promoção de festas até o elevado número de falta às aulas pelos alunos (PAJEÚ, relatório de pesquisa, 2011)

Nesta reflexão a pesquisadora problematiza o fato da escola se ocupar com inúmeras atividades extracurriculares como festas, comemorações, jogos, em detrimento das atividades curriculares previstas. Neste caso aponta-se para o que Saviani (2005), considera como uma dificuldade da instituição escolar que é distinguir o que é essencial do acidental no processo

de ensino aprendizagem. Para ele, muitas vezes há uma valorização excessiva das atividades extracurriculares em detrimento das previstas nos currículos. Contrário a essa visão o autor enfatiza que o objeto da educação é a “transmissão dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos da espécie humana para que eles se tornem humanos” (SAVIANI, 2005, p.21). Entretanto o que se percebe, como ele mesmo diz é que:

Faz-se de tudo na escola; encontrou-se tempo para toda espécie de comemoração, mas muito pouco tempo foi destinado ao processo de transmissão-assimilação de conhecimentos sistematizados. Isto quer dizer que se perdeu de vista a atividade nuclear da escola, isto é, a transmissão dos instrumentos de acesso ao saber elaborado. (SAVIANI, 2005, p.16)

Apesar das dificuldades as pesquisadoras, ao longo do processo de desenvolvimento do trabalho, foram ressignificando suas práticas de ensino de leitura, em um trabalho que envolveu planejamento, leituras e pesquisa de textos de gêneros variados, empreendendo um movimento próprio da pesquisa-ação que, como salienta Franco (2005) tem como um dos seus princípios norteadores permitir aos sujeitos “produzir conhecimentos para estabelecer mudanças em suas práticas profissionais” (FRANCO, 2005, p.49).

Ao longo da pesquisa foram trabalhados textos retirados de suplementos infantis de jornais diários, além de outros gêneros jornalísticos como manchetes, notícias, cartas do leitor e outros, cartazes e avisos que circulavam no interior da escola, bilhetes, histórias em quadrinhos e receitas culinárias. As atividades de leitura levaram também ao trabalho com a escrita de gêneros de circulação social, em atividades que buscaram ampliar as competências comunicativo-interacionais dos alunos.

Dentre as atividades realizadas, o relato de uma trabalho realizado a partir da leitura de um cartaz que anunciava uma campanha de vacinação antirrábica, ilustra o envolvimento de professor e alunos com a descoberta das funções sócio comunicativas de um gênero de texto:

Logo no início da aula afixei na lousa um cartaz falando da vacinação contra a raiva que ia ocorrer no final de semana em cães e gatos. Em seguida, pedi que os alunos fizessem a leitura do mesmo, observando como é elaborado um cartaz. Perguntei quais eram os animais que seriam vacinados nessa campanha e pedi que escrevessem em seus cadernos. Questionei ainda sobre as informações contidas no cartaz, tais como a data em que a vacinação seria realizada e se havia mais alguma informação. Um aluno respondeu que a vacinação era gratuita. Nessa atividade, os alunos ficaram mais seguros para responderem.. Então, trabalhei a diferença entre o bilhete e o cartaz e como se deve interpretar as informações do mesmo. Em seguida, sugeri que fizessem uma lista de seus animais preferidos para depois montar um gráfico com as informações. No primeiro momento, não intervi nos registros dos alunos e tive a chance de diagnosticar os avanços e dificuldades em relação

à escrita. A partir da lista coletiva, eles mesmos poderiam retornar os registros e refazer a escrita das palavras. Depois, começamos a organizar coletivamente uma lista dos animais preferidos da turma, escrevendo em um quadrinho quantos votos teve cada um dos animais, fazendo em seguida um gráfico com os cinco animais mais votados. Fiz um quadro com cores diferentes para analisarmos o animal mais votado e o menos votado, mostrando que através de um gráfico é possível ler as informações e saber o que está nele descrito. Por fim, orientei os alunos para que escrevessem um bilhete para as mães avisando para não esquecer a Campanha de Vacinação de cães e gatos. A aula desenvolvida foi muito proveitosa, visto que, os gêneros textuais bilhete e cartaz são de fácil compreensão e fazem parte do cotidiano de muitos alunos. Na construção dos conhecimentos é muito importante a troca de experiências e foi isto que fiz de acordo com o colocado nos PCNs (1998, p.69) que: “É o uso desses procedimentos que permite controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante de dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas”. (SOUZA, relatório de pesquisa, 2011)

O trabalho com Histórias em quadrinhos, chamou a atenção das pesquisadoras para o fato de que as crianças se sentem mais motivadas para a leitura de gêneros com os quais têm familiaridade como é o caso das HQs. Como afirma uma das pesquisadoras:

Ao executar este trabalho, percebi que os gêneros mais conhecidos pelas crianças têm a possibilidade de ser um instrumento importante para o processo de ensino-aprendizagem desde o início da escolarização, permitindo e facilitando o desenvolvimento oral e escrito pelos educandos, levando-os a adquirir uma visão mais abrangente do funcionamento social da linguagem.(PAJEÚ, relatório de pesquisa 2011)

Como pontua Mendonça ao falar do papel das HQs na formação do aluno leitor, os leitores costumam ter mais familiaridade com este gênero textual, uma vez que ele apresenta,

O entretenimento como meta principal e o humor como tom de boa parte das HQs podem ter levado a tal estado de coisas. Além disso, o papel de semioses distintas (verbal e não-verbal) para a construção de sentido termina por tornar as HQs acessíveis não só aos adultos com baixo grau de letramento, mas também às crianças em fase de aquisição de escrita (MENDONÇA, 2003, p.203).

Ao final da execução da pesquisa as pesquisadoras ressaltaram a importância de não só levar para a sala de aula textos de gêneros variados, mas também instaurar, a partir deles, diferentes objetivos para a leitura. Assim o que se ressaltou foi que o trabalho com um repertório variado de gêneros, implica se ter diferentes objetivos para a leitura de acordo com os usos e funções de cada gênero. Só assim se conseguirá um ensino de língua que atenda à formação de um aluno leitor crítico capaz de entender e produzir os textos que circulam fora da escola.

A título de conclusão

A reflexão suscitada no exercício de orientação dos trabalhos aqui discutidos é que fomentar nas escolas um trabalho orientado e planejado para, a partir dos diferentes gêneros de texto, trabalhar os usos cotidianos da língua, implica em tornar a escola um espaço de discussão e construção de conhecimentos. Entretanto, vale ressaltar que esta é uma tarefa não só dos professores, mas, principalmente, dos responsáveis pela educação em todos os níveis de ensino, no sentido de criar momentos nas escolas de discussão e estudos que permitam ao professor dos anos iniciais um estudo aprofundado das teorias que estão na base das propostas curriculares que lhes chegam às mãos.

As reflexões das alunas professoras, ao final do trabalho, ressaltaram os conhecimentos adquiridos, tanto pelos alunos quanto pelas pesquisadoras, na execução dos projetos. Uma delas ressaltou as descobertas proporcionadas pela pesquisa:

Compreendo hoje que o professor precisa conhecer as realidades individuais de seus alunos e também da comunidade em que ele vive, para compreender o repertório de textos desses alunos e a partir deles ampliá-los. Não posso escolher os textos a serem trabalhados sem levar em consideração a região, o contexto e a vivência de cada um. Sei que preciso trabalhar os gêneros de forma que sua leitura e o debate sobre os textos aconteçam de modo que os alunos percebam suas funções sociocomunicativas e o contexto em que se inserem. Esse trabalho com os diferentes textos na sala de aula nos proporciona momentos de descobertas através da leitura, isto é, aluno e professor viajam em mundos jamais conhecidos. (SOUZA, relatório de pesquisa 2011)

A outra problematizou a importância do trabalho com a diversidade de gêneros na formação de alunos/leitores:

A leitura, a partir da diversidade textual, coloca o aluno em contato sistemático com sua própria realidade, utilizando como material pedagógico e fonte de conhecimento, seu próprio cotidiano e o resultado não poderia ser melhor, alunos que dentro de sua realidade organizam, criam e recriam seus conhecimentos. (PAJEÚ, relatório de pesquisa, 2011)

De outra parte, o trabalho de orientação permitiu perceber que um redimensionamento do ensino de Língua passa por questões que nem sempre são possíveis no dia a dia da escola e do professor: tais como reuniões de estudo, planejamento de atividades de ensino com material diversificado como jornais, revistas, histórias em quadrinhos e outros, que extrapolam o livro didático. Como demonstra Guimarães (2013), em trabalho que buscou

perceber o modo como são construídas as práticas de ensino de leitura pelo professor, o tempo deste profissional dedicado ao planejamento é insuficiente para estudo, pesquisa e análise das atividades dentro da sala de aula. Segundo ela as atividades de reflexão e ação no espaço escolar ficam comprometidas:

Devido à realidade vivida pelos docentes que permanecem a maior parte do tempo dentro do espaço escolar, ministrando aulas, ou desenvolvendo atividades extra-classe com os alunos, sem tempo para o trabalho de grupo, a troca de experiências e a reflexão teórica.(GUIMARÃES, 2013, p.69)

Assim não se pode esquecer que o professor é parte de uma engrenagem e, sozinho, não consegue transformar uma realidade que é de competência também dos responsáveis pela educação tanto nos estados e municípios quanto na esfera federal.

Ao final da orientação a reflexão que fica é que a realidade do ensino de leitura nas escolas ainda carece de estudos e pesquisas que lancem sobre ela múltiplos olhares. Só assim podemos transformar uma dada realidade. A partir dessa reflexão espera-se ter contribuído para repensar que implementar o trabalho didático-pedagógico de ensino de leitura calcado na diversidade de gêneros textuais, no sentido de levar os alunos a perceberem a função sócio-comunicativa dos textos, implica trabalhar também com o professor, no sentido de articular sua prática com o estudo das teorias que fundamentam tal concepção de ensino.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRONCKART, Jean Paul. *Atividades de linguagem, textos e discursos: Por um interacionismo sócio-discursivo*. Trad. Anna Raquel Machado, Péricles Cunha. São Paulo: Educ. 2003.

CHEVALLARD, Yves. *La transposición didáctica: del saber sábio al saber enseñado*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2005.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard et alii. *Gêneros orais e Escritos na Escola*. trad. e org Roxane Rojo. Campinas, SP: Mercado de Letras. 2004.

FRANCO, Maria Amélia S. Pedagogia da Pesquisa-ação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, nº 3, p.483-502, 2005.

GUIMARÃES, Sione Pires de Morais. **Construção de Práticas de Ensino de Leitura:** com a palavra o professor. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFG/CAC, 2013.

KLEIMAN, Ângela; MORAES, Silvia. *Leitura e Interdisciplinaridade:* tecendo redes nos projetos da escola. Campinas: Mercado de Letras. 1999

KOCH, Ingedore V.; ELIAS, Vanda M. *Ler e Compreender:* os sentidos do texto. São Paulo: Contexto. 2006

MENDONÇA, Márcia. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva. **Gêneros & ensino.** Rio de Janeiro: Lucena, 2003.

MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In. DIONÍSIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros Textuais & Ensino.* Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

ROSSI, Maria Aparecida L. Leitura: prática reflexiva e fórmulas cristalizadas. Em: *Revista Presença Pedagógica.* V.15, N 87, 2009.

_____. *O Processo de Escolarização dos Diferentes Gêneros Textuais Observado nas Práticas de Ensino de Leitura.* Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2010.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia Histórico-Crítica.** 9. ed. Campinas, Sp: Autores Associados, 2005.

SILVA, Simone Bueno. Os Parâmetros Curriculares Nacionais e a Formação do Professor: Quais as Contribuições Possíveis? In. KLEIMAN, Angela B. (Org). **A Formação do Professor:** Perspectivas da Lingüística Aplicada. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

A PERSUASÃO NO TEXTO SINCRÉTICO ANÚNCIO PUBLICITÁRIO

Lyssandra Maria Costa TORRES⁵

Ricardo Lopes LEITE⁶

Resumo: Este artigo analisa as estratégias persuasivas em um anúncio, à luz da teoria semiótica de linha francesa, que trata os anúncios publicitários como textos sincréticos, cujo plano de expressão é constituído por mais de uma linguagem. A particularidade destes textos reside, sobretudo, no fato de que os elementos das diferentes linguagens, ao serem articulados, deixam de ser tomados individualmente, produzindo-se, pela totalidade, um efeito enunciativo global. A ideia central é mostrar como a articulação de linguagens cria uma identidade discursiva do enunciador e denuncia o modo de exibição dos conteúdos escolhidos pelo enunciador para manipular e persuadir o enunciatário.

Palavras-chave: Semiótica. Persuasão. Sincretismo. Publicidade.

Abstract: *This article examines the persuasive strategies in an advertisement, in the light of semiotic theory of the French line, which treats the advertisements as syncretic texts whose expression plan is composed of more than one language. The particularity of these texts lies in the fact that the elements of different languages, when articulated, stop being taken individually, yielding, as a whole, a global enunciation effect. The central idea is to show how the articulation of language creates a discursive identity of the enunciator and denounces the view of content chosen by the enunciator to manipulate and persuade the enunciatee.*

Keywords: *Semiotics. Persuasion. Syncretism. Advertising.*

⁵ Aluna do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará- PPGL-UFC (lyssandra.torres@gmail.com)

⁶ Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará-PPGL- UFC (rleite32@hotmail.com)

Introdução

O discurso publicitário, do ponto de vista semiótico, possui uma estrutura narrativa simples: há um destinador manipulador que deseja a conjunção de um destinatário-manipulado com os *objetos de valor* oferecidos nos anúncios. Para que isso ocorra, um conjunto de estratégias de manipulação é mobilizado no texto para fazer com que um determinado público-consumidor *queira e possa fazer* e, efetivamente, *faça*. Assim, nos textos publicitários, a persuasão, ou, como diz a semiótica, *o fazer persuasivo*, exerce papel fundamental, pois, por meio dele, se criam estratégias que determinam a adesão do consumidor a um determinado objeto, produto ou serviço, bem como se sobressaem relações intersubjetivas e se estabelecem contratos entre sujeitos que colaboram para a construção da imagem discursiva do enunciador.

A semiótica trata os anúncios publicitários como textos sincréticos-aqueles cujo plano da expressão é constituído por mais de uma linguagem. A particularidade desses textos reside, sobretudo, no fato de que os elementos das diferentes linguagens, ao serem articulados, deixam de ser tomados individualmente, produzindo-se, pela totalidade, um efeito enunciativo global.

Queremos mostrar, pela análise de um anúncio publicitário do Ministério da Saúde, relacionado ao combate ao fumo em ambientes coletivos fechados, as estratégias de persuasão geradas no texto pela articulação de elementos das linguagens verbal e não verbal. Mais especificamente, é nosso objetivo examinar quais mecanismos semióticos fazem o discurso simulado no texto publicitário *parecer verdadeiro* para o enunciatário e como colaboram para a construção da *imagem discursiva* do enunciador Ministério da Saúde.

A persuasão no quadro da teoria semiótica

A persuasão, em linhas gerais, consiste no emprego de argumentos que buscam induzir alguém a acreditar em algo, a aceitar uma ideia ou a realizar uma determinada ação. Por ser uma estratégia eficaz de comunicação, é objeto de estudo de várias áreas do saber, como a filosofia, a retórica, a linguística e a semiótica.

No âmbito da semiótica discursiva, a persuasão se apresenta como um *fazer persuasivo* ligado à instância da enunciação. Isto equivale a dizer que o enunciador convoca

para o texto todo tipo de estratégias modais (envolvendo o crer, o dever, o querer, o poder ou o fazer) com o fito de fazer o enunciatário aceitar o contrato enunciativo proposto e, assim, tornar a comunicação eficaz. Em decorrência disso, o fazer persuasivo pode ser expandido e produzir programas narrativos modais cada vez mais complexos, que podem alterar tanto o *ser* do sujeito quanto o seu *fazer* eventual, como assinalaram Greimas e Courtés (2008). No primeiro caso, o fazer persuasivo pretende levar o enunciatário a atribuir ou não um estatuto de verdade ao discurso enunciado. No segundo, o objetivo é provocar o fazer do outro, via estruturas de manipulação.

Os semioticistas compreendem que, para que a persuasão seja eficaz, ou seja, para que ocorra a adesão do enunciatário a um determinado universo de valores colocados em discurso pelo enunciador, faz-se necessário que o *fazer persuasivo* esteja em conjunção com o *fazer interpretativo*. Para que o fazer interpretativo corresponda ao fazer persuasivo, é preciso, no entanto, que o enunciatário acredite nos efeitos de verdade gerados pelo discurso do enunciador, de modo a validar a relação intersubjetiva. Em outros termos, é preciso que o discurso do enunciador *pareça ser verdadeiro*.

Trata-se de uma relação intersubjetiva entre enunciador e enunciatário que pressupõe, segundo Greimas e Courtés (2008), a existência de uma relação fiduciária, na qual para o *dizer-verdadeiro* (veridicção) do enunciador espera-se um *crer-verdadeiro* que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado. Greimas prefere falar de um contrato de veridicção, posto nos seguintes termos:

O discurso é esse lugar frágil em que se introduzem e leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; [...] equilíbrio mais estável ou menos, proveniente de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse entendimento tácito que é designado pelo nome de contrato de veridicção (GREIMAS, 1983, p.105)

O contrato veridictório, portanto, estabelece uma relação de confiança entre enunciador e enunciatário, determinando as condições para que o discurso seja considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto. De acordo com Fontanille (2005), a conquista da confiança é um pressuposto para a persuasão, na medida em que envolve, dentre outros fatores, aspectos relacionados à crença. Para ele, alguns tipos de cartazes publicitários promovem mais fortemente a *identificação* do enunciatário com o discurso simulado pelo enunciador, por apresentarem um mínimo de credibilidade ou garantia (o colocador, o anunciante, a marca etc.) para estabelecer com o “espectador vínculos de convivência, ou pelo

menos formas de confiança que repousam sobre interesses comuns, sobre valores partilhados ou sobre necessidades reconhecidas” (FONTANILLE, *op.cit*, p.62), além de *alavancarem* o valor do objeto-valor apresentado favorecendo a confiança através da veridicção. Na maioria dos anúncios, o produto anunciado já é exibido como um objeto- valor, ou melhor, como o fim último do destinatário.

Como se pode ver, na comunicação, toda conquista da confiança é uma forma de manipulação. Para a teoria semiótica, há quatro tipos de manipulação considerados modos de persuasão utilizados pelo destinador-manipulador para convencer seu destinatário: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação. Na tentação, há um oferecimento de recompensa, de um objeto de valor eufórico para o manipulado. Na intimidação, o manipulado se vê obrigado a fazer por meio de ameaças. Na sedução, manifesta-se um juízo positivo sobre a competência do manipulado. Por fim, na provocação, expõe-se um juízo negativo sobre a competência do manipulado.

O destinador-manipulador pode executar, no nível narrativo do percurso gerativo do sentido, o *fazer persuasivo* por meio de determinados mecanismos, como o jogo entre as fases do esquema narrativo canônico. Na fase da manipulação, um sujeito – destinador-manipulador- age sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa. Na fase da competência, por seu turno, o sujeito assume, ou não, as competências necessárias ao seu agir, como saber e/ou poder fazer, a depender do julgamento da proposta feita pelo destinador-manipulador. É nesse momento que o sujeito julga se as ofertas do destinador são dignas de confiança. Na fase da performance, ocorre a transformação de estados, o próprio fazer (ou ação). Na fase da sanção, por fim, constata-se a realização da performance e distribuem-se os prêmios ou castigos, consoante o julgamento positivo ou negativo do fazer do sujeito que realizou um determinado fazer.

Apesar de a persuasão atravessar o nível narrativo, seus efeitos também podem ser captados pela análise do nível discursivo do simulacro metodológico do plano do conteúdo, quando as estruturas narrativas são enriquecidas discursivamente. É no nível discursivo que se cria a impressão de realidade, ou seja, que se transmite melhor a ideia do *parecer verdadeiro*. Além disso, trata-se da organização das relações entre discurso e enunciação (procedimentos

de discursivização- actorialização⁷, espacialização e temporalização), isto é, as projeções da instância da enunciação no enunciado, bem como as relações entre enunciador e enunciatário.

A enunciação, por meio dos mecanismos de debreagem e embreagem, instaura o discurso-enunciado. Aquele pode ser enunciativo, quando ocorre a projeção do eu-aqui-agora, isto é, quando causa um efeito de proximidade actorial, espacial e temporal; e enuncivo, quando há projeção do ele-*alhures*-então, ou seja, quando os actantes, os espaços e os tempos da enunciação são omitidos, causando um efeito de distanciamento actorial, espacial e temporal. Ocorre embreagem quando a enunciação deseja criar determinados efeitos de sentido, como objetividade e subjetividade, através da *mescla* das categorias de debreagem, gerando, assim, uma suspensão cognitiva. Esses procedimentos podem representar mecanismos persuasivos pelos efeitos que geram: de objetividade e de subjetividade, ou seja, de distanciamento e aproximação em relação ao enunciatário, respectivamente. Barros trata da forma como as estratégias de persuasão ocorrem neste ponto, aliando-as à veridicção:

As estratégias de persuasão do discurso caracterizam o sujeito da enunciação por seu modo de ação. Apresentam-se, sobretudo, como “escolhas” da enunciação de tempo, de espaço e de ator (de pessoa), com a finalidade de convencer o destinatário da verdade (ou da falsidade) do discurso enunciado (BARROS, 2012, p.28).

Ainda na esfera do nível discursivo, discutem-se as figuras, os temas e as isotopias. Bertrand comenta o nível figurativo da leitura em *Semiótica*:

A significação que se forma e se atualiza na passagem de uma figura a outra, e não em cada uma delas tomada individualmente, pertence precisamente ao que a *Semiótica* chama de nível *figurativo* da leitura. Uma impressão de “realidade” se depreende como se tratasse de um quadro pintado (BERTRAND, 2003, p.37).

A figuratividade é compreendida por Greimas (2004) como um certo modo de leitura com o efeito de gerar a semiose, a própria produção de signos, e, também, como um modo dessa produção. É, assim, formada no plano do conteúdo e manifesta-se por diferentes formas

⁷ Barros (2012) percebe três efeitos de sentido principais resultantes da organização das pessoas no discurso: efeito de sentido de identificação entre destinador e destinatário, efeito de sentido de comprometimento e de cumplicidade entre destinador e destinatário, e efeito de sentido de objetividade e assimetria na interação.

de expressão no sincretismo de linguagens, formas estas que podem ser indicadas tanto pela dimensão verbal quanto pela dimensão plástica do plano da expressão.

Um dos mecanismos persuasivos possíveis consiste na apresentação de figuras que pertençam ao universo do enunciatário e que gerem efeitos de verdade, de modo a fazê-lo crer na veracidade do discurso do enunciador, pela apresentação de isotopia, ou seja, de um “desdobramento das categorias semânticas ao longo do discurso” (BERTRAND, 2003, p.185). Assim, pelo fato de a persuasão se fazer pela apresentação de qualidades do mundo natural, o *crer* é um elemento central na discussão da leitura figurativa. Bertrand (2003, p.186-187) acrescenta que a passagem de uma frase a outra até o fim do texto só pode ser percebida “como um *continuum* semântico se postularmos uma isotopia comum que tece uma ligação entre cada figura, pela recorrência de uma categoria significante (ou de uma rede de categorias) no decorrer do desenvolvimento discursivo”.

A figuratividade recobre o percurso temático, ou melhor, o nível temático da leitura é mais geral e mais abstrato que o nível figurativo, porque, conforme Bertrand (2003, p.40) “está aberto a um maior número de potencialidades semânticas [...] e já consiste em dar sentido ao sentido”. Este autor assim define tematização:

A tematização consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade [...]. Assim, para ser compreendido, o figurativo precisa ser assumido por um tema. Este último dá sentido e valor às figuras (BERTRAND, 2003, p.213).

A tematização se dá, dessa forma, pela recorrência de traços semânticos coerentes e mais abstratos que se interligam a uma configuração isotópica figurativa. As isotopias figurativas e temáticas funcionam, então, como elementos anafóricos e, por conta disso, facilitam a continuidade do sentido na leitura, são continuuns que contribuem com o *continuum* persuasivo. As primeiras são fundamentadas pela tematização e apresentam-se como elementos persuasivos, por construírem um efeito de realidade no e pelo discurso e, também, por facilitarem o reconhecimento de um efeito enunciativo global nos textos.

Como vemos, figurativização, tematização, isotopia e veridicção são fenômenos importantes para melhorar a compreensão da persuasão no nível discursivo. A conquista da confiança do enunciatário depende da construção figurativa que atualiza temas, mantém percursos isotópicos e constrói um *parecer verdadeiro*. Compreende-se, portanto, que a figurativização

facilita a manutenção de uma coerência discursiva e que corrobora o aspecto veridictório-persuasivo.

O texto sincrético

Para a semiótica discursiva, um texto é compreendido como um todo de significação, cuja análise não se preocupa somente com o que o texto diz, mas com o modo como ele diz o que diz, ou seja, com os mecanismos de geração da significação textual. O interesse da semiótica não se reduz aos textos verbais, mas compreende também os textos não verbais e os textos sincréticos, que do ponto de vista semiótico, como já foi explicitado, é aquele cujo plano da expressão é constituído por mais de uma linguagem, cujos elementos, ao serem articulados, deixam de ser tomados individualmente, produzindo-se, pela totalidade, um efeito enunciativo global.

São exemplos de textos sincréticos os filmes, os programas televisivos, os anúncios publicitários, as histórias em quadrinhos, as charges, entre outros. Esses tipos de textos são também chamados de multimodais por alguns estudiosos, especialmente pelos seguidores da Gramática do design visual de Kress e van Leeuwen (1996). A diferença terminológica se instaura, na verdade, por conta dos modos distintos de análise: enquanto na análise do texto multimodal analisa-se cada linguagem separadamente para depois tratar da articulação (*multi-particular-geral*), na análise do texto sincrético já se toma o texto como um todo, para depois tratar das linguagens separadamente (*sin- geral-particular*).

Floch (1986, p.218) valoriza em suas análises o “aspecto manipulatório da comunicação sincrética”, ao mesmo tempo em que explicita o fato de que o sujeito da enunciação busca a adesão do enunciatário por meio do arranjo das linguagens, almejando manipulá-lo. Gomes, da mesma forma que Floch, reconhece o diferencial da linguagem sincrética e discute o aspecto manipulatório na inter-relação de linguagens:

A inter-relação de linguagens pode instaurar implícitos, modos de dizer sem dizer e pode fazer enxergar os fatos e o mundo reproduzido no discurso, de uma nova forma. [...] Pode fazer sentir, concomitantemente a um fazer saber, produzindo o efeito de vivenciar as experiências narradas (GOMES, 2009, p.216).

Pela articulação de linguagens, a persuasão e a manipulação tornam-se mais fortes, pois entram em jogo as peculiaridades das linguagens manifestadas no texto, o que facilita a

adesão do enunciatário de forma mais totalizadora ao discurso enunciado. A enunciação configura-se, assim, como um *ato* de um enunciador que manipula, que persuade; e quando se fala em sincretismo, temos a ideia de enunciação sincrética, isto é, a ideia de que uma expressão sincrética produz efeitos de sentido específicos a ela de uma forma totalizante, o que poderíamos chamar de *efeito enunciativo global*.

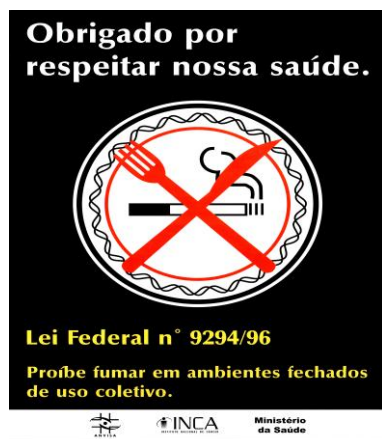
Diante das especificidades do texto sincrético, Floch (1985) propôs uma metodologia que envolvesse não somente a análise do plano do conteúdo dos textos, mas também seu plano da expressão. É clássica a análise feita por Floch de uma propaganda de cigarros, em que apresenta um modelo de análise com base nas relações semissimbólicas e nas categorias da dimensão plástica do plano da expressão, a saber- categorias topológicas (posição, orientação e movimentação das formas no espaço), eidéticas (linhas, volumes e formas expostas) e cromáticas (relação entre as cores apresentadas, bem como a questão aspectual-brilho, opacidade etc). Com base nas ideias de Floch, Teixeira (2008) expressa as características dessas categorias: para as categorias cromáticas são admitidas as combinações de cores como procedimento constitutivo de significantes, observável por meio de oposições, como brilhante/opaco, puro/mesclado; para as categorias eidéticas, que compõem as formas, são verificadas as combinações de linhas, volumes e cores superpostas, como curvilíneo/retilíneo e verticalidade / diagonalidade; já as categorias topológicas dizem respeito à orientação das formas e do movimento no espaço, a saber, alto/baixo, central/periférico, esquerdo/direito, frente/trás.

Queremos averiguar, portanto, dentre outros quesitos, como o arranjo e a manipulação das categorias plásticas do plano da expressão geram efeitos de sentido que intensificam a persuasão veiculada pela linguagem verbal.

Um exemplo analítico

Escolhemos para a análise um anúncio do Ministério da Saúde, coletado na Secretaria de Saúde do Estado do Ceará, em julho de 2011. O anúncio faz parte de uma campanha nacional de combate ao fumo em ambientes públicos fechados.

Figura- anúncio do Ministério da Saúde de combate ao fumo



Fonte- Secretaria de Saúde do estado do Ceará.

Se tomarmos como ponto de partida para a nossa análise a estrutura narrativa do texto, veremos que o anúncio começa com uma sanção, última fase do esquema narrativo canônico, expressa no enunciado *Obrigado por respeitar nossa saúde*. Essa sanção, contudo, é somente aparente, na medida em que não há, ainda, objeto para ela, pois o *fazer* ou o *não-fazer* não se cumpriu. Daí, a estratégia de persuasão: ao sancionar positivamente o enunciatário por um *fazer* não realizado, o enunciador mantém virtualizadas as fases da *competência* e da *performance* e cria uma imagem positiva do enunciatário (de um sujeito educado, polido, respeitador das leis etc.), que, para preservá-la acaba por cumprir o programa proposto pelo enunciador-manipulador.

Ainda com o foco no texto verbal, temos, na parte inferior do anúncio, o seguinte enunciado *Lei Federal nº 9294/96 Proíbe fumar em ambientes fechados de uso coletivo*. Como sabemos, em termos de sintaxe discursiva, trata-se de uma debreagem enunciativa actorial, que produz um efeito de objetividade e distanciamento entre enunciador e enunciatário. Essa debreagem contrasta com a debreagem enunciativa actorial marcada pelo pronome *nossa*, da expressão *Obrigado por respeitar nossa saúde*, que, por sua vez, aproxima o enunciador do enunciatário.

Sendo assim, há dois movimentos enunciativos. Primeiramente, o enunciador é instaurado no primeiro enunciado pela debreagem enunciativa actorial (*nossa*), mas, em seguida, se disjunge do segundo pela debreagem enunciativa actorial (*A lei... proíbe...*). Em outras palavras, o enunciador Ministério da Saúde se manifesta de formas diferentes no texto:

pelo primeiro enunciado, agradece e, pelo segundo enunciado, proíbe. Essa tensão entre as debreagens, ou, se preferirmos, entre os planos da enunciação e do enunciado, gera uma atenuação da manipulação por intimidação, pelo *dever-fazer*, uma vez que, primeiramente, o enunciador manipula o enunciatário por sedução (reconhecimento da competência do destinatário *Obrigado por respeitar nossa saúde*) e, depois, por intimidação.

No anúncio, as estratégias de persuasão não se limitam à linguagem verbal, manifestando-se também pelas categorias topológicas e cromáticas da dimensão plástica do plano da expressão. Por conta disso, o percurso de leitura é topologicamente orientado (da parte superior para a parte inferior) a fim de camuflar o caráter eminentemente prescritivo/proibitivo do anúncio. Com efeito, o Ministério da Saúde se apresenta na parte superior como destinador-manipulador simpático, polido e educado, que deixa o enunciatário livre para o *fazer*. Ou seja, em vez de mobilizá-lo exclusivamente pelo *dever*, como faz na parte inferior do anúncio, manipula-o também pelo *querer* e pelo *poder*.

Outro ponto que merece atenção é a presença de um elemento transicional no texto, separando os dois enunciados- a representação de um prato com talheres cruzados em cor vermelha e um cigarro -, o que nos remete ao X proibitivo da sinalização do trânsito, pela representação de um dispositivo eidético manifestado por duas linhas cruzadas. Sua presença, contudo, não é fortuita, pois funciona como estratégia de persuasão, promovendo a coexistência das isotopias do combate ao fumo, da alimentação e do trânsito (esta menos saliente) e apresentando para o enunciatário uma relação disfórica entre alimentação e fumo.

A dimensão cromática do plano da expressão também se mostra importante no texto. A cor branca pode ser homologada como eufórica, pois realça a polidez, já a cor amarela pode ser vista como disfórica no sincretismo de linguagens, pelo fato de estar presente no texto verbal referente à lei federal, intensificando a manipulação por intimidação.

Dito isto, podemos concluir que o enunciador Ministério da Saúde procura construir para seu enunciatário uma imagem de si polida, educada. Embora seu papel actancial seja de *destinador-manipulador*, quer parecer também um *adjuvante* na luta contra o fumo. Essa estratégia busca, dentre outras coisas, conquistar a confiança do enunciatário, desvinculando-o da obrigação de um *dever-fazer* ou, se preferirmos, um *não-poder-não-fazer*.

Conclusão

Como vimos, várias são as estratégias de persuasão presentes no anúncio aqui analisado. Por se tratar de um texto sincrético, as informações contidas na linguagem não verbal, além de intensificarem a persuasão veiculada pela dimensão inteligível- campo da racionalidade, compreensão- do texto verbal, ainda produzem efeitos de sentido da ordem do sensível- do campo do afeto, das sensações-, que podem aumentar ou diminuir o grau de adesão do enunciatário aos discursos implícitos no anúncio. Assim, seriam da ordem do inteligível a antecipação de uma sanção positiva no nível narrativo, a aproximação ou o afastamento entre enunciador e enunciatário regulados pelas operações de breagem e a copresença de isotopias no nível discursivo, enquanto o arranjo das categorias topológicas, cromáticas e eidéticas no plano da expressão seria considerado como pertencente à ordem do sensível.

Quando combinadas, no entanto, essas estratégias de persuasão produzem um efeito enunciativo global, particularidade do texto sincrético, que não somente cria uma imagem, uma identidade discursiva do enunciador do texto, mas também denuncia o modo de exibição dos conteúdos escolhidos pelo enunciador para manipular e persuadir o enunciatário.

Referências

BARROS, D. P.L. Algumas reflexões semióticas sobre enunciação. In: DI FANTI, M.G; BARBISAN, L.B (Orgs). **Enunciação e discurso: tramas de sentidos**. São Paulo: Contexto, 2012, p.28-43.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

FLOCH, J. - M. **Petites mythologie de l'oeil e de l'esprit**. Tradução de José Luiz Fiorin para o artigo "Análise da campanha publicitária do cigarro News". Hadès-Benjamins, 1985.

_____. Syncrétiques (sémiotiques). In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J.(Eds.), **Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Tradução de Norma Discini para o artigo "História em quadrinhos: um enunciado sincrético". vol. Tomo 2, pp.218-222. Paris: Hachete, 1986.

FONTANILLE, J. **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GOMES, R.S. O sincretismo no jornal. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (Org.) **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p.216-222.

GREIMAS, A. J. **Du sens II**. Essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker editores, 2004, p.79-92.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

KRESS, G.; LEEUWEN, V. **Reading images**: the grammar of visual design. London; New York: Routledge, 1996.

TEIXEIRA, L. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, N. B. (Org.). **Língua Portuguesa**: Lusofonia – memória e diversidade cultural. São Paulo: EDUC, 2008, p.299-306.

AS FUNÇÕES DISCURSIVAS DAS RECATEGORIZAÇÕES

Janaica Gomes MATOS⁸

Mariza Angélica Paiva BRITO⁹

Resumo: Neste trabalho, propomos uma classificação das possíveis funções assumidas pelas recategorizações nos diferentes contextos discursivos. Para tal fim, retomamos a análise pioneira de Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995) sobre as recategorizações, relacionando as expressões referenciais por nós abordadas às anáforas diretas classificadas em Cavalcante (2003) e a certas funções discursivas apontadas por Koch (2004). Com isso, analisamos textos de diversos gêneros, que foram escolhidos aleatoriamente. Com a análise dos dados, averiguamos traços funcionais das recategorizações, que vieram a compor nossa classificação e nos levaram a constatar que as recategorizações podem ser multifuncionais nos discursos.

Palavras-chave: Recategorização. Funções discursivas. Classificação.

Abstract: *In this paper, we propose a classification of possible functions assumed by the reclassification in different discursive contexts. For this purpose, we resume the pioneering analysis of Apothéloz and Reichler-Béguelin (1995) about reclassifications, relating the referring expressions by us addressed to the direct anaphora classified in Cavalcante (2003) and certain speech functions identified by Koch (2004). Thus, we have analyzed texts from various genres, which were randomly chosen. With the data analysis, we have ascertained functional traits of reclassifications, which came to compose our classification and led us to see that the reclassifications can be multifunctional in speeches.*

Keywords: *Reclassification. Discursive contexts. Classification.*

⁸ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC. Professora da UESPI e bolsista da CAPES/FAPEPI. Fortaleza-Ceará-Brasil. E-mail: janaicagomes@gmail.com

⁹ Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC/CAPES/PNPD. Pesquisadora do Grupo Protexto/UFC. Fortaleza-Ceará-Brasil. E-mail: marizabrito02@gmail.com

Introdução

O presente artigo assume como objetivo investigar os tipos de recategorização existentes nos processos de referenciação sob um ângulo até hoje não bem explorado pelos pesquisadores que se ocupam da Linguística Textual: o das funções discursivas de anáforas correferenciais.

Constatamos a importância de se analisarem as transformações por que passam os referentes e as conseqüentes mudanças de designação ao longo de um texto. Por uma questão meramente metodológica este trabalho se restringe à análise das recategorizações manifestadas por expressões referenciais anafóricas correferenciais. A decisão tomada por um locutor ao escolher formas referenciais distintas, com certas alterações de significado, nunca é ingênua e constitui um importante fator de textualidade. Isto quer dizer que há vários objetivos ou intenções comunicativas que influenciam no ato da recategorização, conduzindo o desenrolar argumentativo de um texto. Assumimos que as condições socioculturais estão completamente atreladas às decisões semântico-estruturais em um texto.

A recategorização é estudada como parte de um amplo processo de referenciação no discurso, sendo este compreendido como um espaço intersubjetivo em que os indivíduos actantes dessa interação verbal se constroem uns aos outros, ao mundo e, da mesma forma, são reconstruídos. Em outros termos, a realidade existente, que se constitui de referentes discursivos, não é dada *a priori*, mas é algo que se produz, constrói-se e evolui através dessa ação interativa entre os locutores da enunciação. Portanto, de acordo com a perspectiva sociointeracionista atual, com a qual nos alinhamos, a questão não é mais buscar uma correspondência exata entre expressões referenciais e coisas do mundo real ou imaginário, mas observar como as atividades humanas, cognitivas e linguísticas têm de fato o poder de estruturar e dar um sentido ao mundo (MONDADA e DUBOIS, 1995, p.20).

Muitas questões ainda não foram bem esclarecidas ou necessitam de maior reflexão no tocante ao aspecto discursivo das recategorizações. Dentre os estudiosos que, de algum modo, abordaram o assunto, Mondada e Dubois (1995), por exemplo, contribuíram significativamente para o desenvolvimento de ideias sobre a construção dos objetos de discurso. As duas autoras concluem que as categorias utilizadas para descrever as coisas tendem a mudar tanto sincrônica quanto diacronicamente. Por isso, Mondada e Dubois (1995)

denominam essas variações de “categorias evolutivas”. Entretanto, não era objetivo das autoras proporem nenhuma classificação dos elementos recategorizadores.

A recategorização ocorre no processo referencial, quando o locutor promove a transformação de um objeto de discurso, selecionando, para ele, a denominação mais conveniente ao contexto e a seus propósitos comunicativos. Dessa forma, gera-se uma mudança tanto em nível linguístico quanto em nível cognitivo por meio dessa operação.

Essa tentativa de descrição dos modos de recategorizar, que nos parece extremamente útil para ampliar a compreensão do fenômeno, foi empreendida por Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995), autores que se destacam com seu estudo seminal sobre recategorização. Eles advertem que os tipos de anáforas recategorizadoras não somente apontam um objeto discursivo, mas também o modificam, fazendo-o sofrer diversas transformações em função de um contexto enunciativo. Dentre os autores que retomam os estudos de Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995), destacamos aqui os trabalhos de Marcuschi e Koch (1998), Koch (2002; 2004), Cavalcante (2000; 2003).

Uma tentativa de sistematização de funções argumentativas

Entendemos que é necessário explorar o aspecto funcional das recategorizações. Por isso, com este objetivo, buscamos algumas regularidades para uma proposta de classificação das funções discursivas que podem ser evocadas pelas expressões anafóricas correferenciais.

Estamos propondo as seguintes funções argumentativas das recategorizações:

"Avaliativa" ¹⁰	
"Não avaliativa"	
De glosa	Por definição
	Por correção
	Por especificação
Estético-conotativa	

Sob o plano formal, as funções acima podem se manifestar pelas seguintes formas: paráfrases, nomes gerais, nomes metalinguísticos, nomes especificadores (hipônimos), nomes

¹⁰ Os dois termos estão aspeados por termos consciência de que toda expressão é argumentativa e, contextualmente, avaliativa. Todavia, falta-nos ainda um termo adequado para exprimir a ideia de que certas expressões referenciais explicitam a avaliatividade, mais do que outras.

que expressam relação metonímica, além de outras particularidades semânticas que este artigo não se ocupará em exaurir.

Sabemos que a seleção das particularidades semântico-formais não é aleatória e que sempre atende a propósitos enunciativos. Nenhuma pesquisa jamais esgotaria as possibilidades de funções discursivas, por isso sugerimos que aspectos mais formais relacionados a tais funções sejam desenvolvidos numa pesquisa mais ampla.

Explicaremos, agora, cada uma das funções por nós sugerida, mas analisaremos aqui exclusivamente os casos manifestados pelas anáforas diretas, consoante à proposta taxionômica de Cavalcante (2003), quanto às expressões referenciais. Malgrado a autora não lide mais com tal classificação, cremos que muitos dos tipos descritos por Cavalcante (2003) são úteis à presente análise.

A função "avaliativa"

A função "**avaliativa**" ocorre quando há uma denominação axiológica, ou seja, um juízo de valor explicitado na própria expressão referencial anafórica. Neste caso, verifica-se um sentido valorativo, em geral, indicado por expressões ou paráfrases nominais que concentram uma determinada opinião ou posicionamento (o qual pode ser verdadeiro ou simulado) perante o objeto referido. Esse tipo anafórico equivale ao que Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995) denominam como “argumentação”.

O exemplo abaixo mostra como os dois autores exemplificam essa função:

(1) O reflexo conservador surpreendeu o vizinho gaulês. A adoção pelo parlamento francês da lei Tubon contra o “franglês” é um exemplo bastante ridículo. *Esta nova anglicização da língua*. (APOTHÉLOZ e BÉGUELIN, 1995, p.5)

De fato, não podemos negar que a recategorização “esta nova anglicização da língua” expressa uma avaliação, uma vez que comprova determinado posicionamento ou apreciação explícita diante do referente posto em discussão no texto. Logo, percebemos que esta avaliação funciona como um importante reforço para a intenção argumentativa de seu emissor.

Analisemos mais um exemplo:

(2) Novo! Gillette MACH 3 Turbo

A Gillette apresenta *uma inovação que vai virar o mundo do barbear de cabeça para baixo*. Com o novo Gillette MACH3Turbo, você tem um barbear mais confortável em qualquer direção, mesmo no sentido contrário ao crescimento dos pelos. As inovadoras lâminas, os microtensores mais flexíveis e a fita lubrificante reforçada garantem que você possa escanhoar sem irritar a pele. Tudo para um barbear mais suave. Alguém contra?

Barbear confortável mesmo quando os pelos são do contra.

Suavidade em todos os sentidos. (anúncio Revista *Veja*, maio, 2005, p.76)

O texto acima, classificado como gênero anúncio, se compõe de várias anáforas, dentre elas a direta total, ou correferencial, “uma inovação que vai virar o mundo do barbear de cabeça para baixo”, retomando o produto anunciado, e de indiretas, ou seja, de anáforas não correferenciais, como “as inovadoras lâminas”, “os microextensores mais flexíveis” e “a fita lubrificante reforçada”, segundo a classificação das expressões referenciais de Cavalcante (2003). Uma vez que, em nosso estudo, propusemo-nos a examinar somente as anáforas do primeiro tipo mencionado, não analisaremos essas ocorrências. Vemos que o sintagma “uma inovação que vai virar o mundo do barbear de cabeça para baixo” manifesta-se com grande força de persuasão e conduz a uma avaliação positiva a respeito do referente. Nestas condições de produção do discurso, a razão para tal atribuição apreciativa é o objetivo de propagar o produto “Gillette MACH3 Turbo”, convencendo o consumidor de que vale a pena comprar.

Decidimos alterar a denominação deste tipo de anáfora em nossa proposta porque a função de *argumentação* não está presente apenas numa espécie de recategorização, mas em todas. A função argumentativa, de caráter amplo, é algo inerente a todas as expressões. Conforme diz Koch (1999, p.19): “[...] o ato de argumentar, isto é, de orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões, constitui o ato linguístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, na acepção mais ampla do termo”. Desse modo, seguindo o pensamento da autora, achamos que a “argumentação” não é uma função exclusiva, mas que, ao contrário, está diluída em todas as outras, ainda que exista em grau maior ou menor, dependendo dos contextos. E as demais funções atendem, na verdade, a propósitos argumentativos.

A função "não avaliativa"

A função "**não avaliativa**" caracteriza-se por não apresentar juízos de valor na denominação recategorizadora, uma vez que este tipo expressa diferentes graus de uma suposta neutralidade. Ao contrário da função acima descrita, o papel desempenhado por esta anáfora é o de referenciar de forma atributiva, porém não acrescentando avaliações ao objeto reativado. Exemplo:

(3) TERMO DE DEPOIMENTO DA PARTE AUTORA

[...] Dada a palavra ao Defensor Público, em prol da promovida, às suas perguntas respondeu: [...] que desde os quinze anos de idade a requerida trabalha; que na época do arbitramento da pensão alimentícia em questão o depoente ainda oferecia ajuda à requerida; [...] que a filha nasceu no mês de junho do ano p.p.de 1980; que *a aludida pensão alimentária* foi acordada no ano p.p.de 1996 [...] (JuTD01- Prottexto)

No item acima, “a aludida pensão alimentária” remete ao referente de “a pensão alimentícia”, de forma a acrescentar-lhe informações de forma argumentativa, mas o realiza de forma *não avaliativa*, apenas para frisar que está tratando do mesmo referente já mencionado anteriormente. Sabemos que, no tipo de gênero discursivo acima, predomina o intuito de objetividade do locutor, ainda que tal propósito possa ser cumprido apenas de modo aparente.

A função de glosa

O vocábulo *glosa* diz respeito a comentário, nota esclarecedora, daí por que, em nossa proposta, a função de **glosa** pode consistir em recategorizar com o objetivo de definir, corrigir ou especificar. Por isso, consideramos aqui três tipos de glosa: por *definição*, por *correção* e por *especificação*.

Glosa por definição

Serve para explicar a natureza do objeto em foco no discurso, pela utilização de uma expressão nominal ou uma paráfrase definidora. Assim, podemos encontrar esta função manifestada por nomes gerais, nomes metalinguísticos, hiperônimos, nomes que expressam relações metonímicas, nomes especificadores (hipônimos) ou até por outras formas possíveis de serem encontradas. É interessante a observação de que o aspecto semântico-formal destas expressões presta-se ao intuito do enunciador de definir o referente.

Acrescentemos a isso o fato de que, embora sendo um uso de grande utilidade em certos gêneros do discurso didático e de divulgação científica, a *glosa* recategorizadora costuma aparecer como estratégia de constituição dos mais variados gêneros, de acordo com nossa investigação.

Relembremos o exemplo extraído de Koch (2004):

(4) Duas equipes de pesquisadores dos EUA relatam hoje descobertas que podem levar à produção de drogas mais eficientes contra o antraz. Para destruir *a bactéria*, os potenciais novos remédios teriam um alvo específico... (Folha de S. Paulo, 24 out. 2001, A-10) (Retirado do exemplo adaptado de KOCH, 2004, p.72)

Nesta ilustração, Koch (2004) denomina de hiperônimo “a bactéria”, cuja remissão é a “o antraz”. Destarte, tem-se uma definição, pois se trata de uma explicação metalinguística concisa sobre o novo referente apontado.

Koch (2004) reconhece a ocorrência destas anáforas, no que concerne às funções cognitivo-discursivas das expressões nominais referenciais, citadas em sua obra. Sobre este tipo, a autora assevera que pode haver a “atualização de conhecimentos por meio de glosas realizadas pelo uso de um *hiperônimo*”. Todavia, reiteramos aqui nossa ressalva quanto a tal definição: a *glosa por definição*, a nosso ver, não se dá somente por hiperônimos, como mostra a autora, mas também por outras formas, segundo poderemos observar.

A fim de comprovar o uso das formas que manifestam tal função, iremos analisar alguns exemplos. Começemos pela *glosa por definição* através dos hiperônimos:

(5) Feias, sujas e imbatíveis

As baratas estão na Terra há mais de 200 milhões de anos, sobrevivem tanto no deserto como nos pólos e podem ficar até 30 dias sem comer. Vai encarar?

[...] Mas mesmo tomando todos os cuidados necessários, o contato com *as monstrenhas* é inevitável, seja em casa, no trabalho e, principalmente, ao ingerir alimentos. [...] “Os locais campeões em incidência *desses insetos* são as padarias, onde há oferta abundante de alimento, utensílios domésticos e esconderijos”, conta.

[...] Recapitulando: as baratas são feiosas, nojentas e fazem mal à saúde. Então qual a utilidade *desses bichos* no mundo? A resposta divide os pesquisadores. De um lado, há os que, como Milano, defendem *o animal*. (Reportagem Revista Galileu, fev. 2004, p.28)

Todas as expressões referenciais em destaque retomam “as baratas”. No caso de “as monstrenhas”, há demonstração clara de tom pejorativo, sendo, portanto, uma função *avaliativa*. Porém, percebemos que um papel diferente é assumido pelas demais anáforas, “esses insetos”, “esses bichos” e “o animal”. Estas se classificam, segundo o que propomos, como *glosa* por hiperônimo, na medida em que a barata é, em termos gerais, um inseto, um bicho e, conseqüentemente, um animal. Observe-se como varia o grau de genericidade dos termos, por isso uma investigação desses valores semânticos poderia ser muito elucidativa, em trabalhos futuros.

Para reforçar nossa compreensão, examinemos mais um exemplo:

(6) O Pica-Pau Ataca Novamente. Soa esquisito para uma estreia, mas foi esse o título em português do episódio com a primeira aparição do *personagem* (Knock Knock, no original), em 40. [...]

Seu criador, Walter Lantz, costumava dizer que teve a ideia para *o passarinho topetudo* durante sua lua-de-mel a três: o terceiro integrante do chalé era um pica-pau irritante que não parava de fazer barulho. [...]

O arretadíssimo passarinho se adaptou bem ao Brasil. Chegou mesmo a ser tema de uma música da Jovem Guarda [...] (Reportagem revista Flashback, dez. 2004, p.19)

Acima, temos três expressões anafóricas que modificam o sentido da introdução “O Pica-Pau”. A primeira é “o personagem”, cuja função é somente *não avaliativa*. Já não

podemos dizer o mesmo sobre os termos “o passarinho topetudo” e “o arretadíssimo passarinho”, que, além de serem claramente *avaliativos*, cumprem a função de *glosa* ao se juntarem ao hiperônimo "passarinho".

Vejamos, agora, casos de glosa por nomes gerais:

(7) O futuro está aqui

Começo de ano é sempre uma boa época para pensar no futuro. [...]

No entanto o futuro não promete só coisas bacanas. [...]

E para quem gosta do *tema*, uma boa dica para saborear a ficção enquanto ela não vira realidade. No começo do mês vai estreiar um novo filme do gênero: “A Linha do Tempo”, baseado no best seller homônimo de Michael Crichton, o mesmo de “Parque dos Dinossauros”. (Editorial revista Galileu, fev.2004, p.4)

Note-se que “o tema”, nome recategorizador de “o futuro”, representa um *nome geral* (cf. HALLIDAY e HASAN, 1976), que se adequou ao referente neste contexto. No caso, “tema”, ou assunto a ser discutido na revista, é uma classificação de cunho geral apontada para o referente de “o futuro”.

Quanto à glosa através de nomes que revelam um caráter metonímico, leiamos o exemplo seguinte:

(8) FLASHBACK ano 1

[...] recebemos, até o início de novembro, 250 e-mails relativos principalmente às edições 1 (capa dos Trapalhões) e 2 (Legião Urbana). Enquanto escrevo isso, a edição 3 (Roberto Carlos) mal chegou às bancas.

[...] Queremos saber o que você está achando da revista. (Editorial revista Flashback, dez. 2004)

No exemplo (8), “a revista” retoma o substantivo “Flashback”. Neste caso, esta recategorização representa um sentido metonímico no que diz respeito à sua âncora no cotexto, porque se revela o uso de uma *marca de um produto* “Flashback” e, depois, explica-se que se trata do *produto* “a revista”. Então, tal forma cumpre a função de esclarecer a natureza do referente.

Atentemos, agora, para casos desta função mediante nomes metalinguísticos:

(9) *Solidão positiva!*

Submetido por Edson Rodrigues... em Quarta, 2005-07-06 15:14

A palavra Solidão

Assusta a muitos irmãos

Irmãos que buscam na ansiedade

Tudo para suprimir o medo da solidão

Solidão pode ter outro prisma

Em nossa visão [...] (Poema - Internet, 2005)

No caso acima, a entidade referida inicialmente como “solidão positiva” é redenominada como “a palavra solidão”, o que implica uma função de *glosa* por meio de nome metalinguístico, na medida em que tal expressão anafórica retoma não o referente “solidão”, mas o próprio vocábulo como menção, explicando-o como um termo do léxico português.

Observemos um caso semelhante:

(10) [...] Felizmente – ah! um infelizmente neste último capítulo de um caipora é, na verdade, uma anomalia; mas vão lendo, e verão que *o advérbio* pertence ao estilo, não à vida; é um modo de transição e nada mais. [...] (Conto Último Capítulo, Machado de Assis, 1997, p.60)

No último exemplo, “o advérbio” é o elemento recategorizador de “um infelizmente”. Assim sendo, há nisso uma função de *glosa* por nome metalinguístico pelo fato de a anáfora referir-se ao termo mencionado, operando como uma reflexão sobre o próprio termo.

Temos ainda, em nossa proposta, os casos nos quais a glosa se apresenta sob a forma de paráfrase. As construções parafrásticas, ‘definicional’ e ‘didática’ foram explicitadas por Koch (2004) como funções discursivas das formas referenciais. Consideramos mais apropriado, em nossa proposta, associar o primeiro tipo de paráfrase aos casos de glosa, com a mesma função recategorizadora, como se pode perceber pelo exemplo abaixo:

(11) [...] Lançada em 1897, a aspirina era indicada inicialmente apenas como analgésico. Com o tempo, *o remédio feito a partir da casca de salgueiro* provou-se eficaz contra inflamações, doenças do coração e alguns tipos de câncer, entre outros benefícios. (Reportagem Revista Veja, maio, 2004, p.86)

Notemos que a recategorização acima, “o remédio feito a partir da casca de salgueiro”, caracteriza-se como uma paráfrase, por constituir-se de uma expansão, a qual evidencia um enunciado lexical e sintaticamente mais complexo do que a expressão a que se refere. (cf. HILGERT, 1996) É também definicional, já que define que a “Aspirina é um remédio extraído da casca do salgueiro”. Estamos, pois, considerando as paráfrases não como funções, mas como reelaborações semânticas.

Salientamos, sobretudo, que tal expansão parafrástica possui como núcleo o substantivo de significado mais geral “remédio”, que retoma o sentido particular de “aspirina”.

Por conseguinte, sugerimos denominar esta recategorização de *glosa por definição* através de paráfrase – que, neste caso particular, é também *avaliativa*. Isto se deve ao fato de que esta recategorização expressa uma avaliação sutil, pois sugere que a matéria da qual este remédio tão eficaz foi feito é bastante simples, por se tratar de uma planta florífera.

É interessante notar que os casos de *glosa* existem com função *avaliativa* ou *não avaliativa*, uma vez se admitindo que as recategorizações podem exercer mais de uma função simultânea num mesmo ato enunciativo. Nestas situações, por exemplo, a recategorização pode também ter sido motivada por um desejo de *evitar repetição de palavras*, por isso dizemos que esta função existe potencialmente nas recategorizações, nos casos gerais de substituição de uma designação por outra.

Em geral, pode-se dizer que a glosa é uma importante ‘estratégia metaformativa’ (cf. KOCH, 2004), pois se volta para o próprio texto, de maneira que esclarece o sentido dos termos empregados, refletindo, assim, sobre a forma do dito, o que se caracteriza como um ato metadiscursivo.

A função de glosa por correção

Existe glosa por correção quando o falante recategoriza com o fim de negar, reformular ou corrigir uma denominação anterior, indicando outra como sendo a mais conveniente e assinalando, explicitamente, a inadequação da primeira nomeação. Isto ocorre por meio de expressões nominais ou por paráfrases. Tais formas podem vir a ter as mesmas características semântico-lexicais da glosa por definição, porém, esta função tem a especificidade de ocorrer após a indicação de expressões corretivas do tipo *ou melhor, quer dizer* e outras; ou iniciando certos comentários metalinguísticos.

Essa mesma noção funcional de correção pode ser encontrada em Mondada e Dubois (1995) e em Koch (2004). Mondada e Dubois (1995) lembram que, em termos gerais, a correção é um processo que existe tanto em textos orais (com grande frequência) como em textos escritos. Segundo as autoras, isto acontece não somente nos casos de rasuras visíveis nos manuscritos, mas também nas subversões da linearidade textual. Neste último caso, poderá ocorrer uma recategorização, como no exemplo a seguir:

(12) Se me for permitido contar, falarei da série de provações que me foram necessárias para encontrar ‘um quarto’..., não, ‘*uma toca*’ no Grande Albergue da Europa, administrado pelo osignore Pietro Roberti. (Achard, Montebello, Magenta, Marignan. *Lettres d’Italie* (mai et jun, 1859), Paris, 1859; 50) (MONDADA e DUBOIS, 1995, p.31)

Acima, tem-se que “uma toca” reformula a referência anterior, “um quarto”. O uso do advérbio “não” evidencia que o locutor reprova a designação inicial no discurso, para, em seguida, redenominar o referente. Percebemos, pois, o valor *avaliativo* que esta correção adquiriu ao tratar do objeto de maneira um tanto irônica.

Koch (2004) demonstra que a “correção” faz parte dos tipos de estratégias textuais metaformativas, chamadas de ‘reformulativas’. Contudo, convém lembrarmos que, em Koch e Silva (1996), estabelece-se uma diferença entre dois tipos de ações reformulativas: as ‘saneadoras’, por meio das quais o locutor retoma um segmento do texto a fim de sanar alguma deficiência, esclarecendo, assim, o sentido idealizado; e as que não são saneadoras, mas se prestam a satisfazer certos propósitos argumentativos. A correção, bem como certas paráfrases e repetições, enquanto estratégias reformulativas, não ocorrem, neste caso, para

“resolver” problemas de formulação detectados, mas para exercerem um importante papel no desenvolvimento da argumentação do locutor.

(13) Fiel ao meu hábito, eu me dirigi para o porto. [...] é necessário, para subir lá, uma firmeza que eu não tenho, e, voltando por onde vim, eu deixei o faz de conta de cais, para me fechar com as minhas lembranças no apartamento... quer dizer, *na sala de teto arredondado, obscura e tão ampla* que não reconheceríamos o próprio pai se ele estivesse na outra extremidade, que me foi dada como quarto de dormir. (Gaparin, Voyage d’une ignorante dans le midi de la France et l’Italie, Paris:Paulin, 1835, v1.p.147) (MONDADA e DUBOIS, 1995, p.31)

Note-se que a paráfrase “a sala de teto arredondado, obscura e tão ampla” negocia uma nova atribuição ao referente “o apartamento”. Com efeito, ao verificarmos as condições de produção deste texto formal escrito, o qual é menos espontâneo e bem mais elaborado que o discurso oral, acabamos por depreender que a forma de correção recategorizadora que nele existe não tem a finalidade de sanar deficiências formulativas. Na verdade, o locutor se autocorrige, usando a expressão “quer dizer”, para propor uma reinterpretação de “o apartamento”, o qual é *avaliado* pejorativamente no discurso. Por outro lado, neste caso, vemos também a força emotiva que emana do locutor, através da recategorização. A paráfrase acima modifica o referente conforme o sentimento ou a subjetividade do enunciador.

(14) Ninguém ousa namorar as deusas do sexo

[...] Que nos prometem elas, com suas formas perfeitas por anabolizantes e silicones? Prometem-nos um prazer impossível, um orgasmo metafísico, para o qual os homens não estão preparados.

[...] *Essas fêmeas pós-industriais* foram fabricadas pelo desejo dos homens ou, melhor, pelo desejo que elas gostariam de ter ou, melhor ainda, pelo poder fálico que as mulheres pensam que os homens possuem. (Artigo de opinião, Folha de S. Paulo, 1999, p.10)

Estas correções parafrásticas, de alto poder retórico, beneficiam os argumentos defendidos pelo autor do artigo. No entanto, ressaltamos que a primeira recategorização, “essas fêmeas pós-industriais”, tem uma função unicamente *avaliativa*. Já o restante dos termos destacados tende também a corrigir, de forma não menos *avaliativa*, “o desejo dos

homens”, pois, na verdade, o que o enunciador “pretendia” dizer era “o desejo que eles (os homens) gostariam de ter” e “o poder fálico que as mulheres pensam que os homens possuem”.

Observemos o item a seguir:

(15) [...] O eixo que surge anunciado pela formação do governo Lula é o que sobrou da vasta indeterminação. Entre a avenida Paulista e São Bernardo: uma política-econômica ortodoxa, para não dizer *tucana*, e uma política social petista, Palocci-Meirelles e Fome Zero-Ministérios Sociais. [...]

O programa que ficou conhecido como neoliberal e, entre nós, tucano, enquanto sociabilidade, menos que ideologia, está de corpo inteiro no par Palocci-Meirelles, e até na definição do social, que não se apresenta como antagônico ao econômico, mas como sua correção. E nos conselhos que renomados articulistas vêm repetindo à exaustão: autonomia do Banco Central, corte nas despesas do governo, uso implacável da taxa de juros, "sensatez" na negociação da Alca, eliminação de privilégios corporativos (leia-se *derrogação dos direitos constitucionais do funcionalismo público*) (Artigo de opinião, Folha de S. Paulo, dez. 29, 2002)

Aqui se realizam correções que auxiliam na construção retórica do contexto; são elas as formas “tucana” e “derrogação dos direitos constitucionais do funcionalismo público”. Constata-se que o termo “para não dizer...” é um recurso usado para indicar uma nova designação ao ser, assim como a expressão “leia-se”, que sugere ao leitor uma outra compreensão dos referentes mencionados anteriormente. Trata-se de expressões de heterogeneidade enunciativa, chamadas por Authier-Revuz (2004) de *não coincidências do dizer*. São formas que marcam o jogo polifônico que se percebe entre os posicionamentos distintos que elas opõem (ver, sobre isso, Fonseca, 2010, e Brito, 2010).

A função de glosa por especificação

A função de **glosa por especificação** serve para recategorizar os referentes de forma específica, partindo-se de um sentido geral para um particular. No que diz respeito a isso, Koch (2004) menciona o uso da “anáfora especificadora”, termo utilizado pela própria autora

para designar os casos em que se faz um refinamento da categorização através da sequencia hiperônimo / hipônimo, de modo a trazer, compactamente, ao discurso, informações novas correspondentes ao objeto discursivo.

(16) Uma catástrofe ameaça uma das últimas colônias de gorilas da África. *Uma epidemia de Ebola* já matou mais de 300 desses grandes macacos no santuário de Lossi, no noroeste do Congo. Trata-se de uma perda devastadora, pois representa o desaparecimento de um quarto da população de gorilas da reserva. (retirado de KOCH, 2004, p.74)

Não será difícil discernirmos que o sintagma nominal “uma epidemia de Ebola” é uma referência que especifica “uma catástrofe”. Inicialmente, introduziu-se o referente de maneira vaga, imprecisa no texto. Logo em seguida, traduziu-se tal catástrofe anunciada como “uma epidemia de Ebola”, que é um nome específico.

(17) Cientistas da Universidade de Massachusetts sequenciaram o genoma de um micro-organismo que pode sobreviver em condições dez vezes mais salgadas do que a água do mar. Os dados genéticos deverão esclarecer como *esse organismo - Halobacterium* – vive em ambientes extremos, como minas de sal ou lagos salgados. A ideia dos pesquisadores é utilizar essas informações para o desenvolvimento de produtos biotecnológicos, como planta de arroz, que possam crescer em solos salinos.

(extraído de KOCH, 2002, p.87)

Aqui nos reportamos ao objeto de discurso “esse organismo - Halobacterium”, cuja interpretação remete à introdução referencial “um micro-organismo que pode sobreviver em condições dez vezes mais salgadas do que a água do mar”. Tal anáfora consegue evidenciar, de modo particular, que tipo de organismo está sendo pesquisado pelos cientistas acima referidos. Uma vez que “Halobacterium” é um termo que pode ser classificado como hipônimo de “micro-organismo”, diremos que estamos diante de um caso de recategorização cuja função discursiva é a de *glosa por especificação*.

Vejamos, em seguida, uma ocorrência de recategorizações sucessivas a respeito de um referente. Em tal item, há diferentes funções; dentre elas, anáforas com funções de glosa que especificam e outras que, ao contrário, generalizam. Neste contexto, constatamos que a função

discursiva de *glosa por especificação* se manifesta de maneira inversa à de *glosa por definição*, no plano semântico-lexical:

(18) O quebra-cabeça de Arquimedes

Pergaminhos revelam *trabalho inédito do grego* em análise combinatória

Como se não bastasse ter sido o descobridor de leis da física, inventor de engenhocas para facilitar a vida humana e um dos maiores matemáticos de todos os tempos, Arquimedes (287-212 a.C.) agora é apontado também como o possível inventor de *um dos passatempos mais antigos do mundo*.

[...] Com o auxílio de raios ultravioletas e de programas de computador para separar o que seria original (transcrição do trabalho de Arquimedes) de ruídos (orações escritas, mofos etc.), a equipe liderada por Netz chegou à conclusão que o grego deixou um trabalho inédito sobre *um passatempo da Antiguidade: o stomachion*.

O trabalho descreve *um quebra-cabeça que consiste em um quadrado fracionado em 14 partes*. O objetivo do jogo é, depois de embaralhados, juntar esses 14 pedaços para formar novamente o quadrado ou ainda outras figuras conhecidas. *O stomachion* é parecido com o Tangram, mais difundido hoje, o desafio chinês de 7 peças.

Os especialistas não compreendiam como um gênio como Arquimedes poderia ter perdido seu tempo com um trabalho sobre *um brinquedo desses para crianças*. (Reportagem Revista Galileu, 2004, p.68)

Detectamos, na ilustração acima, a evolução sofrida pelos objetos “Arquimedes” e, principalmente, por seu “quebra-cabeça”. Isso se denuncia através das recategorizações “trabalho inédito do grego”, “um dos passatempos mais antigos do mundo”, “um passatempo da Antiguidade: o stomachion”, “um quebra-cabeça que consiste em um quadrado fracionado em 14 partes”, “o jogo”, “O stomachion”, “um brinquedo desses para crianças”. Vemos que os dois primeiros sintagmas citados “trabalho inédito do grego” e “um dos passatempos mais antigos do mundo” desempenham um papel de “*glosa por definição avaliativa*” no discurso. Já o terceiro, “um passatempo da Antiguidade: o stomachion” envolve uma *glosa por especificação*, pois refina a categorização feita ao especificar, também de modo *avaliativo*, de qual tipo de passatempo da Antiguidade se tratava; no caso, do stomachion, que é a informação nova acrescentada ao referente. Em “um quebra-cabeça que consiste em um quadrado fracionado em 14 partes”, tem-se uma função de *glosa por definição não avaliativa*,

que apenas acrescenta informações de como tal passatempo é constituído. Em seguida, vê-se uma nova forma de *glosa por definição não avaliativa*, “o jogo”; depois disso, volta-se a recategorizar de modo especificador por meio do nome “O stomachion”. Por fim, “um brinquedo desses para crianças” revela-se fortemente *avaliativo*, em forma de *glosa por definição*, principalmente em virtude do pronome “esses”, o qual sugere um sentido pejorativo ao objeto criado por Arquimedes.

Vejamos outro item semelhante:

(19) A crescente demanda e a escassez do pescado no Baixo São Francisco transformaram o cenário do Rio. É comum encontrar tanques-rede, ou *gaiolas*, para a produção de peixes em cativeiro ao longo do leito e em seus afluentes. Trata-se de *uma atividade econômica que se prolifera no Velho Chico e rende bons lucros para seus investidores*.

A busca por um projeto pessoal de vida e a paixão pelos peixes levaram Mário de Albuquerque e Rodolfo Lima a criar *tilápias* em gaiolas, próximo à foz do São Francisco, em Brejo Grande. [...] (Reportagem, Jornal de Aracaju, dez. 2001, p.51)

Identificamos, acima, três diferentes recategorizações. O sintagma com função de *glosa por correção não avaliativa*, “gaiolas”, ajusta ou retifica a primeira denominação “tanques-rede”. Já a segunda expressão anafórica, “uma atividade econômica que se prolifera no Velho Chico e rende bons lucros para seus investidores”, define a natureza de “produção de peixes em cativeiro”; por isso a consideramos *glosa por definição avaliativa* manifesta, inclusive, por paráfrase. Apenas a última recategorização, “[criar] tilápias” funciona como *glosa por especificação não avaliativa* do hiperônimo “peixes”.

A função estético-conotativa

A função *estético-conotativa* é bastante encontrada não somente, mas de modo principal, nos textos literários. Vista sob este aspecto, a recategorização assume um papel fundamental de recriar os referentes a partir de um mundo ficcional, no qual se constrói uma rede de relações inferenciais complexas e ambíguas, mas que passam a dar coerência à leitura.

Conforme se conclui em Jaguaribe e Cavalcante (2002), a referência literária é extremamente instável e multiforme, acarretando mudanças semânticas, que podem se

explicitar ou não no modo de designação, como acontece com relação a certas repetições na progressão do discurso. Porém, vejamos um caso de mudança de nomeação *estético-conotativa* explícita lexicalmente:

(20) ENIGMA

Não suponho. Creio
na força universal que move o mundo,
ordenando e desordenando a natureza.
Essa mesma força que torna o mar bravio
traz a tempestade impiedosa,
a fúria indesejável do vento,
os terremotos, furacões,
cataclismas e enchentes devastadoras.
Essa mesma força universal
que cria o ar puro das montanhas,
a mansidão das águas, o céu azul e limpo,
as noites poéticas de luar.
(Poema de Ary de Albuquerque, 2003, p.60)

Verifica-se a função *estético-conotativa* nesta mensagem poética, por meio das recategorizações de “a força universal que move o mundo”: “Essa mesma força que torna o mar bravio” e “essa mesma força universal que cria o ar puro das montanhas, a mansidão das águas, o céu azul e limpo, as noites poéticas de luar”. Esta paráfrase expressa um valor conotativo através de uma linguagem metafórica, usada com valor estético, ao se renomear o objeto.

Em síntese, ressaltamos que todas essas funções elencadas devem ser observadas do ponto de vista da intencionalidade do produtor do texto em seus contextos de ocorrência, pois o que tentamos enfatizar neste trabalho foram as recategorizações a partir das situações de uso.

Também gostaríamos de reafirmar que tais funções não são mutuamente excludentes e chegam a agir conjuntamente na construção dos sentidos.

O que temos a acrescentar sobre isso são sugestões para reflexões futuras sobre o tema estudado. Isto porque, em nosso trabalho, verificamos indícios de prováveis relações que, posteriormente, possam ser confirmadas entre as funções discursivas das recategorizações e os gêneros, bem como a respeito da frequência de tais funções.

Conclusão

De acordo com nossa análise de base qualitativa, fruto de uma pesquisa de mestrado concluída em 2005 (ver MATOS, 2005), vimos que algumas funções coexistem numa mesma mensagem e, não raro, até se coauxiliam na construção dos sentidos. Quer dizer, além da função *referencial* e *predicativa*, que são basicamente constitutivas destas anáforas, elas ainda podem ter funções discursivas simultâneas como, por exemplo, a de *glosa*, a *avaliativa* ou a *não avaliativa* e a *estético-conotativa* ao mesmo tempo. Acrescentamos a estas funções a de *evitar* uma eventual *repetição de palavras*, o que ocorre, potencialmente, em toda recategorização. Para reconhecermos tais funções, é imprescindível a observação e a análise do contexto em que a expressão anafórica se insere.

Dito de outro modo, as funções que descrevemos, em nossa proposta, somam-se umas às outras num mesmo texto. A função de *evitar repetição de palavras* pode também se somar a qualquer outra função acima discriminada.

Fizemos uma observação cuidadosa sobre as funções *avaliativa* e a *não avaliativa*: estas devem, necessariamente, existir em todos os casos de recategorização; porém, são as únicas funções mutuamente exclusivas numa mesma ocorrência de recategorização. Ou seja, segundo propomos, todos os sintagmas nominais recategorizadores contêm ou a função *avaliativa*, ou a *não avaliativa*. Contudo, qualquer uma das duas pode aliar-se a outras funções sugeridas.

Em suma, tudo isto nos leva a sustentar que existe uma multifuncionalidade nas recategorizações. E esta sobreposição de funções procede dos critérios distintos estabelecidos (caráter avaliativo, natureza metadiscursiva, valor estético-conotativo) e de outros que ainda precisam ser investigados em estudo mais aprofundado.

Referências

APOTHÉLOZ, D; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. Construction de la référence et strategies de designation. In: BERRENDONER; REICHLER-BÉGUELIN, M-J. (Eds.) **Du syntagme nominal aux objects-de-discours**. Neuchâtsh, Université de Neuchâtsh, p.227-271, 1995. Tradução livre de Mônica Magalhães Cavalcante

APOTHÉLOZ, D.; CHANET, C. Definido e demonstrativo nas nomeações. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B.; CIULLA, A. (Orgs.) **Referenciação**. São Paulo; Contexto – (Coleção Clássicos da Linguística), 2003, p.131-176.

BEAUGRANDE, R.; DRESSLER, W. **Introduction to Textlinguistics**. London: Longman, 1981.

BRITO, M. A. P. **Marcas linguísticas da interpretação psicanalítica: heterogeneidades enunciativas e construção da referência**. TESE DE DOUTORADO. Universidade Federal do Ceará/UFC. 2010. Disponível em: www.dominiopublico.com.br/tesesdissertações.

CAVALCANTE, M.M. **Expressões referenciais: uma proposta classificatória**. / Trabalho apresentado no GELNE/2003.

_____. JAGUARIBE, V.M.F. **A (re) construção da referência em contos literários**. Trabalho apresentado no GELNE/2002.

CONTE, M.E. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B.; CIULLA, A. (Orgs.) **Referenciação**. São Paulo; Contexto (Coleção Clássicos da Linguística), 2003, p.177-190.

FONSECA, C. M. V. F. **Uma abordagem retórico-argumentativa para as não coincidências do dizer**. Tese. (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

FRANCIS, G. Rotulação do discurso: Um aspecto da coesão lexical de grupos nominais. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B.; CIULLA, A. (Orgs.) **Referenciação**. São Paulo; Contexto – (Coleção Clássicos da Linguística), 2003, p.191-228.

HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. **Cohesion in English**. London: Longman, 1976.

HILGERT, J.G. Esboço de uma fundamentação teórica para o estudo das atividades de formulação textual. In: In: CASTILHO, A.T.; BASÍLIO, M. (Orgs.) **Gramática do Português Falado**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, vol. VI, p.19-30.

ILARI, R.; GERALDI, J.W. **Semântica**. São Paulo: Ática, 2002.

KOCH, I.G.V. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. **Introdução à Linguística Textual**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. SILVA, M.C.P.S. A dimensão ilocutória. In: CASTILHO, A.T.; BASÍLIO, M. (Orgs.) **Gramática do Português Falado**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, vol. 3, p.19-30.

MARCUSCHI, L.A.; KOCH, I.G.V. Estratégias de referenciação e progressão referencial na língua falada. In: ABAURRE, M. Bernadete; RODRIGUES, A.C.S. (Orgs.). **Gramática do Português Falado**. v. VIII. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, p.31-56, 2002.

_____. Processos de referenciação na produção discursiva. **DELTA**, 14, n.especial, 1998.

MATOS, J.G. As funções discursivas das recategorizações. 164 p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: RODRIGUES, B; CIULLA, A. (Orgs.) **Referenciação**. São Paulo: Contexto – (Coleção Clássicos da Linguística), 2003.

SITYA, C.V.M. **A Linguística Textual e a Análise do Discurso**: uma abordagem interdisciplinar. RG do Sul, URI, 1995.

CONTRIBUIÇÕES PARA LEITURA DE GÊNEROS MULTIMODAIS NO ENSINO

Paulo RAMOS¹¹

Ana Cristina CARMELINO¹²

Resumo: O objetivo deste artigo é contribuir para a leitura e construção de sentido de gêneros multimodais, analisados especificamente sob o viés do arcabouço teórico-metodológico da Linguística Textual de base sociocognitiva e interacional. Inseridos em multissistemas, tais gêneros mesclam em sua constituição elementos linguísticos e não-linguísticos, dados que desafiam os estudos textuais contemporâneos. Partindo dessas considerações e de exemplos variados, pretende-se não apenas mostrar estratégias sociocognitivas e textuais que possibilitam a leitura de gêneros multimodais, mas também propor alguns caminhos para o trabalho de análise dessas produções em sala de aula.

Palavras-chave: Leitura. Texto. Gênero. Multimodalidade. Ensino.

Abstract: *The aim of this article is to contribute for reading and construction of sense of multimodal genres, specifically analyzed on the bias of Textual Linguistics' viewpoint of sociocognitiveness and interactional basis. Inserted in multisystems, such genres mingle linguistics and non-linguistics elements, a challenge for contemporary textual studies. From these considerations and different examples, the purpose is not only to show sociocognitive and textual strategies that make the reading of multimodal possible, but also, to propose some ways for working in educational contexts.*

Keywords: *Reading. Text. Genre. Multimodality. Teaching.*

¹¹ Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), campus Guarulhos, São Paulo, Brasil. E-mail: contatopauloramos@gmail.com

¹² Departamento de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: anacriscarmelino@gmail.com

Caráter multimodal dos textos

Texto I



Figura 1: Toca do Salitre, no Piauí

Fonte: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), 2011, 2º dia, caderno amarelo. p.12. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2011/05_AMARELO_GAB.pdf

Acesso: 7 abr. 2014.

Texto II



Figura 2: “Arte urbana”, de Diego Singh

Fonte: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), 2011, 2º dia, caderno amarelo. p.12. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2011/05_AMARELO_GAB.pdf

Acesso: 7 abr. 2014.

As duas imagens compuseram questões do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), do ano de 2011. Os responsáveis pela prova propunham aos alunos que grafites contemporâneos são comparados com pinturas murais pré-históricas. Procurava-se, como já se percebe, que se fizesse uma relação intertextual entre as duas imagens. A Figura 1 deveria ser identificada como um caso de arte pré-histórica, por conta dos desenhos representados no muro; a Figura 2, por consequência, seria o grafite. A proposta da questão dizia:

O grafite contemporâneo, considerado em alguns momentos como uma arte marginal, tem sido comparado às pinturas murais de várias épocas e às escritas pré-históricas. Observando as imagens apresentadas, é possível reconhecer elementos comuns entre os tipos de pinturas murais, tais como... (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2011, p.12).

Ambas as imagens teriam em comum o registro do pensamento de suas respectivas épocas, alternativa que o estudante deveria sinalizar como correta.

Nota-se que as duas figuras tiveram de ser lidas pelo estudante que fazia a prova. Essa premissa de interpretação de produções não verbais está prevista na Matriz de Referência do ENEM (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2014), que inclui o “domínio de diferentes linguagens” e a “produção e recepção de textos artísticos” entre os conteúdos a serem trabalhados no exame e, por extensão, dominados pelo aluno do Ensino Médio.

Afora exigir dos estudantes a leitura de imagens de diferentes gêneros, merece menção também a forma como as duas imagens foram definidas na prova: “TEXTO I” e “TEXTO II”. Vale o questionamento: são mesmo textos? Mesmo sem apresentarem palavras?

Para responder às questões, é preciso dar um passo atrás. Produções assim sempre existiram. Os primeiros sinais de escrita, bem sinalizados pela Figura 1, já procuravam demonstrar fatos da época por meio dos desenhos. As fotografias são mais recentes, datam do século 19, mas também circulam entre nós há bem mais de cem anos. Mesmo a nossa escrita tem elementos visuais. Não é a mesma coisa escrever uma frase sem negrito e, depois, com esse recurso gráfico. A intensificação gráfica ajuda a destacar ou evidenciar determinado trecho ou palavra.

O que mudou, do ponto de vista dos estudos textuais, foi o olhar dado a essas produções. Se antes a preocupação estava quase restrita a trabalhos verbais escritos e a seus diferentes gêneros, a visão passou a ir mais longe e a incluir também enunciados com recursos

visuais. É como se fosse um objeto escondido. Ele estava lá. Mas só agora foi encontrado e passou a ser percebido.

Essa descoberta, por assim dizer, trouxe novos desafios do ponto de vista teórico. As próprias definições de texto tiveram de ser revistas no âmbito da Linguística Textual. Até então preocupadas em sintetizar as atividades verbais, orais e escritas, passaram a incorporar também os aspectos de cunho visual. A língua passou a se preocupar com suas linguagens, verbais e não verbais, como bem salientam Cavalcante e Custódio Filho (2010), ao repensarem a definição de texto:

A produção de linguagem [verbal e não verbal] constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO, 2010, p.9).

Resumindo: as imagens das duas figuras vistas páginas atrás podem, sim, ser chamadas de textos. Sejam elas fixas, como a fotografia, o grafite a pintura mural, ou móvel, como as propagandas televisivas. E, da mesma forma que as produções verbais, devem ser lidos para serem compreendidos, vistos sempre dentro de uma situação de ação comunicativa.

O texto, nessa nova perspectiva, pode ser somente oral, somente escrito, somente visual (incluindo as imagens e os elementos de ordem plástica, como a cor) ou uma mescla desses códigos. Esse último caso é o que se tem chamado de texto multimodal. Trata-se de uma produção que reúne em si diferentes modalidades. Este parágrafo poderia servir de exemplo de texto verbal escrito. As imagens vistas anteriormente, de textos visuais (GRUPO μ , 1993).

Este artigo procura demonstrar como a Linguística Textual brasileira tem trabalhado atualmente com as produções multimodais. Dentro de um espectro teórico sociocognitivo e interacional, procurar-se-á expor textos verbo-visuais de diferentes gêneros, para dar uma maior dimensão na aplicação dos conceitos. Os exemplos foram selecionados aleatoriamente, mas com uma preocupação comum: compor um acervo mínimo, porém diferenciado, de textos multimodais.

O primeiro passo será observar como tais produções poderiam ser lidas sob os olhos teóricos da Linguística Textual. Para isso, serão adotadas uma charge e uma tira cômica. Num

segundo momento, o interesse será demonstrar como gêneros multimodais poderiam ser aplicados no ensino. Nesse caso, dois anúncios publicitários serão acionados para ilustrar possibilidades de oficinas a serem desenvolvidas no meio escolar.

Formas de ler textos multimodais

Pode-se dizer que o texto multimodal tende a se apresentar de duas formas: uma fixa, estática, e outra em movimento. As fotografias, as publicidades publicadas nas revistas, as histórias em quadrinhos e tanto outros exemplos possíveis serviriam para ilustrar o primeiro caso. Quanto à segunda forma, o rol de possibilidades também não é pequeno. Seriam os casos das animações, dos seriados de TV, dos filmes, dos variados vídeos que circulam pelas mídias virtuais.

Ambas as situações são de interesse para demonstrar como a Linguística Textual tem enxergado as produções multimodais. Mas, como a maior parte das produções utilizadas no ambiente escolar tende a ser apresentada em suportes impressos (livros didáticos, apostilas, provas de processos seletivos), centraremos a discussão apenas em exemplos de textos fixos, ou de “imagens fixas”, como sugere o título homônimo da obra de Joly (2003).

As figuras estáticas, desde que tragam imagens, tendem a ser compostas de duas formas: com uma ou com mais de uma cena. Vejamos um caso de texto multimodal que trabalhe o conteúdo em uma só figura:



Figura 3: Charge sobre “rede social”, de autoria de Ivan Cabral

Fonte: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), 2012, 2º dia, caderno amarelo. p.7. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2012/caderno_enem2012_dom_amarelo.pdf
Acesso: 7 abr. 2014.

O exemplo foi extraído da prova de 2012 do ENEM, avaliação aplicada desde 1998 pelo governo federal e que, atualmente, tem sido utilizada também como meio de ingresso ao ensino superior público federal. Trata-se de uma charge, usada como tema de questão da prova de Linguagens, Códigos e Suas Tecnologias de tal avaliação.

Os responsáveis pelo teste apresentavam a figura e propunham este enunciado: “O efeito de sentido da charge é provocado pela combinação de informações visuais e recursos linguísticos. No contexto da ilustração, a frase proferida recorre à” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2012, p.7). E cabia ao estudante assinalar a alternativa que trazia esta proposta de resposta: “polissemia, ou seja, aos múltiplos sentidos da expressão “rede social” para transmitir a ideia que pretende veicular” (id., ibid., p.7).

Embora a alternativa trabalhe com um conceito estritamente de ordem verbal, a polissemia, a trajetória de leitura exigia domínio também dos aspectos visuais da charge. A começar pela marca central do gênero, o diálogo com assuntos jornalísticos contemporâneos (ROMUALDO, 2000; RAMOS, 2009, 2012a). No caso em tela, o aluno teria de relacionar o

tema apresentado com o que seriam as chamadas redes sociais, páginas virtuais que viabilizariam a interação entre pessoas por meio de páginas veiculadas por mídias virtuais.

Na leitura de Santaella e Lemos (2010, p.39), a palavra “redes” “é importante para indicar que os recursos estão concentrados em alguns lugares: os nós e os conectores ligados uns aos outros. Essas ligações transformam recursos dispersos em uma rede que pode se expandir para todos os lados.”. A brincadeira da charge é a situação inesperada de essa expansão para “todos os lados” ocorrer fora do universo virtual e bem próximo ao ambiente real, do dia-a-dia.

A imagem mostra pessoas deitadas numa rede de pano. O complemento “social” sugere que ela é compartilhada, ou socializada, por mais de um dos integrantes do que se infere ser uma família. Essa interpretação é reforçada pela fala dita pelo homem do desenho, representada por meio de um balão: “Rede social aqui em casa é outra coisa”. O fato de ele estar rodeado por crianças, e de haver uma mulher na mesma rede, à esquerda da imagem, somado ao dado de que estariam em casa, leva ao acionamento de conhecimentos prévios de que corresponderiam aos pais daquela moçada.

O mecanismo inferencial, percebido na análise até aqui, é elemento imbricado com o ato de leitura. Segundo Marcuschi (2008), a compreensão do texto pressupõe o processo cognitivo e o acionamento de uma série de informações armazenadas na memória dos sujeitos das variadas formas de interação. Dessa forma, o ato sociocomunicacional prevê conhecimentos de diferentes ordens: linguístico, enciclopédico ou de mundo, compartilhado. Nas palavras do linguista, compreender um texto “realizar inferências a partir de informações dadas no texto e situadas em contextos mais amplos” (op.cit., p.239).

A leitura da imagem revela, portanto, que a situação financeira da família não seria das melhores. A rede seria a cama, dividida entre todos por necessidade. Detalhes como os remendos no pano e o furo na rede – por onde passa o pé de um dos meninos – corroboram essa linha de interpretação. Sintetizando: naquela realidade vivida pela família, uma metonímia de muitas outras existentes no país, a discussão a respeito das redes sociais virtuais ainda seria uma utopia. As redes sociais, para eles, seriam uma realidade bem mais amarga e concreta.

Esse caso ajuda a demonstrar outro conceito caro aos textos verbais escritos e que pode ser aplicado também às produções multimodais: o de objeto de discurso ou referente. No exemplo em pauta, seria a expressão “rede social”. Na definição de Cavalcante (2012, p.98),

trata-se de “um objeto, uma entidade, uma representação construída a partir do texto e percebida, na maioria das vezes, a partir do uso de expressões nominais referenciais”. Para que esse processo ocorra, o leitor cria categorias para adequar os referentes à sua realidade sociocognitiva. Caso haja uma situação em que essa construção é refeita no contato com o texto, como a mudança de sentido de “rede social”, diz-se que o objeto foi recategorizado.

Só com os dados verbais apresentados, vê-se, o estudante que fazia a prova do ENEM daquele ano não conseguiria resolver a contento a questão. Para além da dubiedade de sentidos da expressão “rede social”, ele teria que compreender as marcas do gênero em questão, uma charge, e ler as imagens apresentadas, de modo a produzir sentido. Desse processo, que alia elementos verbais escritos e de ordem visual, seria construída a significação do texto multimodal.

O exemplo da charge ilustra um caso de imagem fixa única, composta num único quadro. Há questões, também bastante usadas no ENEM, que se apoiam em textos multimodais compostos por mais de uma cena, agrupados em sequência. São basicamente casos de histórias em quadrinhos, entre as quais as tiras cômicas são as mais utilizadas. Vejamos um texto assim, extraído uma vez mais da prova do ano de 2012:



Figura 4: Tira cômica de Laerte usada em tema de questão do ENEM 2012

Fonte: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), 2012, 2º dia, caderno amarelo. p.7. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2012/caderno_enem2012_dom_amarelo.pdf
Acesso: 7 abr. 2014.

A leitura de tiras como essa de Laerte Coutinho, e de charges, como a de Ivan Cabral analisada há pouco, tendem a apresentar os mesmos mecanismos de interpretação vistos nos textos escritos tradicionais. No exemplo anterior, além das inferências, o leitor construiu uma concepção mental de rede social para, num segundo momento, reconstruir o que a expressão queria dizer, atribuindo a ela a ideia de rede de pano, compartilhada por mais de uma pessoa.

Ramos, em mais de um momento teórico (2011, 2012a, 2012b), tem defendido que os processos de leitura de textos verbais escritos podem ser aplicados também a produções multimodais. No caso específico de histórias como a tira da Figura 4, a construção dos objetos de discurso, tanto verbais quanto visuais, serve como forma de articular os conteúdos das diferentes cenas e viabilizar a leitura da narrativa como um todo.

No primeiro quadrinho, os conhecimentos prévios do leitor são necessários para estabelecer uma relação intertextual entre a imagem e a história de Branca de Neve e os Sete Anões, em particular na versão em desenho produzida pelos estúdios de Walt Disney. No longa-metragem animado, exibido pela primeira vez em 1937, nos Estados Unidos, há uma cena em que a madrasta, invejosa por não ter a mesma beleza de Branca de Neve, transforma-se em bruxa e a visita para oferecer-lhe uma maçã. Dada uma mordida, a protagonista cairia num sono profundo e a vilã poderia ser, uma vez mais, a mais bela.

É de se observar que diálogo entre o quadrinho e o desenho de Disney é estabelecido no âmbito visual. Reconhecem-se as imagens estereotipadas da bruxa e de Branca de Neve, mesmo que de costas, como indicam os desenhos mostrados a seguir:



Figura 5: Cena baseada no desenho animado de Walt Disney

Fonte: A adaptação para o cinema. *Noite americana*. Disponível em:

<http://www.noiteamericana.com.br/a-adaptacao-para-o-cinema/> Acesso em: 7 abr. 2014.

O inusitado é o fato de, ao contrário do filme, a Branca de Neve da tira recusar a oferta maçã. “Não, obrigada”, responde. No segundo quadrinho, o objeto de discurso “Branca de Neve” é retomado coesivamente. No lugar da bruxa, aparece uma cobra. Infere-se que a vilã,

ante à recusa anterior, faz uma nova tentativa. O referente seria o mesmo, porém visualmente recategorizado na figura da serpente. Há nova recusa, com a mesma resposta.

No terceiro quadrinho, a cena ganha um dado novo. Surge um novo referente, um homem, de posse do que se sugere ser a mesma maçã. Por ele estar bem trajado, de paletó, e de dizer que “com mais 10,00 você ganha um celular”, o enquadre da situação indica ser semelhante às tantas formas de persuasão vistas em comerciais televisivos ou mesmo testemunhada na porta das casas.

Diante da nova oferta, levar a maçã e pagar 10,00 para ter um aparelho de telefone móvel, Branca de Neve cede e fica com a fruta. Chega-se a essa conclusão pela inferência da cena entre o terceiro e o quarto quadrinhos. Ao fundo, a protagonista está caída. Depreende-se que ela tenha mordido a fruta envenenada. Mais à frente, no canto esquerdo da cena, o vendedor e a bruxa se distanciam da casa. Confirma-se o convencimento pela frase: “questão de técnica”.

O estudante, como visto, deveria dominar também, mesmo que minimamente, o que seria intertextualidade. Na leitura de Koch e Elias (2009), o conceito pode ser analisado de forma ampla ou restrita. No caso da ampla,

todo texto remete sempre a outro ou a outros, constituindo-se como uma ‘resposta’ ao que foi dito ou, em termos de potencialidade, ao que ainda será dito, considerando que a intertextualidade encontra-se na base de constituição de todo e qualquer dizer. (KOCH; ELIAS, 2009, p.5)

Na situação da intertextualidade restrita, o texto faria referência a outros. A recuperação ou identificação dessa teia de referências estaria atrelada diretamente à memória do leitor. O exemplo da tira seria um caso desses. Há a presença da animação de Disney, informação necessária para que ocorresse a plena compreensão do que ali fora proposto.

Cabe ressaltar também que o conceito de intertextualidade, como outros vistos até aqui e próprios do arcabouço teórico da Linguística Textual, pode ser aplicado também a produções multimodais. Em outros termos: o processo de construção do sentido de textos verbo-visuais não ocorre sem os mecanismos sociocognitivos acionados durante a ação comunicativa e interacional.

Sugestões para a sala de aula

As considerações tecidas anteriormente demonstram diferentes estratégias sociocognitivas e textuais que possibilitam a leitura de gêneros multimodais variados. Partindo disso, propomos alguns procedimentos de como tais textos podem ser trabalhos em sala de aula. Para tal tarefa, separamos dois anúncios que serão abordados em duas etapas: a primeira busca contextualizar os anúncios, já a segunda apresenta sugestões de como se proceder à leitura.

Texto A



Figura 6: Anúncio contra o consumo de álcool

Fonte: Disponível em: <http://www.transbrasiliana.com.br/campanhas/quando-voce-bebe-e-dirige-o-alcool-sempre-toma-a-direcao/>. Acesso em: 07/04/2014

Texto B

Figura 7: Anúncio contra o os maus-tratos de animais

Fonte: Disponível em: <http://www.animaissos.org/>. Acesso em: 07/04/2014

I – Contextualização dos anúncios

Texto A: lançado pela Transbrasiliana Concessionária de Rodovia (empresa que administra o trecho paulista da BR-153 – de Icém a Ourinhos) em setembro de 2011, o anúncio foi criado para conscientizar motoristas (principalmente jovens) sobre os riscos de se dirigir após o consumo de bebida alcoólica, e circulou, no formato de folder, em praças de pedágios.

Texto B: lançado pela ANIMAIS.O.S (uma organização não-govenamental, fundada em 2007 em Belo Horizonte – MG), o anúncio, sobre a forma de cartaz, foi criado em 2010 e circulou pela internet a fim de defender a vida animal contra maus-tratos (de animais domésticos e silvestres), tráfico, matadouros com seus confinamentos e torturas, ameaça de extinção e da indústria da moda e cosmética.

II – Sugestões de como se proceder à leitura de anúncios multimodais

1) Descrição do anúncio: a partir de conhecimentos prévios, assinalar as diferentes linguagens exploradas em sua constituição, ou seja, os recursos verbais escritos e não verbais (palavras, números, imagens, cor, textura, tipo e tamanho da letra, disposição dos elementos). O importante nessa etapa é que o aluno seja instigado a refletir sobre o papel e a relevância desses elementos na composição e produção de sentido do texto. Para isso podem:

- relacionar os signos com o valor social que possam trazer;
- observar em que medida os diferentes signos se articulam, se para complementar ou reiterar informações;
- explicitar os possíveis efeitos de sentido da integração de elementos de ordem verbo-visual.

2) Depreensão de elementos que caracterizam o anúncio: esses dados permitem ao aluno compreender melhor como se constitui o gênero. Para isso, ele pode observar:

- o tema: sabendo-se que o propósito comunicativo do gênero em questão é explorar o consumo ou informar e conscientizar a sociedade, o aluno deve identificar o tema específico do anúncio, atentando para os elementos verbo-visuais que permitem a leitura. Além disso, é necessário perceber a importância do tema para o contexto sócio-histórico (as implicações para o momento em se que vive);
- a estrutura e o estilo: considerando-se que o anúncio é um gênero mais flexível com relação aos elementos que o compõem, é interessante que se verifique a seleção de palavras, expressões e tipos de frases/orações, imagens, símbolos etc. e o modo como eles são organizados; se a linguagem é formal ou informal; quais sequências textuais são mobilizadas explicita ou implicitamente em sua construção; qual sequência é predominante; e como todos esses recursos ajudam na obtenção do propósito do gênero;
- os participantes da situação comunicativa: é preciso observar quais recursos verbo-visuais possibilitam a identificação de quem produziu e se responsabiliza pelo anúncio; se a autoria é de ordem institucional ou não (comercial, cultural, política, religiosa, etc.); e a quem o anúncio se dirige;

- a circulação: deve-se atentar ainda para o suporte (superfícies físicas ou virtuais) em que o gênero foi veiculado; em que instância o anúncio foi produzido e em que ambiente foi divulgado; e, finalmente, qual a implicação disso para a seleção (qualitativa e quantitativa) de elementos verbais escritos e visuais que o compõem.

3) Abordagem de estratégias sociocognitivas e textuais: uma série de estratégias podem ser mobilizadas na compreensão/produção do sentido de gêneros multimodais, como é o caso da inferência, dos conhecimentos prévios, da referenciação, da intertextualidade, das sequências textuais, do tópico discursivo. No caso dos anúncios propostos, em razão dos elementos que eles demandam, sugere-se que o professor:

Texto A:

- explore as inferências: considerando-se que i) nenhum texto, em diversos níveis, apresenta todas as informações de forma explícita e que, portanto, cabe ao leitor completar as lacunas deixadas por meio de inferências; ii) as inferências são hipóteses/deduções feitas pelo leitor que permitem gerar uma informação semântica nova a partir de uma dada; e iii) o anúncio (referente ao texto A) exige um grau elevado de inferências; é de suma importância que o professor leve o aluno à compreensão do texto, fazendo com que ele estabeleça todas as relações possíveis e preencha as lacunas por meio de inferências. Isso deve ser feito levando-se em conta os conhecimentos (linguístico, enciclopédico e interacional), o contexto e os dados explícitos na superfície textual.
- aprofunde conhecimentos enciclopédicos, incitando os alunos à pesquisa sobre os riscos da combinação bebida e direção e o que prevê a Lei Seca (nº. 11.705, de 19 de julho de 2008).

Texto B:

- explore a referenciação: para construção de sentido do anúncio, pode-se mostrar ao aluno quais objetos de discurso (verbais escritos e visuais) são instaurados no texto e como são construídos (categorizados). Essa estratégia de análise deve permitir também, via conhecimento prévio e inferência, que se observe o deslocamento na categorização dos objetos, tendo em vista o desvio do foco dos animais para o homem.

- trabalhe a intertextualidade: pode-se destacar também no exame do anúncio quais formas e textos ele recupera, vista a presença da intertextualidade no plano verbal escrito e no imagético. Mais do que fazer com que o aluno reconheça o(s) tipo(s) do processo de intertextualidade ali delineados, é imprescindível que ele perceba que objetivos as marcações intertextuais cumprem no anúncio em questão, bem como que discursos perpassam tais marcações.
- aprofunde conhecimentos enciclopédicos, incitando os alunos à pesquisa sobre o que prevê a Lei de Crimes Ambientais (n.º. 9.605 de 1998) e quais os cuidados que se deve ter com a questão.

4) Aprofundar discussões no âmbito da multimodalidade: o professor pode ainda selecionar outros materiais para tornar o estudo de anúncios multimodais mais desafiadores, buscando analisar com seus alunos as estratégias de produção de sentido em vídeos.

- Sugestões:

- a) Campanha álcool e direção, de João Gott.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8RQ7U4biP7A>

- b) Animais X homem, de Marcos Brandão.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3rbQKoxmQv8>

Considerações finais

Com base na análise de gêneros multimodais variados que circularam em diversos meios – revistas, sites da internet e provas de exames nacionais –, procurou-se neste artigo evidenciar, em princípio, a necessidade de se trabalhar melhor tais produções em sala de aula, tendo em vista não apenas a frequência com que elas perpassam as interações do cotidiano, mas também a recorrência com que têm sido objeto de questões de provas importantes no Brasil, como o ENEM.

No intuito de contribuir para a leitura de textos verbo-visuais, buscou-se demonstrar aqui também, à luz dos pressupostos teóricos da Linguística Textual brasileira, alguns caminhos para isso. Dentre eles, mostrou-se, na prática, como determinadas estratégias

sociocognitivas e textuais – com destaque para a inferenciação, os conhecimentos prévios, a referenciação e a intertextualidade – possibilitam a construção de sentidos em gêneros multimodais. Além disso, ao final, levando-se em conta as mesmas estratégias, foram propostas algumas sugestões de atividade de análise de um gênero multimodal em sala de aula: o anúncio publicitário.

Tais considerações revelam que a Linguística Textual brasileira tem procurado fornecer subsídios para se ler textos que apresentam em sua constituição elementos linguísticos e não-linguísticos, entendendo que o processo de construção do sentido deve-se a mecanismos sociocognitivos acionados durante a ação comunicativa e interacional.

Referências

CAVALCANTE, M. M. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2012.

CAVALCANTE, M. M.; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. **Revista do Gelne**. Piauí. v. 12, n. 2, 2010. Disponível em: http://www.gelne.org.br/RevistaGelne/arquivos/capas/sumario_d41d8cd98f00b204e9800998e_cf8427e_11.pdf Acesso em: 7 abr. 2014.

GRUPO μ . **Tratado del signo visual**: para uma retórica de la imagen. Madrid: Cátedra, 1993.

HOBSBAWM, E. J. **A era dos extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JOLY, M. **La imagen fija**. Buenos Aires: La Marca, 2003.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e escrever**: estratégias de produção textual. São Paulo: Contexto, 2009.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. (orgs). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep)**. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/enem> Acesso em: 29 mar. 2014.

_____. **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep)**. Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), 2011, 2º dia, caderno amarelo. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2011/05_AMARELO_GAB.pdf Acesso em: 7 abr. 2014.

_____. **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep)**. Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), 2012, 2º dia, caderno amarelo. p.7. Disponível em:

http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2012/caderno_enem2012_dom_a_marelo.pdf Acesso em: 7 abr. 2014.

_____. **Matriz de referência ENEM**. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/downloads/2012/matriz_referencia_enem.pdf Acesso em: 29 mar. 2014.

RAMOS, P. Humor nos quadrinhos. In: VERGUEIRO, W; RAMOS, P. **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009. p.185-217.

_____. **Faces do humor**: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. **A leitura dos quadrinhos**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012a.

_____. Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas. **Linguagem (Dis)curso**. Tubarão, SC, v. 12, n. 13, p.743-763, set./dez. 2012. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/1203/120304.pdf> Acesso em: 7 abr. 2014.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia. Um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

SANTAELLA, L.; LEMOS, R. **Redes sociais digitais**: a cognição conectiva do Twitter. São Paulo: Paulus, 2010.

ENTRE A OPINIÃO E O FATO: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO EM UMA CRÔNICA DE CARLOS HEITOR CONY

Maria Aparecida Lino PAULIUKONIS¹³

Amanda Heiderich MARCHON¹⁴

Fábio SILVA GUSMÃO¹⁵

Resumo: Numa interface entre a Teoria Semiolingüística (Patrick Charaudeau) e os estudos referentes ao *Ethos* discursivo (Dominique Maingueneau), propomos, neste artigo, a análise de uma crônica vista como discurso. Pretendemos discutir a maneira pela qual os elementos lingüísticos e extralingüísticos se relacionam para construção da imagem do enunciator. Por meio das escolhas lexicais e das cenas envolvidas na enunciação, focalizaremos as marcas de subjetividade que revelam o *ethos* discursivo de Carlos Heitor Cony impressas no texto “Desprezo ao homem comum”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, no dia 05 de março de 2013.

Palavras-chave: Ethos. Escolha lexical. Enunciação.

Abstract: *In an interface between Semiolinguistic Theory (Patrick Charaudeau) and studies related to discursive Ethos (Dominique Maingueneau), we propose in this paper, an analysis of a chronicle seen as a speech. We intend to discuss the way in which linguistic and extralinguistic elements relate to each other building the image of the enunciator. Through lexical choices and scenes involved in enunciation, we will focus on the subjectivity traces*

¹³ Professora do Departamento de Letras Vernáculas (Língua Portuguesa) da UFRJ. Professora da Graduação e Pós-Graduação da UFRJ, na linha de pesquisa “Discurso e ensino de língua”. Coordenadora do Grupo de pesquisa CIAD-RIO (Círculo Interdisciplinar de Análise do Discurso). UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: aparecidalino@gmail.com

¹⁴ Mestra e doutoranda em Letras Vernáculas (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do CIAD-Rio (Centro Interdisciplinar de Análise do Discurso). Professora Substituta da graduação da UFRJ e professora da graduação da Universidade Candido Mendes. UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: claraeamanda@hotmail.com

¹⁵ Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Paraná, Pós-graduado em Currículo e Prática Educativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Mestre em Linguística pela Universidade Federal do Paraná e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Escola SESC do Ensino Médio – Rio de Janeiro. UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: fabiogusmaos@bol.com.br

that reveal the discursive ethos of Carlos Heitor Cony shown in the text "Contempt to the ordinary man", published in the Folha de S. Paulo, on March 5th, 2013.

Keywords: *Ethos. Lexical choice. Enunciation.*

Introdução

Entre a opinião e o fato, entre o jornalismo e a literatura, a crônica é o único gênero literário produzido essencialmente para ser veiculado na imprensa. Esse texto busca o diálogo com os leitores dentro de um espaço sempre igual e com a mesma localização, criando-se, assim, uma familiaridade entre o escritor e aqueles que o leem em dias específicos da semana.

Há diversos estudos que buscam definir e classificar os gêneros jornalísticos da imprensa escrita. Alguns são encontrados nos próprios guias de redação das escolas de jornalismo e dos jornais, outros são frutos de trabalhos acadêmicos de analistas das mídias. No que concerne a este artigo, adotaremos a tipologia apresentada por Patrick Charaudeau (2007), que relaciona os principais *modos discursivos de tratamento da informação*¹⁶ e as principais instâncias enunciativas (instância de “origem externa”, instância de “origem interna”), às quais se sobrepõe um maior ou menor grau de engajamento¹⁷.

De acordo com esse modelo, a crônica apresenta, ao mesmo tempo, características do “acontecimento comentado” e um engajamento relativamente livre da instância midiática (instância interna). O cronista assume um ponto de vista suscetível de esclarecer tanto acontecimentos considerados os mais importantes da atualidade, quanto acontecimentos culturais mais recentes ou mesmo fatos do cotidiano.

¹⁶ - *acontecimento relatado*: relata-se o que acontece ou aconteceu no espaço público;

- *acontecimento comentado*: comenta-se o porquê e o como do acontecimento relatado por análises e pontos de vista diversos mais ou menos especializados e justifica-se eventualmente os posicionamentos apresentados;

- *acontecimento provocado*: promove-se o confronto de ideias, com o auxílio de diferentes dispositivos, tais como as tribunas de opinião, entrevistas ou debates para contribuir para a deliberação social. (CHARAUDEAU, 2007)

¹⁷ Entenda-se por engajamento o fato de que o enunciador manifeste mais ou menos sua própria opinião ou suas próprias apreciações na análise que propõe, ou na maneira de encenar o acontecimento. (CHARAUDEAU, 2007)

Diante da riqueza temática desse gênero textual, que, simultaneamente, informa e comenta a realidade, guiados pelos pressupostos da Semiologia, de Patrick Charaudeau e do *Ethos* discursivo, de Maingueneau propomos, neste artigo, uma análise da crônica “*Desprezo ao homem comum*”, de Carlos Heitor Cony, publicada no dia 05 de março de 2013, no jornal *Folha de S. Paulo*.

Ao observarmos os índices de subjetividade mais frequentes no discurso de Carlos Heitor Cony, investigaremos as marcas linguísticas que revelam seu *ethos* discursivo – imagem de si projetada pelo locutor por meio de seu discurso –, à luz dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso francesa (AD), mais especificamente no que tange às noções do *ethos*, investigando-se os aspectos linguísticos e discursivos que explicitam o modo de dizer e também os dispositivos de que se vale o cronista para atingir seus leitores, além de aferir legitimidade e credibilidade à imagem do enunciador veiculada pela mídia impressa.

Algumas questões teóricas

Os vários enfoques teóricos relacionados ao discurso interligam-se, de certa forma, pois todos tiveram suas bases comuns no desenvolvimento das Teorias da Enunciação. Essa noção tornou-se central na Análise do Discurso, por ser uma disciplina que se refere, preferencialmente, às modalidades verbais advindas da situação discursiva e da interação entre os participantes do ato enunciativo.

A enunciação

Os estudos linguísticos anteriores às chamadas teorias da enunciação concebiam a língua como algo estático e homogêneo, um código, livre da interferência de fatores externos. Um dos maiores representantes dessa concepção foi Saussure, que chegou a estabelecer a dicotomia entre *langue* e *parole*. Uma das limitações dessa proposta, entre outras, é a exclusão dos componentes da comunicação que não fossem o código.

As teorias sobre a enunciação recuperaram justamente os componentes negligenciados por Saussure. Um deles assume posição central nesses estudos, a saber: o *falante*, que através do discurso transforma-se em *sujeito*.

O conceito de *enunciação* busca, então, evidenciar as relações da língua não apenas como sistema abstrato e de combinações de elementos fonológicos, morfológicos e sintáticos, mas como atividade linguística assumida por um sujeito.

Segundo uma concepção mais formal da língua, a construção do sentido constitui apenas uma etapa, pois, como frisou Oswald Ducrot (1987), a observação é feita sempre a partir do enunciado (realizado) em determinada situação por atores específicos durante a enunciação. Nesse caso, interessa preocupar-se, simultaneamente, com o que se diz e com o modo como se diz. Em outras palavras, considerar a enunciação, evento único e jamais repetido na produção do enunciado, a qual deixa marcas que indicam a que título o enunciado é proferido.

Considerado o linguista da enunciação, Émile Benveniste conceitua esse processo como “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006). Por esse prisma, o locutor apropria-se da língua e transforma-a em discurso, tendo um alocutário como parâmetro. Assim, Benveniste imprime um tom pragmático à enunciação, atribuindo a posição de protagonista ao sujeito enunciador.

Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno. (BENVENISTE, 2006)

Devido ao caráter da irrepitibilidade da enunciação – “a enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não se pode reproduzir” (FOUCAULT, 1986) –, não é possível estudar diretamente o ato de produção, assim, busca-se apenas identificar e descrever os vestígios do ato no produto, o que este trabalho se propõe a fazer com a crônica “Desprezo ao homem comum”, de Carlos Heitor Cony.

De acordo com a Kerbrat-Orecchioni (1997), a subjetividade é onipresente. Todas as escolhas linguísticas efetuadas em um discurso colocam em destaque a figura do enunciador, ainda que em diferentes graus:

En una oración como “Eso es bonito”, pronunciada fuera de contexto em una situación de intercambio oral, el demostrativo es evidentemente, deíctico. Pero el mismo adjetivo “bonito” también implica al hablante: el empleo de este término valorativo es relativo a la naturaleza particular del sujeto de la enunciación, a sus tablas de valores, a sus cánones estéticos. Toda afirmación lleva la marca del que la enuncia. La denominación que hemos llamado “absoluta”, que tomaba en consideración el denotado y

solamente éste, es un límite ficticio: el objeto que se nombra no es un referente en bruto, sino que es un objeto percibido, interpretado, evaluado. La actividad del lenguaje, en su totalidad, es subjetiva. (KERBRAT-ORECCHIONI, 1997)

Segundo a autora, os procedimentos linguísticos utilizados pelo sujeito para imprimir sua marca no enunciado, abrangem diferentes classes de palavras. Dentre elas, Kerbrat-Orecchioni destaca os substantivos, os verbos, os adjetivos e os advérbios, que constituem as chamadas categorias de subjetivemas, ou seja, categorias que abrigam os traços afetivo, axiológico e modalizador.

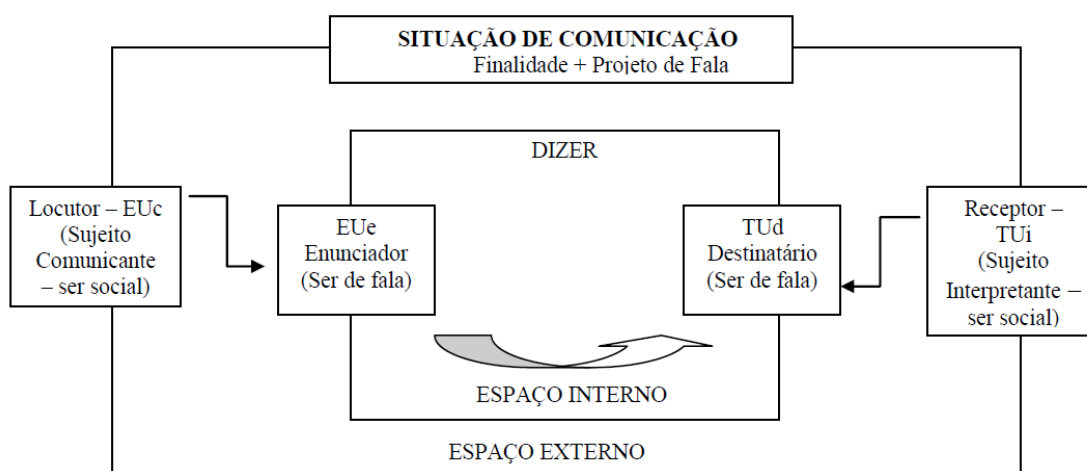
A Semiolinguística

A Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, insere o discurso numa problemática que procura relacionar, numa perspectiva linguística, questionamentos que tratam do fenômeno da linguagem – sendo uns mais externos (lógica das ações e influência social), outros mais internos (construção de sentido e do texto) –, que se realiza através da interação entre os sujeitos participantes do evento comunicativo.

Para explicar os pressupostos norteadores da Semiolinguística, Charaudeau (1995) se vale do próprio nome dessa teoria e separa a partícula *sémio* da palavra *linguística*. A primeira parte vem do grego *semeiosis*, que aponta o fato de que a construção do sentido e sua configuração se constroem por meio de uma relação forma-sentido. A segunda parte, *linguística*, significa, para o autor, o material languageiro da comunicação que impõe significação ao mundo. É preciso pensar esse material languageiro como representação de uma realidade e, ao mesmo tempo, uma parte dessa realidade. No que diz respeito aos sentidos, podemos dizer que são construídos tanto na produção quanto na recepção dos enunciados, frutos da interação entre os múltiplos sujeitos envolvidos no ato comunicativo.

Segundo esse recorte teórico, portanto, todo ato é o resultado de operações linguístico-discursivas realizadas por instâncias subjetivas, a partir de situações bem definidas. Esse modelo busca articular o discurso com uma rede interdisciplinar de acontecimentos textuais e sociais, realizado por duas atividades complementares: a da *produção* e a da *interpretação*, regidas por espaços de estratégias e restrições. Ambas se processam em uma *mise-en-scène* discursiva de que participam entidades subjetivas: o *Eu Comunicante*, o *Eu Enunciador*, o *Tu*

Interpretante e o Tu Destinatário. O primeiro, sujeito responsável pela produção, tem uma intenção e um projeto de fala, quando se engaja numa interação com um outro protagonista, o *Tu Interpretante*. Ambos, seres sociais, atuam no circuito externo da linguagem, lugar das condições de *produção* e de *interpretação*, da ação, ou do *fazer* do discurso. A esses dois sujeitos, associam-se o *Sujeito Enunciador* e o *Sujeito Destinatário*, seres discursivos, pertencentes ao circuito interno da linguagem, ao local do *dizer*, produzido por operações e/ou manobras linguístico-discursivas realizadas durante a coenunciação.



A representação do ato de linguagem (CHARAUDEAU, 2009:52)

Nesse cenário, constrói-se o *contrato de comunicação*. Esse termo, tomado de empréstimo ao domínio jurídico, indica, de um lado, que o ato de comunicação em questão é um ato de troca que se instaura entre dois parceiros e, de outro, que ele só é válido se os dois parceiros se submeterem mentalmente a certas condições discursivas que lhes permitam identificar-se como verdadeiros parceiros de troca, ao mesmo tempo em que reconhecem a validade do ato de comunicação.

O contrato de comunicação, assim definido, se compõe, então, de um espaço de “restrições” que constitui as condições que não podem ser infringidas pelos parceiros, sob pena de não haver a comunicação, e de um espaço de “estratégias”, que compreende os diferentes tipos de configurações discursivas de que o sujeito comunicante dispõe para satisfazer as condições do contrato e atingir seus objetivos comunicativos.

No que diz respeito à situação de comunicação midiática, especificamente, Charaudeau (2007) a inscreve em um duplo contrato: um de *informação* e outro de *captação*.

O *contrato de informação* centra-se na informação propriamente dita e tende a produzir um objeto de saber segundo uma lógica cívica: informar o cidadão. O *contrato de captação* procura produzir um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas, seduzir o leitor para sobreviver à concorrência.

Dessa forma, pode-se afirmar que a escolha dos conteúdos e o tratamento da informação estão relacionados com a identidade dos leitores, dessa forma, coautores do discurso da informação.

O *ethos* discursivo

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para que isso ocorra, não é necessário que o locutor faça um autorretrato, elucide suas qualidades nem tampouco fale explicitamente sobre si. “Seu estilo, sua competência linguística e enciclopédica, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa.” (AMOSSY, 2005). Desse modo, deliberadamente ou não, o locutor constrói, em seu discurso, uma imagem de si, designada pelos antigos gregos como *ethos*.

Quando se fala de *ethos*, é imprescindível retomar a tradição antiga, já que a estilística orientada pelos estudos do texto e do discurso encontra sustento na tradição retórica, focalizando, principalmente, aos preceitos de Aristóteles, responsável por sistematizar a Retórica como a arte da persuasão. De acordo com Charaudeau (2011), Aristóteles propôs dividir os meios discursivos que influenciavam o auditório em três categorias: “o *logos*, de um lado, que pertence ao domínio da razão e torna possível convencer; o *ethos* e o *phatos*, de outro, que pertence ao domínio da emoção e tornam possível emocionar.” (*Id. Ibid.*)

Para Maingueneau (2008), Aristóteles, ao escrever sua Retórica, almejava expor uma *technè*, cujo objetivo não era examinar o que era persuasivo para tal ou qual indivíduo, mas para tal ou qual tipo de indivíduos. Causar boa impressão pela forma como que se constrói o discurso e dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, com intuito de ganhar confiança, consiste a prova do *ethos* que está ligado à própria enunciação, e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor:

Persuade-se pelo caráter [=ethos] quando o discurso tem uma natureza que confere ao orador a condição de digno de fé, pois as pessoas honestas nos inspiram uma grande confiança sobre as questões em geral, e inteira confiança sobre as que não comportam de nenhum modo certeza, deixando

lugar à dúvida. Mas é preciso que essa confiança seja efeito do discurso, não uma previsão sobre o caráter do orador. (MAINGUENEAU, 2008)

De acordo com Amossy (2005), “Os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório”. Essa autora lembra que Roland Barthes define o *ethos* como os traços do caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu *jeito* [...]. A respeito disso, a eficácia do *ethos* reside no fato de ele intervir em qualquer enunciação sem ser explicitamente enunciado. “Para dar essa imagem positiva de si mesmo, o orador pode lançar mão de três qualidades fundamentais: a *phonesis*, ou prudência, a *aretè*, ou virtude, e a *eunoia*, ou benevolência.”. (MAINGUENEAU, 2008)

Na Retórica, o *ethos* faz parte, assim como o “*logos*” e o “*phatos*”, da triologia aristotélica dos meios de prova e, em Aristóteles, adquire um duplo sentido: por um lado, designa as virtudes morais que garantem credibilidade ao orador, como a virtude, a prudência e a benevolência; por outro, comporta-se como dimensão social à medida que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado a seu caráter e a seu tipo social. Nesses dois casos, tem-se a imagem de si que o orador produz em seu discurso, mas que não é a imagem de uma pessoa real. Vale salientar que o *ethos* é construído no ato da enunciação, ou seja, no discurso que o indivíduo produz. “O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale.”. (MAINGUENEAU, 2008)

Essa noção de *ethos* compreende não apenas a dimensão vocal, mas a um conjunto de características físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciador. “Ao fiador, cuja figura o leitor deve construir a partir de diversas ordens, são atribuídos um **caráter** e uma **corporalidade**, cujo grau de precisão varia segundo os textos.”. (MAINGUENEAU, 2001)

Para Maingueneau (2001), o “caráter” está relacionado a uma gama de traços psicológicos, enquanto a “corporalidade” diz respeito a uma compleição corporal, ou seja, a uma disposição física e também na maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social. Nos textos escritos não há representação direta dos aspectos físicos do orador, mas há pistas que indicam e levam o enunciatário a atribuir uma corporalidade e um caráter ao enunciador, categorias essas que interagem no campo discursivo. Por conseguinte, “o *ethos* implica, com

efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global.” (MAINGUENEAU, 2001) Assim, pode-se dizer que o *ethos* relaciona-se com a construção de uma corporalidade do enunciador por meio de um tom lançado por ele no âmbito discursivo. Esse tom permitirá que o enunciatário construa, no texto escrito, uma representação subjetiva do corpo do enunciador, que se manifesta não fisicamente, mas construído no campo da representação subjetiva. A imagem corporal do enunciador faz emergir a figura do fiador, entendida como aquela que deriva da representação do corpo do enunciador efetivo, que é construída no campo do discurso.

De acordo com Possenti (2009), mesmo que o destinatário não saiba nada antecipadamente sobre o *ethos* do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um gênero de discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*. Mesmo que a retórica tradicional tenha ligado o *ethos* à eloquência, à oralidade em situações de fala pública, deve-se acreditar, na perspectiva de Maingueneau, que o *ethos* deve ser alargado a todo texto, tanto os orais quanto os escritos:

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons” que, por sua vez, estão associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e bem entendido, não do corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. (MAINGUENEAU, 2008)

Para Mussalim (2008), “essa instância subjetiva que atesta o que é dito não está relacionada a um autor efetivo; trata-se de uma representação que o leitor faz do enunciador a partir de índices textuais de diversas ordens-léxico, estruturas sintáticas”. O termo empregado por Maingueneau para designar a maneira pela qual o leitor, destinatário ou ouvinte se apropria desse *ethos* é incorporação, que pode operar sob três registros indissociáveis:

- a enunciação leva o co-enunciador a conferir um *ethos* ao fiador, ela lhe dá corpo;
- o co-enunciador incorpora, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar o corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2001)

De acordo com Maingueneau (*apud* Possenti, 2009), não se pode considerar o *ethos* da mesma forma em qualquer texto. A “incorporação” não é o processo uniforme, uma vez que ela se modula em função dos gêneros e dos tipos de discurso. Por meio do *ethos*, o enunciatário ou o destinatário está convocado a um lugar inscrito na cena da enunciação que o texto implica.

Segundo Charaudeau e Maingueneau (2008), a noção de cena de enunciação, em *Análise do Discurso*, é frequentemente empregada em concorrência com a situação de comunicação e essa enunciação acontece num espaço instituído. Assim, quando se menciona o termo cena de enunciação, é relevante ressaltar que a enunciação não acontece somente em um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtiva do discurso que se coloca em cena e instaura seu próprio espaço de enunciação. Essa “cena de enunciação” compõe-se de três cenas, que Maingueneau (2005) se propôs a chamar de “cena englobante”, “cena genérica” e “cenografia”:

Conforme Maingueneau (2001), a cena “englobante” é aquela que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto, por exemplo, quando se recebe um panfleto, o leitor deve ser capaz de identificar a que tipo de discurso esse panfleto pertence: religioso, político, publicitário etc.

A “cena genérica” é definida pelo contrato associado a um gênero ou a um subgênero de discurso, como, por exemplo, o editorial, o sermão, o guia turística etc. Cada um desses gêneros do discurso implica uma cena específica como, por exemplo, papéis para seus parceiros, um suporte material, uma finalidade, um modo de circulação e, além disso, uma circunstância, seja no espaço seja no tempo.

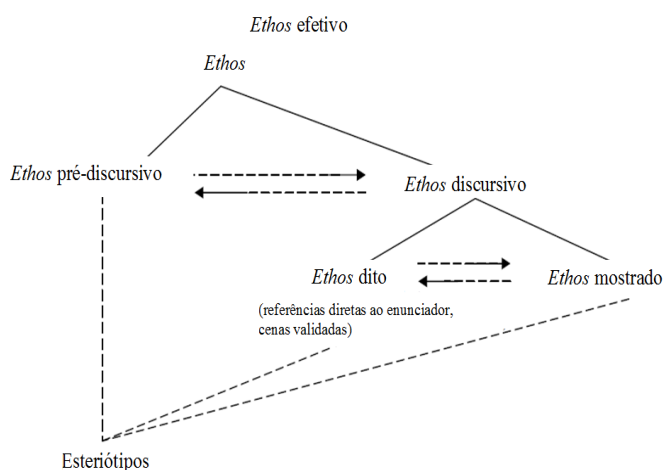
Já a cenografia não é imposta pelo tipo de discurso e tampouco pelos gêneros do discurso, mas instituída pelo próprio discurso. Assim, a cenografia está atrelada a cada enunciação específica de um momento específico. Para Maingueneau (*apud* Possenti, 2009) A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, “deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente.”. Logo, é possível dividir os gêneros de discurso em uma linha contínua que teria dois pólos extremos:

- De um lado, os gêneros que se atêm a sua cena genérica, que não admitem cenografias variadas (a lista telefônica, as receitas médicas etc).
- De outro, os gêneros que, por sua natureza, exigem a escolha de uma cenografia: é o caso dos gêneros publicitários, literários, filosóficos... Há

publicidades que apresentam cenografias de conversação, outras, de discurso científico etc. Assim, há grande diversidade de cenografias narrativas em um romance. O discurso político é igualmente propício à diversidade das cenografias: um candidato poderá falar a seus eleitores como jovem executivo, como tecnocrata, como operário, como homem experiente etc., e conferir os “lugares” correspondentes a seu público. (POSSENTI, 2009)

Entre esse dois extremos, situam-se, segundo Maingueneau (*apud* Possenti, 2009), os gêneros suscetíveis de cenografias variadas, mas que, frequentemente, mantêm sua cena genérica rotineira. A cenografia, como o *ethos* da qual ele participa, implica um processo de enlaçamento paradoxal: desde sua emergência, a fala supõe uma certa cena de enunciação, ou seja, ela é carregada de certo *ethos*, que se valida progressivamente por meio da própria enunciação.

O *ethos* do discurso decorre da interação de diversos fatores, entre os quais: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e dos fragmentos de texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação diretamente (*ethos* dito) – ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas da fala. A distinção entre *ethos* dito e *mostrado* se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito” sugerido e o puramente “mostrado” pela enunciação. “O *ethos* efetivo, o que tal ou qual destinatário constrói, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia segundo os gêneros de discurso.”. (POSSENTI, 2009)



(Id. *Ibid.*)

Na base do esquema, estão os estereótipos, por meio dos quais o coenunciador lança mão para representações culturais fixas, de modelos pré-construídos para atribuir algumas

características e não outras ao enunciador. De acordo com Maingueneau, cada conjuntura histórica se caracteriza por um regime específico de *ethé*, plural de *ethos*. A leitura de muitos dos textos que não pertencem ao ambiente cultural (no tempo e no espaço) de uma pessoa é frequentemente dificultada não pelas lacunas graves do saber enciclopédico dela, mas porque se perdem os *ethé* que sustentavam tacitamente sua enunciação.

Levando em conta esses preceitos, na perspectiva da Análise do Discurso, Maingueneau (2005) elucida que não se pode contentar-se, como na retórica, em fazer do *ethos* um meio de persuasão, pois ele é parte constitutiva da cena enunciativa, com o mesmo estatuto que o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência. O discurso pressupõe essa cena de enunciação para poder ser enunciado, e, “por seu turno, ele deve validá-la por sua própria enunciação; qualquer discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente.”. (MAINGUENEAU, 2005)

Por isso, não se deve ligar essa noção de *ethos* somente ao enunciador, porque ele também se apresenta como uma categoria interativa, assim como as categorias e os objetos do discurso, que são marcados por instabilidades constitutivas por meio das operações cognitivas nas práticas sociais e nas negociações dentro das interações, já que a imagem do enunciador está atrelada às expectativas de um auditório particular que direciona tanto o discurso como as escolhas lexicais do enunciador.

Assim, desde que haja enunciação, algo da ordem do *ethos* se encontra liberada, já que é por meio de sua fala que um locutor ativa no intérprete a construção de determinada representação de si mesmo, “pondo em risco o domínio sobre sua própria fala; é-lhe necessário, então, tentar controlar, mais ou menos confusamente, o tratamento interpretativo dos signos que ele produz.”. (POSSENTI, 2009)

Análise

Levando-se em conta a Teoria Semiolinguística do Discurso, de Patrick Charaudeau, bem como a do *Ethos*, desenvolvida por Dominique Maingueneau, analisaremos a crônica “Desprezo ao homem comum”, de Carlos Heitor Cony, publicada em 05 de março de 2013, no jornal Folha de S. Paulo.

CARLOS HEITOR CONY

Desprezo ao homem comum

RIO DE JANEIRO - Com a renúncia do papa, o incêndio na boate em Santa Maria (no Rio Grande do Sul), o desfile cafona no tapete vermelho, a rotineira e discutível premiação da Academia de Hollywood, mais uma vez a mídia revelou seu culto à redundância. Numa entrevista feita dias antes de se suicidar, Walmor Chagas também criticou a redundância de temas e recursos do teatro e do cinema, principalmente aqui, no Brasil.

Revelou que continuava a receber convites para atuar no palco, nas telas e na televisão, afinal, era um dos maiores atores em atividade. Mas os projetos que recebia eram tão repetitivos e alienados que ele recusava. Preferiu ir embora a aceitar papéis e temas que nada diziam à sua formação e ao seu gosto.

Deu até um exemplo: uma peça em que três líderes do movimento dos sem-terra são presos e interrogados por uma junta político-militar. Seria uma oportunidade para deba-

ter um problema antigo, mas atual. Da habilidade de produção, direção e interpretação haveria espaço para abrir um tipo de informação que costuma ser tratada como assunto que não rende público.

O homem comum pouco aparece nas diversas mídias tradicionais, com exceção, talvez, dos desabafos e ressentimentos despejados na internet. Na semana passada, soube de um caso que não foi noticiado, talvez pelo fato de ser comum e com personagens comuns. Uma doméstica de 22 anos foi estuprada pelo filho do patrão e engravidou.

Ela se virou como pôde até chegar a hora do parto. Um motorista de praça rodou com ela por vários hospitais, até que encontrou um que a aceitou. Teve a criança na pia da cozinha hospitalar. O filho nasceu, a mãe morreu por infecção.

Nelson Rodrigues faria disso uma peça que, certamente, seria proibida pela censura. Walmor Chagas preferiu ir embora.

Na abordagem do *ethos*, com base na Análise do Discurso, investigam-se os aspectos linguísticos e discursivos que explicitam os modos de dizer (o tom, a corporeidade) que é possível inferir no texto que se pretende analisar. Diante disso, Maingueneau (2008) apresenta dois conceitos fundamentais relacionados ao *ethos*. O primeiro diz respeito ao fiador, que faz alusão à voz que se deixa falar na instância subjetiva e associa-se a uma cenografia, ou seja, um enunciador que explicita um tom diante de um enunciatário. Esse fiador pode ser comparado ao sujeito enunciadador (EUE), que corresponde a uma imagem que o sujeito comunicante (EUC) deseja transmitir no ato de comunicação. Imagem essa que corresponde ao conjunto de representações coletivas, estereotipadas ou não que existem em uma determinada sociedade. Por isso, quando se lê uma crônica de Cony, certamente o leitor do jornal *Folha de S. Paulo*, já conhece a editoração desse meio de comunicação e sabe que encontrará, no Primeiro Caderno do jornal, um texto desse jornalista em determinados dias da semana.

Assim, mesmo antes da leitura da crônica, o sujeito interpretante (TUI), já tem uma representação das características desse gênero textual, como, por exemplo, um texto

relativamente livre, sem enquadramento estrutural, que pode conter críticas de fatos recentes, que pode ter ironias e humor, com jogos de significado, como a presença de polifonia e intertextualidade, com uma linguagem mais figurada, além de outros recursos linguísticos peculiares do escritor. Logo, o leitor (TUi), por meio da imagem prévia que tem de seu interlocutor, constrói representações do *ethos*, caracterizadas por Maingueneau como *ethos* pré-discursivo, um dos elementos que forma o *ethos* do enunciador.

O segundo conceito apresentado por Maingueneau referente ao *ethos* é o de incorporação, empregado para conceituar a relação que o *ethos* estabelece entre o discurso e o seu destinatário. Para esse linguista, a incorporação não é uniforme e o enunciatário está convocado a um lugar inscrito na cena da enunciação, ou melhor, na situação de comunicação, que ocorre num lugar instituído e é composta por três cenas: “cena englobante”, “cena genérica” e “cenografia”.

Com relação a essas cenas, podemos inferir que a “cena englobante” desse texto analisado é de dupla filiação, uma vez que o tempo e o espaço curtos permitem o tratamento literário a temas jornalísticos. Desse modo, esse gênero textual tem, do jornal, a concisão e a pressa e, da literatura, a poeticidade que recria o cotidiano. Já a “cena genérica”, definida pelo contrato associado a um gênero, como seus parceiros, suporte material, finalidade e modo de circulação no espaço ou no tempo, que corresponde a essa crônica de Cony, mesmo que de modo indireto, contribui para a formação da opinião do leitor a respeito de fatos ou temas que circulam nos noticiários ou no cotidiano apresentados pelo escritor.

Levando em conta a cenografia, um outro elemento que compõem a cena enunciativa, podemos pensar que Cony, ao conceber a sua crônica, recorre a uma determinada cenografia visando à persuasão de seu leitor. Como esse gênero textual não requer uma construção composicional padrão, é comum verificarmos o emprego de diversas estratégias do qual o escritor lança mão para concebê-lo, tais como a utilização de pequenos contos, artigos, poemas em prosa, citações, argumentos de autoridade, além de outros recursos linguísticos que servem para colocar as marcas de subjetividade do escritor, bem como sinalizar um posicionamento acerca de um determinado fato.

Todo discurso está relacionado a uma “voz” ou “tom” que decorre do seu modo de enunciação. Dimensão essa que já era bem conhecida desde a retórica antiga, entendida por *ethé*, como as propriedades que os oradores conferiam implicitamente, não pelo que diziam de si mesmos, mas pela aparência que lhes conferia o modo de enunciarem seus discursos como

o ritmo, a entonação, a escolha das palavras, bem como dos argumentos que revelavam determinadas características do orador.

Ao enunciar o seu discurso, na crônica “*Desprezo ao homem comum*”, Cony nos mostra, logo no título, a antecipação de seu posicionamento contrário em relação à divisão do espaço social feita pela mídia, em que os ditos *homens comuns* não têm espaço – de acordo com Charaudeau (2007), “as mídias raramente os colocam em cena, a não ser para inseri-los em catástrofes ou em acontecimentos insólitos, para atender à sua finalidade de captação.”. À medida em que avançamos na leitura do texto, o cronista (EUc), por meio de seu modo de dizer e de suas escolhas lexicais, nos convida a desvelar um *ethos* discursivo crítico em relação ao próprio trabalho da imprensa.

Fato esse comprovado logo no primeiro parágrafo do texto, pois, ao considerarmos que os leitores são coautores do discurso midiático, determinando não só o que será veiculado, mas também a forma como os dados serão tratados pela instância produtora, é possível perceber que o EUe critica essa dinâmica contratual, o que fica claro no trecho “...*mais uma vez, a mídia revelou seu culto à redundância.*”. Nas semanas que antecederam a publicação da crônica, a imprensa do país e do mundo mantiveram seus holofotes para fatos históricos que julgavam de interesse dos leitores (TUd), como a renúncia do papa ou as repercussões do incêndio na boate Kiss, no Rio Grande do Sul, considerado uma das maiores catástrofes em lugares públicos do Brasil. Sobre o trecho destacado, vale destacar a locução adverbial “mais uma vez”, combinada ao substantivo “redundância” (ambos considerados subjetivemas de valor axiológico por Kerbrat-Orecchioni), que imprime um tom hiperbólico à atividade repetitiva da imprensa de noticiar sempre fatos distantes da parcela da sociedade desprestigiada sócio, político e economicamente.

Diante disso, com base nos indícios textuais de diversas ordens, que se revelam no discurso, é possível identificarmos a imagem construída pelo enunciador como a imagem de alguém que, para defender a tese de que o *homem comum* não tem voz e nem vez no cenário midiático, apresenta, ao lado de temas de relevância sócio-histórica, a futilidade que seria a festa de premiação do Oscar.

Por meio do emprego de adjetivos pejorativos (*cafona, rotineira, discutível*), são criticadas a previsibilidade e a credibilidade de um evento que destaca apenas os astros e as estrelas de Hollywood, pessoas nada próximas do *homem comum*, conforme podemos

observar nos fragmentos que seguem: *“Com a renúncia do papa, o incêndio na boate em Santa Maria (no Rio Grande do Sul), o desfile cafona no tapete vermelho, a rotineira e discutível premiação da Academia de Hollywood, mais uma vez a mídia revelou seu culto à redundância.”*.

Na continuação de seu discurso, o EUE se vale das estratégias argumentativas de comparação e de testemunho de autoridade para frisar que não só a imprensa ignora a presença desse homem que vive à margem da sociedade, mas também o cinema e o teatro, citando parte do discurso do ator Walmor Chagas, considerado, nas palavras do Eue, “um dos maiores atores em atividade” e, portanto, apto a posicionar-se sobre o tema: *“Numa entrevista feita dias antes de se suicidar, Walmor Chagas também criticou a redundância de temas e recursos de teatro e do cinema, principalmente aqui, no Brasil.”*

Diante da repetição temática e da falta de conscientização social que as propostas de trabalho lhe apresentavam, o ator preferiu ausentar-se da vida artística, conforme lemos no excerto que segue: *“Mas os projetos que recebia eram tão repetitivos e alienados que ele recusava. Preferiu ir embora a aceitar papéis e temas que nada diziam à sua formação e ao seu gosto.”*

De acordo com Kerbrat-Orecchioni (1997), o emprego de qualquer unidade léxica – e os verbos não escapam a esta regra – pode ser considerado, em certo sentido, como subjetivo. Assim, a antítese entre as expressões “ir embora” e “aceitar”, associada à informação de que Walmor Chagas cometeu suicídio, pode levar a uma leitura de que o “ir embora” não representa apenas um ato relacionado à carreira artística, mas à morte propriamente dita. Em outras palavras, o EUE insinua que um dos fatores que levaram o ator a tirar à própria vida estaria relacionado à falta de humanidade de uma sociedade que *despreza o homem comum*.

Esse fato é reforçado logo em seguida, quando o EUE cita a possibilidade, levantada por Walmor Chagas, da produção de uma peça que discutisse as questões relacionadas ao movimento dos sem-terra, mas que, contudo, não seria realizada por não ser um assunto que rendesse público – a sociedade tenderia a não valorizar os problemas por que passa o *homem comum*. Mais uma vez, podemos enxergar uma crítica ao contrato de comunicação midiática que torna legítimo assuntos de interesse da instância receptora. Nessa linha de argumentação, o EUE completa: *“O homem comum pouco aparece nas diversas mídias tradicionais, com exceção, talvez, dos desabaços e ressentimentos despejados na internet.”*

Quanto ao emprego de subjetivemas no excerto anterior, destacamos o emprego dos substantivos “desabafos” e “ressentimentos”, que, semanticamente marcados com traços negativos, resumem o conteúdo veiculado pela mídia sobre o *homem comum*, que, numa sociedade em que é subjugado, só encontra espaço na internet para, hiperbolicamente, “despejar” suas angústias e aflições. A esse respeito, o enunciador ainda ilustra a sua argumentação com o seguinte trecho: “*Na semana passada, soube de um caso que não foi noticiado, talvez pelo fato de ser comum e com personagens comuns. Uma doméstica de 22 anos foi estuprada pelo filho do patrão e engravidou. Ela se virou como pôde até chegar a hora do parto. Um motorista de praça rodou com ela por vários hospitais, até que encontrou um que aceitou. Teve a criança na pia da cozinha hospitalar. O filho nasceu, a mãe morreu por infecção.*”.

A análise desse fragmento, rico em subjetivemas, revela, mais uma vez, um *ethos* discursivo crítico sobre os assuntos veiculados pela mídia. Num tom irônico, ele ressalta que o *estupro*, *gravidez* e posterior *morte* da moça não ganharam as páginas dos jornais por se tratarem de um “fato comum” ocorrido com “personagens comuns” – a sociedade teria se acostumado com esse tipo de violência e também não se interessaria por dramas vividos por pessoas desprestigiadas. Quanto a esse desprestígio, ressaltamos que, para nomear a vítima, emprega-se o substantivo comum “doméstica”, permitindo a interpretação do referente pautada pela descrição em traços gerais da classe a que pertence: mulher que se emprega em trabalhos caseiros – profissão não exercida pelos leitores da grande mídia e, portanto, longe de sua realidade.

Quanto ao papel específico da adjetivação no projeto argumentativo do texto, é importante notar a seleção lexical engendrada pelo EUE. Ele destaca a juventude da moça (“doméstica de 22 anos”) que perdeu a vida por conta de uma sucessão de atos desumanos por ser ela uma *mulher comum*, neutralizada, de certa forma, para lutar contra as imposições sociais: foi estuprada pelo filho do padrão (relação de poder) e, sem auxílio médico (responsabilidade do governo), morreu por conta de uma infecção ao dar a luz ao bebê *na pia da cozinha do hospital*. Destaque para a expressão adverbial que, como subjetivema, diz muito a respeito da precariedade do serviço de saúde do país.

Ainda num tom de denúncia social, o enunciador, no final de seu texto, cita Nelson Rodrigues e Walmor Chagas. Sabendo-se que os sentidos evocados pelos nomes próprios são

ímpares dentro do universo do discurso¹⁸ e, como tal, devem ser analisados, destacamos a característica do primeiro de transformar amarguras, podridões e tragédias da vida em peças e livros, e, do segundo, o sentimento de desilusão para com a sociedade.

Como o contrato de comunicação exige um saber compartilhado para o mínimo entendimento entre as partes envolvidas no ato comunicativo, vale ressaltar que “a referência é uma atividade que implica cooperação dos coenunciadores e poderá malograr, caso o coenunciador, por exemplo, se engane de referente.” (MAINGUENEAU, 2008). Dessa forma, tendo como público-alvo, em geral, representantes das classes A e B, o cronista (EUc) espera que o leitor idealizado pela instância de produção (TUd) faça as associações de sentido necessárias para que as referências a Nelson Rodrigues e a Walmor Chagas, ícones da cultura nacional, representem mais uma estratégia argumentativa de seu discurso.

Considerações finais

Como a relação da língua com a imagem de mundo por ela refletida é uma das bases sobre as quais se apoiam a Análise do Discurso, seja na construção do *ethos* discursivo ou na perspectiva da (re)criação do social por meio da linguagem, é mister que atentemos que a leitura não é simplesmente um mero decodificar de palavras. Mas a escolha lexical e o modo de organização do discurso estão estreitamente relacionados à construção de sentido do texto e remetem à enunciação.

No que diz respeito à crônica analisada, o enunciador, num diálogo com o leitor, demonstra angústia, preocupação e incômodo em relação ao tratamento dispensado ao *homem comum*, aquele que, sem espaço na mídia ou mesmo na própria sociedade, é marginalizado, negligenciado, simplesmente esquecido. Nesse ínterim, é possível perceber a construção de um *ethos* crítico que, ao longo do texto toma corporalidade por meio de seu discurso, chegando a questionar o papel da imprensa e dos meios de comunicação em geral para os quais trabalha, numa aparente ruptura do contrato comunicacional que rege as mídias: definir

¹⁸ Essa visão tem a vantagem de perceber a interpretação de um nome próprio associada a um sentido e a um conteúdo. O sentido pressupõe a individualização de um referente “x” em relação a sua denominação dentro do universo dialógico, e o conteúdo, as propriedades de “x” compartilhadas entre os enunciadores. (MARTINS, 2009)

o que será noticiado e que destaque terá corresponde a atos de seleção e de exclusão que vão ao encontro das expectativas da instância receptora.

Assim, podemos considerar a crônica como um gênero peculiar em que o cronista busca influenciar a opinião dos leitores a respeito dos principais temas do noticiário ou do próprio cotidiano, na medida em que a continuidade de publicações das crônicas de um mesmo jornalista estabelece uma determinada relação de cumplicidade entre aquele que lê e aquele que escreve. O leitor que se propõe a ler Cony, na segunda página do Primeiro Caderno do jornal Folha de S. Paulo, já se prepara para um texto crítico e irônico que busca, por meio de jogos de palavras, construir uma relação de proximidade com o leitor sobre temas diversos.

Referências

AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005, p. 9-28.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

CARNEIRO, Agostinho Dias. Atualização discursiva dos nomes próprios. In. WERNECK, Leonor (Org.). **Discurso, coesão, argumentação**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

CHARAUDEAU, Patrick. Les conditions de compréhension du sens de discours. In: **Anais do I Encontro Franco-Brasileiro de Análise do Discurso**. Rio de Janeiro: CIAD - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

_____.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **O discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2009.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje**. Tradução para o espanhol de Gladys Ânfora e Emma Gregores. Buenos Aires: Edicial, 1997.

MAINGUENEAU, D. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, A.R.; SALGADO, L. (Orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.

_____. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

_____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2008.

MARCHON, Amanda Heiderich. **A ação coadjuvante do leitor na produção do discurso midiático**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2011.

MARTINS, Sylvia J. de Almeida. **A linguagem de Drummond na crônica: um estudo lingüístico-estilístico**. Tese de Doutorado. Araraquara: UNESP, 1984.

MUSSALIN, F. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre *ethos* e estilo. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

POSSENTI, Sírio. Problemas de *Ethos*. In: POSSENTI, S.; SOUZA-E-SILVA, M. C. P. (Orgs) **Cenas da Enunciação**/Dominique Maingueneau. São Paulo: Parábola, 2008.

REBOUL, Oliver. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ENUNCIÇÃO E PRÁTICA SOCIAL: O *ETHOS* NO DISCURSO DOS EPITÁFIOS

Jarbas Vargas NASCIMENTO¹⁹

Raquel Vaccari de Lima LOUREIRO²⁰

Resumo: O artigo tematiza a cenografia e o ethos em um discurso de inscrições em lápides tumulares. Por dialogar com outras disciplinas, optamos pela Análise do Discurso, nas perspectivas de Maingueneau, que postula o primado do interdiscurso e mobiliza diferentes conhecimentos na enunciação. Privilegiamos o gênero epitáfios, o ethos, a imagem que o enunciador expressa de si no discurso e a cenografia que revela como os sujeitos pensam a morte. Confirmamos nos epitáfios um atravessamento da religiosidade, que legitima uma imagem “positiva” dos mortos, além de homenageá-los. Por isso, o sujeito empírico mobiliza os epitáfios como artifício para eternizar os falecidos.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Epitáfios. Morte. Cenografia. *Ethos* discursivo.

Abstract: *This article studies the scenography and the ethos in the speech on tombstone inscriptions. As it dialogues with other subjects, we have chosen the discourse analysis, on Maingueneau's perspectives, which postulates the primacy of the interdiscourse and mobilizes different knowledge in enunciation. We favor the genre epitaphs, the ethos, the image that the enunciator expresses of himself in the speech and the scenography that reveals what the subjects think of death. We have confirmed a religious crossing on the epitaphs, which legitimizes a "positive" image of the deceased, besides honoring them. Therefore, the empirical subject mobilizes the epitaphs as a device to perpetuate the deceased.*

Keywords: *Discourse Analysis. Epitaphs. Death. Scenography. Discursive ethos.*

¹⁹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/São Paulo, Brasil. jvnfl@yahoo.com.br. Professor titular do departamento de Português – PUC-SP.

²⁰ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/São Paulo, Brasil. vaccari.raquel@gmail.com. Doutoranda do programa de estudos pós-graduados de Língua Portuguesa – PUC-SP.

Introdução

Este artigo trata da construção da cenografia e da constituição do *ethos* no discurso dos epitáfios, à luz da Análise do Discurso de linha francesa, nas perspectivas propostas por Maingueneau, ou seja, aborda como se constrói a imagem do sujeito discursivo nos discursos, que expressam um posicionamento sobre o morto e a morte. Para tanto, examinamos dois discursos de inscrição tumular pertencentes a dois dos túmulos do Cemitério de Santo Antônio, localizado na cidade de Vitória, no Espírito Santo. Sob a perspectiva de uma abordagem enunciativo-discursiva, elegemos a categoria *ethos* por ser bastante produtiva, na contemporaneidade, quando se estuda a evolução das condições de exercício das palavras em diferentes formas de comunicação escrita ou oral. Nossa opção por Maingueneau se alicerça no fato de que existe um *ethos* do enunciador construído no/pelo discurso e amalgamado num tom e numa corporalidade constitutivos da cena enunciativa.

Neste trabalho, outro aspecto que deve ser relacionado à noção de *ethos* discursivo é a noção de morte, que acumula valores sócio-historicamente constituídos. Neste sentido, a morte é vista em nossa sociedade, e em inúmeras outras, como um tabu, símbolo do desconhecido que desperta o sentimento de fim da vida, medo ou consolação. Levando-se em consideração o significado da palavra morte no dicionário, têm-se duas concepções: a científica, que a conceitua como término da vida terrena, interrupção definitiva da vida humana, animal ou vegetal, e a simbólica, que a entende como a “separação entre a alma e o corpo, que marca a passagem a outro estágio espiritual ou à vida eterna” (HOUAISS, 2001, p.1.964). Enquanto símbolo, “ela é também introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.621).

Essa preocupação humana com a morte não é contemporânea. Historiadores nos apontam que a consciência da mortalidade data da pré-história, remontando ao homem primitivo, para quem, com efeito, a consciência da morte era um fato universal. Estudos paleoantropológicos comprovam que os homens primitivos não concebiam a morte como algo natural, científico, mas sim pelas vias do misticismo, do mistério e do simbólico: “Morria-se vítima da magia ou da feitiçaria de algum inimigo, [...] ela era sempre provocada por alguém por alguma coisa” (CHIAVENATO, 1998, p.13).

Assim, com o passar do tempo, a morte, antes “brinquedo” dos deuses, passa a ser concebida como transcendência ou passamento da “alma” a outros “mundos” – os céus ou infernos, ou o mundo da reencarnação. A mentalidade mítica do homem primitivo de explicar os fenômenos da natureza (chuvas, enchentes, secas, doenças...) como “vontade” dos deuses cedeu lugar a uma visão mais racional das coisas. Como explica Chiavenato (1998, p.15), se “[...] antes a morte era uma decisão única dos deuses, passou-se a morrer em consequência de uma doença, de um acidente ou de um ferimento, embora por trás desses acontecimentos ainda estivesse a vontade divina”.

Apesar de entendermos o discurso dos epitáfios por seu posicionamento e especificidade do funcionamento discursivo, sabemos que tal discurso não se define somente pela temática da morte, na medida em que outros temas, de outros campos semânticos, atravessam o espaço discursivo. Pelo exposto, justificamos a opção pela cenografia e pelo *ethos* discursivo como princípios fundamentais para a análise que empreenderemos. Além disso, esses princípios aliados nos proporcionam subsídios para a compreensão dos efeitos de sentido possíveis para o discurso tumular, que se configura por uma inscrição histórico-social necessária para a sua legitimação.

O gênero de discurso epitáfio

As noções de gêneros de discurso discutidas por teóricos das ciências da linguagem têm suas origens na Grécia Antiga. Nessa época, porém, o conceito de gênero era pouco difundido, uma vez que só era abordado pela Retórica e a Poética de Aristóteles. Os estudos dos gêneros abrangiam mais especificamente a natureza verbal dos enunciados, relegando o pragmatismo dialógico entre locutor e interlocutor, bem como o contexto social, histórico e cultural (MACHADO, 2010).

Ainda que as investigações sobre os gêneros tenham se constituído no campo da Crítica Literária, no quadro do estruturalismo europeu ele se amplificou, abrangendo os gêneros discursivos do cotidiano. Contudo, ainda assim, a língua era vista como um sistema, apartada de fatores extralinguísticos, como as condições de produção da fala, a relação do falante com o ouvinte, o momento histórico etc. Dessa forma, as noções de gêneros ficam restritas à *especificidade* do discurso oral do dia a dia.

Os conceitos de gêneros de discurso trabalhados atualmente e que ocupam papel central na Análise do Discurso (AD) e outras disciplinas da Linguística tiveram a grande contribuição de Bakhtin, filósofo da linguagem, tratando a palavra como fenômeno socioideológico por excelência. As orientações filosóficas de Bakhtin influenciaram as abordagens da AD e dialogam, entre outras vertentes teórico-metodológicas, com a Teoria e a Crítica literárias, com a Linguística Textual e com a Semiótica.

De acordo com Bakhtin (2003; 2009), o gênero é uma prática discursiva atrelada a todos os textos que circulam numa sociedade, e a “[...] vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo *na escolha de um certo gênero do discurso* (BAKHTIN, 2003, p.282, grifo do autor). Segundo ainda esse autor (2003, p.282):

A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero.

Para Bakhtin (2003, p.261),

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem [...] e o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana.

Assim, os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados, determinados sócio-historicamente, e por serem práticas discursivas inseridas no dia a dia dos sujeitos, as formas de gênero são flexíveis, plásticas e criativas.

Em suma, Bakhtin não concebe a noção de gênero do discurso fora da vida social, de um contexto histórico e de uma relação dialógica, mesmo porque ele vê o signo linguístico como um *signo social*, que comporta uma *ideologia*, pondo em relação à consciência individual com a interação social.

Maingueneau (2008a, p.152) concebe a noção de gênero do discurso como “[...] dispositivos de comunicação sócio-historicamente condicionados que estão em constante mudança e aos quais são frequentemente associadas metáforas como ‘contrato’, ‘ritual’, ‘jogo’”. Maingueneau elenca, ainda, algumas características fundamentais inerentes aos gêneros do discurso, postulando que são fenômenos vinculados à vida cultural e social; surgem emparelhados a necessidades e atividades socioculturais e na relação com inovações tecnológicas; ordenam e estabilizam as atividades comunicativas do dia a dia; interpretam as ações humanas em qualquer contexto discursivo; se definem por aspectos sociocomunicativos

(conteúdo, propriedades funcionais e estilo, forma); são formas inovadoras, embora não absolutamente novas.²¹

Baseando-se na filosofia bakhtiniana, Maingueneau (2008a) ressalta que é impossível comunicar-se a não ser por um gênero e, por isso mesmo, os gêneros são indefinidamente diversificados, sendo classificados pelo analista do discurso, caso este queira trabalhá-los com um certo grau de precisão, de acordo com alguns critérios, tais como papel, finalidade, meio, organização textual.

Todavia, apesar da diversidade dos gêneros, Maingueneau classifica-os em dois regimes genéricos: os gêneros conversacionais e os gêneros instituídos, atentando para o fato de que essa distinção não é rígida ou engessada, uma vez que ambos os regimes, em muitos casos, podem encontrar-se amalgamados em um mesmo evento discursivo. Os primeiros caracterizam-se por não estarem fortemente relacionados a lugares e papéis institucionalizados ou a rotinas pré-estabelecidas. Já os segundos são os que não implicam uma interação imediata. Geralmente, são “impostos” pelo autor e, ao contrário dos conversacionais, os papéis dos interactantes são previamente estabelecidos, mantendo-se estáveis durante o processo de comunicação. Sua estrutura é estabilizada e, em geral, não se modifica. Esses gêneros são verdadeiros exemplos da categoria de gênero de discurso como dispositivos de comunicação social e historicamente condicionados.

Importante enfatizar, ainda, a questão dos gêneros de discurso como fenômenos associados às atividades socialmente organizadas, como ratifica Bazerman (2009, p.31)

Gêneros são o que nós acreditamos que eles sejam. Isto é, são fatos sociais sobre os tipos de atos de fala que as pessoas podem realizar e sobre os modos como elas os realizam. Gêneros emergem nos processos sociais em que pessoas tentam compreender umas às outras suficientemente bem para coordenar atividades e compartilhar significados com vistas a seus propósitos práticos.

Do que antecede, podemos afirmar que os enunciados grafados nas lápides tumulares – os epitáfios – se definem como gêneros de discurso, por serem uma prática social, marcada por uma interatividade constitutiva de troca entre enunciadorees a tal ponto que é possível reconhecer os diferentes gêneros, quando se depara com a sua construção composicional, uma

²¹ Anotações extraídas de *slides* de minicurso ministrado por Maingueneau, em Assis/SP, maio/2011.

vez que enunciador e co-enunciador têm acesso aos primeiros conhecimentos dos gêneros da mesma forma que os da língua materna.

Para comprovar como os gêneros são realidades sociais e que desempenham papéis em nosso dia a dia, lembramos que a tradição de utilizar os discursos dos epitáfios na sociedade remonta ao Egito antigo, os quais eram gravados nos sarcófagos e assumiam uma função socializadora. Na Grécia antiga, os epitáfios também eram utilizados com as características dos gêneros literários, pois era costume frequente nas lápides tumulares a inscrição de elegias²² de alguns poetas famosos ou de poemas elegíacos de autoria anônima. Isso fazia com que a sociedade construísse diferentes representações da morte.

A discussão da categoria *ethos* discursivo proposta por Maingueneau remonta ao início dos anos de 1980; mas, somente em 1984, nos estudos francófonos da AD, começou-se a explorar o *ethos* em termos pragmáticos e discursivos, incluindo Ducrot, que integrou o *ethos* a uma conceituação pragmática.

A discussão sobre o *ethos* discursivo, por sua vez, tem sua origem no *ethos* retórico de Aristóteles, que o conceituava como “[...] os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão” (AMOSSY, 2008, p.10). Portanto, os antigos compreendiam o *ethos* como a construção de uma imagem de si com o intuito de garantir uma boa imagem ao seu auditório.

Essa noção de *ethos* retórico foi reformulada modernamente por Ducrot (1987, p.192-193), que o concebe sob uma perspectiva polifônico-enunciativa:

O *ethos* está ligado a L, o locutor como tal: é como origem da enunciação que ele se vê investido de certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável. O que o orador poderia dele dizer, como objeto da enunciação, concerne em contrapartida, [...] ao ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo.

Maingueneau, por sua vez, faz uma releitura da noção de *ethos* aristotélico, postulando-o como a imagem do sujeito enunciador corporificado no discurso por meio de um “tom”, de uma “voz”. No entanto, “[...] não se trata de fazer um texto mudo falar, mas de circunscrever as particularidades da voz que sua semântica impõe” (MAINGUENEAU, 2008a, p.91).

O *ethos*, assim entendido, está vinculado ao exercício da palavra, é constitutivo da

²² Poemas líricos melancólicos ou canções lamentosas.

enunciação e corresponde à imagem do sujeito enunciador e não ao locutor, sujeito empírico, físico. Assim, ele se dá a conhecer por meio de índices linguísticos materializados na textualidade e assume também o papel de fiador, no momento em que se coloca como responsável por aquilo que se enuncia no discurso. Segundo Maingueneau, (2006, p.60): “O *ethos* não deve, portanto, ser isolado dos outros parâmetros do discurso, pois contribui de maneira decisiva para sua legitimação”.

Em suma, o *ethos* não é uma “imagem” do locutor dissociada da fala, ao contrário ele é uma categoria enunciativa constituída por meio do discurso. Salienta-se também que o *ethos* é um processo fundamentalmente *iterativo*, sobretudo de influência do enunciador sobre o Outro. Assim, esse princípio resulta num hibridismo socialmente discursivo, pelo fato de não poder ser apreendido fora de um contexto comunicativo, integrando, assim, uma conjuntura sócio-histórica determinada.

Maingueneau (2008a; 2011) ressalta também uma categoria de análise mais produtiva para a constituição do *ethos* discursivo, uma vez que ela se manifesta como uma dimensão criativa do discurso: a cena de enunciação, que para ele é composta por três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

Por cena englobante, Maingueneau (2011) entende ser aquela que corresponde ao tipo de discurso: religioso, político, publicitário, entre outros. A cena genérica, o autor a equipara ao gênero do discurso. Essas duas cenas formam o quadro cênico do discurso. Por sua vez, não é diretamente com o quadro cênico que se confronta o leitor, mas com a cenografia.

Resta-nos dizer que a cenografia se constrói com base em cenas validadas, já instaladas na memória discursiva dos falantes, seja como modelo pré-estabelecidos socioculturalmente, seja como modelos que são reconstruídos, conforme poderemos observar nas análises.

Em síntese, podemos afirmar que o conceito de *ethos* discursivo que assumimos neste estudo constitui um princípio de análise, que nos remete a um sujeito que se coloca como fonte de referência de pessoa, tempo e espaço, como veremos a seguir nas análises.

Analisando os discursos de epitáfio

Nesta seção, a partir das categorias gênero do discurso, cenografia e de *ethos* discursivo, nas perspectivas de Maingueneau, procederemos às análises das amostras que selecionamos, conforme vimos argumentando ao longo deste trabalho. Tomemos, primeiramente, o discurso abaixo em que se constrói o epitáfio com base no discurso bíblico.

Recorte 1

COMBATI O BOM COMBATE; TERMINEI A MINHA CARREIRA; GUARDEI A FÉ. (SÃO PAULO)

Por meio da memória discursiva, constatamos que o enunciado *Combati um bom combate; terminei minha carreira; guardei minha fé* trata-se de uma citação de discurso bíblico materializada linguisticamente em 2 Timóteo, 4,7, que faz parte do Novo Testamento. Sua autoria é delegada a São Paulo, um dos seguidores e apóstolo de Jesus. No contexto bíblico, o apóstolo Paulo escreveu cartas a Timóteo, seu amigo e também seguidor de Jesus, quando o primeiro estava preso, pelas ordens de Nero, Imperador de Roma. Essas cartas datam mais ou menos entre os anos 66 d.C. e 67 d.C. Nessa época, Paulo estava preso e pressentia que sua morte estava próxima. Desta forma, esse apóstolo escreve a seu amigo Timóteo com o intuito de fortalecer a lealdade deste último em Jesus Cristo, face ao sofrimento que Timóteo iria certamente encarar.

Assim, as epístolas de São Paulo a Timóteo refletem a consciência do apóstolo diante da finitude da vida e do término de sua carreira como adepto e soldado de Cristo. Para ele, a vida se traduz em uma difícil luta contra um inimigo, marcada em seu discurso principalmente por itens lexicais retirados do campo semântico da guerra, com o intuito de explicitar o quanto lutara na vida pela causa de Cristo, cumprindo fielmente sua missão, sem nunca tê-lo abandonado.

Nesta perspectiva, o discurso em análise se apresenta como um enunciado constitutivo do discurso teológico paulino, historicamente marcado pelo campo de Teologia, levando-nos a inseri-lo na cena genérica característica da Teologia, o que significa dizer que o discurso teológico, a que nos referimos, se inscreve, por sua vez, em uma cenografia favorável

à adesão do co-enunciador, que o legitima na enunciação por meio de itens lexicais retirados do campo discursivo da guerra.

Embora idênticos, o discurso teológico e o discurso do epitáfio em sua maneira de dizer, ou seja, na utilização do mesmo código languageiro, eles se instituem e se particularizam em função de suas condições de produção, os posicionamentos que assumem e os efeitos de sentido que visam a oferecer a seus co-enunciadores.

Os discursos de Paulo e do epitáfio particularizam seus sentidos na história. O discurso de Paulo é fundante e, por conseguinte, anterior ao discurso do epitáfio, que o recupera, legitima-o e garante-lhe autoridade. Embora historicamente marcado, no discurso do epitáfio, ele se torna novo e amplia aquilo que ainda não fora dito, ressignificando seus efeitos de sentido. Portanto, tudo o que é dito se encontra na confluência entre a memória histórica, o interdiscurso e a atualidade.

As condições de produção a partir das quais o sujeito fala são constitutivas do que ele diz e se manifestam no interior do discurso. O código languageiro, particularmente a dimensão do vocabulário, assume sentidos diferentes, em diferentes topóis e em função do papel social assumido pelo enunciador. Para nós, o vocabulário é signo de pertencimento, pois está sempre carregado das formações discursivas que carrega quem e onde ele enuncia.

Neste sentido, o enunciado *Combati um bom combate; terminei minha carreira; guardei a fé*, agora transformado em discurso de epitáfio, produz um efeito de sentido particular, na medida em que funciona como um interdiscurso que se constitui em discurso de epitáfio, que o atravessa, convocando-o ao negociar seu estatuto. Por meio de marcas linguísticas explícitas, podemos verificar a presença do campo teológico, que se inscreve nesse discurso, pelo oxímoro de uma repetição constitutiva, que se abre à possibilidade de uma reatualização, provocando um descentramento dos sujeitos de cada um dos discursos. Assim, o discurso teológico adentra ao discurso do epitáfio para constituí-lo, por meio de uma interação enunciativa, apreendida sob um novo posicionamento.

São, pois, os efeitos de sentido de morte que se depreende desse discurso, isso porque, por meio da cenografia, podemos estabelecer uma relação de atravessamento do discurso teológico, já que o discurso do epitáfio e os efeitos de sentido de morte podem ser construídos no processo de interpretação por meio do topói onde o discurso do epitáfio se engendra.

A partir do quadro que acima desenhamos, podemos dizer que *Combati um bom combate; terminei minha carreira; guardei a fé* é um discurso teológico, constituinte, por conseguinte, que se instaura no discurso do epitáfio, regrando sua emergência em forma de interdiscurso. É, ainda, um discurso cuja propriedade fundamental é a fé e, nesse sentido, homologa e explicita as condições de legitimidade do discurso do epitáfio. Vale a pena ressaltar, também, que o discurso do epitáfio ativa o universo teológico para construir um efeito de sentido de “saudade”, “dor”, “despedida”.

Como é a cenografia que legitima a enunciação, depende dela a interação entre o enunciador e o co-enunciador, e é nela e por ela que o *ethos* do enunciador se desvela.

Quanto aos fiadores há dois: um invisível, característica do discurso teológico, e um implícito, que seriam “o(s) familiar(es)” participante(s) das condições de produção, os quais validam esse discurso. Por meio da cenografia, podemos construir o quadro cênico, composto pelas cenas englobante e genérica, que juntas tornam possível a enunciação dos discursos que selecionamos. Desta feita, a cena englobante do discurso deste epitáfio é pertencente ao campo do teológico. A cena genérica é do tipo epitáfio, e a cenografia é construída pela metáfora da “guerra”; do combate: “COMBATI” O BOM “COMBATE”. (Amor é Guerra). Em “vida”, “combateram-se” os embates da vida, entretanto esse combate é “bom”.

Os tempos verbais dos três enunciados que compõem o discurso “*Combati*”, “*Terminei*”, “*Guardei*” são do pretérito perfeito simples, que indica uma ação, *geralmente não habitual*, concluída antes do ato de falar, *que começou e terminou no passado*. O recorte “*Terminei minha carreira*” remete ao conceito da morte relacionada à finitude da vida. Por outro lado, no recorte *Guardei a fé*, pode-se constatar uma contrajunção implícita (*Mas*), que remonta à ideia de não-finitude da vida, a vida ainda não acabou, pois o enunciador crê numa fé que transformará sua morte em uma outra vida. Esta formação é típica do cristianismo. Importante também observar a pontuação que é feita por *pontos e vírgulas*, dando um dinamismo a uma sequência de ações.

Quanto à enunciação, o sujeito “morto” é o enunciador, mas ao mesmo tempo ele é co-enunciador, porque ele assume o discurso paulino. Quando ele assume a *voz* do enunciador do discurso teológico, ele se torna o enunciador do discurso do epitáfio, que, por sua vez, corresponde ao do enunciador do discurso teológico. Ambos os discursos pertencem a formações discursivas diferentes, o que significa dizer que o discurso do epitáfio se legitima e

se constrói inextricavelmente a partir do teológico, discurso constituinte, que se propõe como discurso de origem, validado por uma cena de enunciação que o autoriza.

O *tom* desse discurso é de uma *meditação*. O enunciador se identifica com o enunciatador do discurso teológico, que possibilita a apropriação dessa *voz*. Assim sendo, pelo viés desse tom podemos observar um *caráter* e uma *corporalidade* desse enunciatador. Quanto ao caráter, constatamos que se trata de um sujeito seguidor da palavra de Cristo e fervoroso, por apropriar-se do discurso teológico, o qual é incentivador do seguimento cristão.

Quanto à corporalidade, essa está presa a uma formação discursiva que revela um sujeito que segue a doutrina do Evangelho de Cristo, mais precisamente do discurso paulino, ou seja, mostra uma postura de missão cumprida na terra, mas por acreditar que, em vida, tenha sido um homem fervoroso e merecedor de um renascimento por meio da fé.

Em suma, o enunciatador do discurso analisado constrói um *ethos* favorável de si, um *ethos* de cristão, um *ethos* de credibilidade, porque, por guardar a fé, ele é merecedor da vida eterna, com Deus e seu Filho, Jesus Cristo. Desta forma, o *ethos* do enunciatador “morto” se apropria do discurso teológico, que atravessa o discurso do epitáfio para outorgar a si mesmo a imagem do bom cristão, conforme podemos perceber no discurso analisado.

Dentre os discursos de epitáfio que recolhemos, optamos por analisar, também, o epitáfio abaixo, com base nas abordagens que propusemos para esse trabalho, pois, ao contrário do discurso anterior que analisamos, não há referência direta ao discurso teológico, mas ele se constitui por meio de uma cenografia de uma conversa simples.

Recorte 2

NOSSA SEPARAÇÃO É PASSAGEIRA, POIS UM DIA SEGUIREI O MESMO CAMINHO PARA JUNTOS CONTINUARMOS O DIÁLOGO INTERROMPIDO.

* 1931 † 1983

Na primeira parte do enunciado do discurso que constitui o epitáfio “*Nossa separação é passageira*”, podemos inferir, logo de início, os seguintes efeitos de sentido: que há um diálogo entre o enunciatador “vivo” com o co-enunciatador “morto”, enunciando que houve uma “separação” entre eles e que esta separação não é permanente, ao contrário, é passageira.

Quanto ao primeiro sentido evocado, o caráter dialógico se constitui por estar evidenciado no discurso, inserindo um “EU” e um “TU” legitimados pelo pronome “*nossa*”, que remete à “*minha separação*” e à “*sua separação*”. Nesse sentido, o EU instaura o sujeito enunciador e o TU, o sujeito co-enunciador. O EU tem sempre uma posição hierárquica superior em relação ao TU, co-enunciador. Dessa forma, o efeito dialogal perpassa por todo o discurso do enunciado: “*Nossa separação é passageira*”.

O segundo efeito de sentido evocado, ao qual nos referimos acima, corresponde ao posicionamento do co-enunciador, relatando que houve uma “*separação*”; daí, inferimos que esse enunciador está se referindo à morte, pelas vias do campo semântico. Desse modo, o sujeito enunciador busca depreender efeitos de sentido, a partir do universo da “*despedida*” e da “*separação*”, para tratar da morte de maneira não literal, mas metaforizada.

E tratando-se do terceiro efeito de sentido por nós evocado, acreditamos que o sujeito enunciador não pensa a morte como algo definitivo. Ao contrário, ele crê numa outra existência além desta, a partir do momento em que ele deixa explícito, por meio de itens lexicais escolhidos, que essa separação é “*passageira*”, legitimando, dessa forma, o discurso de crença numa vida *post mortem*, conforme doutrina religiosa.

O enunciado “*Seguirei o mesmo caminho*”, por conter um verbo conjugado no futuro do presente do modo Indicativo, indica ações futuras em relação ao ato da enunciação e evoca no coenunciador (leitor) a imagem positiva do cristão, que acredita numa vida póstuma, no “*Reino do Céu*”.

Importante sublinhar, também, que o operador argumentativo “*pois*”, que introduz o enunciado “*pois um dia*”, reforça a ideia de que um dia o enunciador seguirá o mesmo caminho que leva a outra vida, caminho este já percorrido pelo co-enunciador. Além disso, opera como encadeador de coesão entre os discursos do primeiro enunciado – “*nossa separação é passageira*” – e o segundo enunciado – “*seguirei o mesmo caminho*” –, proporcionando, da mesma forma, uma coerência discursiva.

O recorte discursivo “*Para juntos continuarmos o diálogo interrompido*” conclui, de modo a legitimar, os efeitos de sentido evocados nos dois primeiros recortes analisados, principalmente pelo fato de esse enunciado ser introduzido pelo encadeador “*para*”, cuja função discursiva é a de revelar finalidade. Portanto, nesse discurso, o enunciador reafirma a crença numa vida após a morte.

Não obstante o tema central do discurso do epitáfio fazer parte da universalidade da morte, o enunciador busca itens lexicais que remetem à ideia de um diálogo póstumo, em sentido metaforizado, com o intuito de tratar o tema “morte” pelas vias da posteridade.

Nessa perspectiva, visto que o discurso do campo da morte se encontra amalgamado no discurso da religiosidade, pela via de uma vida póstuma, há, nesse caso, um discurso sendo transpassado por outro discurso, resultando assim num interdiscurso.

Observando-se a coadunação dos enunciados analisados até então, ou seja, sob um olhar analítico no discurso do epitáfio como um todo, percebemos um tom de um diálogo melancólico entre o sujeito enunciador com seu co-enunciador, diálogo esse, porém, esperançoso, pelo fato de esse mesmo tom fazer também parte de um discurso de fé numa vida póstuma.

Assim, após essas constatações, desvelamos não apenas um, mas vários *ethe*. A princípio, construímos um *ethos* de um sujeito enunciador cristão, pelo fato de ele acreditar que possa haver um diálogo com o co-enunciador “morto”, conseqüentemente evocando a crença na eternidade. Outra característica do *ethos* desvelado é o de um sujeito enunciador “otimista”, já que ele não pensa a morte com dor ou saudosismo, mas como apenas uma interrupção de uma vida que continuará de uma outra forma.

E, por último, depreendemos a imagem de um sujeito consciente da finitude da vida, mas que crê que, após sua morte, irá se encontrar com o seu co-enunciador. Portanto, desvela-se aí um *ethos* de um sujeito que crê numa “outra morada”, onde as pessoas que partirem desta vida poderão habitar e se reunir, para dar continuidade aos diálogos interrompidos aqui na “Terra”, posicionamento este pertencente ao discurso do bom cristão.

Considerações finais

Com este artigo, procuramos desvelar o *ethos* discursivo do sujeito enunciador presente em discursos dos epitáfios que escolhemos. Cremos que o enunciador, nos discursos analisados, ostenta um *ethos* discursivo de bom cristão, aquele que crê na vida após a morte, no céu, construindo, dessa forma, uma imagem positiva tanto do enunciador quanto de seu co-enunciador.

Além disso, consideramos, outrossim, ser o discurso dos epitáfios uma prática da qual a sociedade se utiliza como uma das formas de homenagear a memória discursiva de seus

mortos. Ressaltamos, ainda, que o discurso de epitáfio é atravessado por formações discursivas do campo da religiosidade, a qual leva as pessoas a construírem um discurso sobre a morte sempre relacionado a uma vida póstuma e, de maneira análoga, a uma vida eterna.

Em suma, constata-se ainda que a morte é vista como uma passagem para outra vida, sempre influenciada pela religiosidade, que lhe dá suporte e, por isso, os homens sempre procuraram cuidar bem de seus mortos, homenageando-os e perpetuando sua memória, para que suas almas vivam eternamente.

Referências

AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____, **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAZERMAN, C. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIAVENATO, J. J. **A morte: uma abordagem sociocultural**. São Paulo: Moderna, 1998.

DUCROT, O. **Princípios de semântica linguística**. São Paulo: Cultrix, 1987.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas, SP: EUEC, 1997.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008a.

_____. **Cenas da enunciação**. POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez (Org.). São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Maria Cecília Pérez Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso**. Tradução de Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola, 2010.

NASCIMENTO, J. V. et alii. **A leitura no espaço bíblico**. A Parábola do Filho Pródigo. São Paulo: LPB, 2009.

MOTTA, A. R.; SALGADO, L. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2009.

ETHOS E REPRESENTAÇÃO SOCIAL NO DISCURSO DA COCA-COLA²³

Eliana Maria Severino Donoio RUIZ²⁴

Resumo: Este estudo, na linha teórica da Análise de Discurso de tradição francesa, tem por objetivo explicitar a construção de sentidos por uma peça publicitária veiculada pela Coca-Cola Brasil, revelando as estratégias discursivas que travestem de campanha de solidariedade uma tática de *marketing* para incrementar a fidelidade do consumidor.

Palavras-chave: Ethos. Representação Social. Discurso Publicitário. *Marketing*. Coca-Cola.

Résumé: *Ayant comme base la ligne théorique de l'Analyse du Discours de tradition française, ce travail a pour but expliquer la construction de sens d'une publicité emise par Coca-Cola Brésil, de manière à dévoiler les stratégies discursives déguisées en campagne de solidarité comme des tactiques de marketing pour faire accroître la fidélité du consommateur.*

Mots-clés: *Ethos. Représentation Sociale. Discours publicitaire. Marketing. Coca-Cola.*

Ponto de partida

Em março de 2006, a Coca-Cola lançou uma campanha intitulada *Semana Cada Gota Vale a Pena*. Desenvolvida com base na informação central de que de cada produto da marca vendido entre 18 e 24 de março seriam revertidos 2,2 centavos (R\$ 0,022) para o Instituto Coca-Cola Brasil, a campanha visava chamar a atenção para os investimentos que a empresa

²³ Agradeço a Álvaro Perini Canholi pelas sugestões e interesse nas discussões sobre a análise realizada.

²⁴ Pós-doutora em Linguística Aplicada pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas e docente do PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do CLCH – Centro de Letras e Ciências Humanas da UEL - Universidade Estadual de Londrina, PR, Brasil. elianaruiz@uel.br.

realiza em seu setor de responsabilidade social, com uma novidade: desta vez a doação seria feita pelo próprio comprador; era este o mote da campanha.

Elaborada pela agência DPZ, a empreitada publicitária contou com peças impressas para jornais e revistas, *spots* de rádio, filmes, *banners* de Internet e material de divulgação em pontos de venda. Ainda na Internet, a campanha fez uso de ações virais (*posts* em blogs, redes sociais e publicações nos mais diversos canais *online*) e contou até mesmo com um *site* exclusivo.²⁵

Certamente a intenção não era apenas angariar recursos adicionais para as iniciativas sociais e ambientais da marca, mas – e principalmente – fidelizar clientes, como os dispositivos analíticos da Análise do Discurso nos possibilitarão afirmar. Em *release* distribuído à época da campanha, fica nítida, na fala do então diretor-superintendente do Instituto Coca-Cola Brasil e também diretor de Comunicação da marca, Marco Simões, a necessidade de ressaltar o ineditismo da campanha no mundo. Seu discurso, proferido na época e disponível em *release on-line* no *site* da empresa, dá indícios do percurso de outro discurso, o publicitário, o qual visava atuar na transformação dos clientes em consumidores fiéis dos produtos da multinacional, além da construção e manutenção de uma marca cada vez mais presente nas mesas e mentes do consumidor brasileiro:

Trata-se de uma iniciativa pioneira no Sistema Coca-Cola em todo o mundo. Como uma das líderes no mercado de bebidas não-alcoólicas, a Coca-Cola Brasil considera que tem o papel de sensibilizar o consumidor para questões desta importância. Por isto criamos este formato de uma campanha de mobilização, convidando o consumidor a participar com o Instituto Coca-Cola Brasil da construção de um país melhor.²⁶

Várias peças publicitárias foram criadas e ações de *marketing* desenvolvidas na campanha da multinacional. No entanto, focalizaremos neste estudo apenas uma delas, com o objetivo de explicitar como esse objeto simbólico produz sentido, num gesto de desvendamento dos conteúdos que se escondem, “procurando escutar o não dito naquilo que é dito, como uma presença de uma ausência necessária” (ORLANDI, 2009, p. 34). Neste caso, sob um véu vermelho, branco e preto chamado Coca-Cola.

²⁵ www.cadagotavaleapena.com.br. Acesso em: 29 nov. 2013. Atualmente não mais disponível.

²⁶ Publicado em 05 de junho de 2006. Disponível em: <http://cocacolabrasil.com.br/imprensa/release/coca-cola-brasil-lanca-semana-cada-gota-vale-a-pena>. Acesso em: 29 nov. 2013.

Um discurso centrado no diálogo verbal-imagético

A peça escolhida (Figura 1) faz parte de uma série de outras produzidas com base numa mesma estrutura visual.²⁷ Mas chama a atenção – e por isso merece lugar de destaque neste estudo – a construção de um diálogo perfeito entre o texto verbal e o texto imagético.

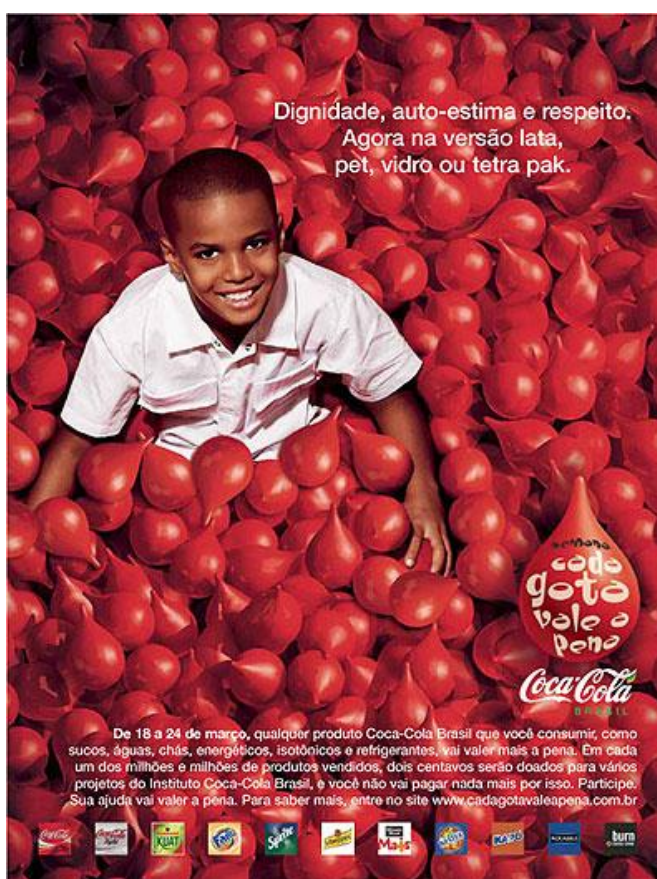


Figura 1²⁸

Numa primeira leitura, notamos a hegemonia da imagem em relação à palavra. Entretanto, pelo seu forte poder de argumentação, as palavras utilizadas no texto emprestam seu significado aos conteúdos não verbais empregados, carregando-os de sentido, gerando outros e potencializando seu alcance de persuasão frente aos sujeitos leitores, prováveis consumidores. E, se o discurso enlaça uma exterioridade à língua, no anúncio, todos os elementos não verbais empregados (fotografias, cores, desenhos, logomarca) concorrem, em

²⁷ Ver Figuras 3 e 4.

²⁸ Disponível em: <http://www.izip.com.br/blog/coca-cola-brasil-lanca-campanha-cada-gota-vale-a-pena.html>. Acesso em: 28 mar. 2014.

conjunto com os verbais, para fazer emergir sentidos relacionados a uma dada ideologia e a um dado processo sócio-histórico.

Na parte central da peça, há a figura de um menino negro, que aparece destacado dos demais elementos visuais, por estar em tamanho ampliado. A escolha da criança pelo enunciador é uma alusão à infância e a escolha da raça o recurso usado para representar a condição social do negro num contexto sócio-histórico em que a palavra de ordem é multiculturalismo (TAYLOR, 2005); o menino está ali, pois, para falar de um suposto alvo da campanha.

Entender, contudo, as motivações que determinam essa escolha específica, e não outra, por parte do publicitário sujeito autor é importante, para que possamos compreender mais profundamente o funcionamento discursivo da peça. Para isso, recorreremos a alguns pesquisadores da Teoria Crítica.²⁹

No contexto contemporâneo globalizado, resvalam para o setor empresarial, sob o designativo de responsabilidade social, as mesmas batalhas por reconhecimento que ingressam na pauta política dos Estados contemporâneos, através de projetos que absorvam as demandas sociais dos grupos minoritários, historicamente mal representados no campo político, para a consolidação da democracia plena.

Axel Honneth, sociólogo alemão, busca dar à categoria do *reconhecimento* um papel central dentro da concepção política moderna, entendendo que os conflitos sociais são, antes de tudo, lutas por reconhecimento (HONNETH, 2003). O autor defende que para alcançar a auto-realização completa, é necessário que o sujeito tenha auto-estima, pois a modernidade construiu o conceito de prestígio social, que só é possível com a individuação dos sujeitos. Desse modo, a auto-estima social só pode ser garantida pela valorização positiva das singularidades. Isso, entende o autor, gera um sentimento de solidariedade, baseado na ideia de relações simétricas entre os membros da comunidade (as relações dos indivíduos entre si e entre os diversos grupos), pois presume-se a possibilidade de qualquer indivíduo ter a chance de ter reconhecidas as suas qualidades como necessárias para a sociedade. O sociólogo

²⁹ Comumente associada à Escola de Frankfurt, a Teoria Crítica é uma abordagem teórica que, contrapondo-se à teoria tradicional, de tipo cartesiano, busca unir teoria e prática, ou seja, incorporar ao pensamento tradicional dos filósofos uma tensão com o presente. Partindo dos alertas propostos pelos pensadores da Escola, acredita-se coibir a repetição da dominação, já que, sobre outros

defende que o indivíduo só pode adquirir sua emancipação com o assentimento dos outros parceiros de interação.

A respeito da questão do reconhecimento, há ainda a posição da pensadora norte-americana Nancy Fraser. A autora afirma que a demanda por reconhecimento, embora não seja suficiente para a solução dos conflitos sociais, baseia-se em reivindicações “culturais” por proteção à identidade de grupos étnicos e minorias. Segundo ela, no nível empírico, observa-se a ascensão da “política de identidade”, na medida em que os mais relevantes movimentos sociais não mais se caracterizariam como classes lutando pela redistribuição contra a exploração, mas como grupos combatendo a dominação cultural em favor do reconhecimento de suas respectivas identidades. Para Fraser (2006), sob o paradigma do reconhecimento, entende-se a injustiça como cultural, enraizada nos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação – a dominação cultural, o não-reconhecimento e o desrespeito. No paradigma popular de reconhecimento, as vítimas da injustiça são definidas, segundo ela, em termos de *status* social, ou seja, por gozarem de menor respeito, estima e prestígio em comparação com outros grupos sociais. Os resultados deste tipo de injustiça são a hostilidade, a invisibilidade social e o desrespeito gerados por interpretações de inferioridade ou estereotipadas, acarretando um prejuízo na auto-estima de indivíduos e grupos atingidos por ela.

Iris Marion Young, cientista política estadunidense, analisando os tipos de representação política, busca identificar os ideais de uma *representação* eficaz, que promova legitimidade democrática e inclusão política. Segundo ela, grupos culturais minoritários e aqueles situados em posições raciais desvalorizadas também costumam carecer de voz política efetiva não tendo seus interesses tão bem respeitados quanto os grupos majoritários. Ela defende que os grupos sociais sejam reconhecidos e incluídos em sua especificidade nos processos comunicativos democráticos (YOUNG, 1990).

Assim, seja para supostamente manifestar apoio à busca pela auto-estima social, proposta por Honneth, ou para aplacar a demanda por reconhecimento, caracterizada por Fraser, ou, ainda, para criar oportunidade de representação pública de grupos culturais minoritários, conforme propõe Young, o Instituto Coca-Cola Brasil, via agência DPZ, ao

aspectos, a Teoria Crítica possibilita a autocrítica, o esclarecimento e a visão sobre as ações e dominações sociais (CARNAÚBA, 2010).

eleger a imagem de uma criança negra para a campanha *Cada Gota Vale a Pena*, cria para si um ethos de engajamento político cujo poder de confiabilidade é inquestionável.³⁰

Nesse sentido, a formação discursiva que aqui interessa ser acionada está em consonância com o contexto sócio-histórico atual em que o sujeito leitor brasileiro encontra-se inserido, uma vez que discussões relativas a questões sociais, como a busca por representação, por mais justiça e igualdade, estão vivas na mente do público; são reflexos do seu tempo.³¹ Afinal, o sentido das palavras advém em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos que as produzem se inscrevem.

A criança está posicionada na foto olhando para a câmera, ou seja, encarando de frente o interlocutor, nós, os leitores do texto, possíveis doadores da campanha. Ao fazê-lo, sorrindo, transmite uma imagem de simpatia e aproximação com este leitor, numa estratégia, por parte do sujeito enunciativo, de sensibilização, a mesma referida pelo diretor de Comunicação da marca em seu discurso, a que já aludimos (*Como uma das líderes no mercado de bebidas não-alcoólicas, a Coca-Cola Brasil considera que tem o papel de sensibilizar o consumidor para questões desta importância.*).

O menino aparece imerso numa espécie de piscina de bolinhas vermelhas, que têm o formato de pequenas gotas. Assim posicionado na foto, ele evoca no leitor a ideia de alegria, a alegria simples de uma criança que brinca numa piscina de bolinhas coloridas. Mas essa alegria também pode ser interpretada como a que advém da oportunidade, criada pela campanha, de ele se banhar num mar de respeito proporcionado pelos pequenos gestos de solidariedade dos doadores; ou, ainda, como a alegria diante da possibilidade de um mundo que está por vir, um mundo em que crianças brasileiras socialmente desfavorecidas serão, enfim, favorecidas, ainda que seja por um curto período de tempo, uma única semana, tempo de duração da campanha.

Mas a escolha da figura do menino negro e de seu posicionamento na foto e da ambientação criada pelo enunciativo na peça nos permite, igualmente, interpretar um outro sentido que aparece a este acoplado. Se essa criança, um futuro homem negro, antes

³⁰ Ethos é uma imagem de si que o enunciativo constrói em seu discurso para exercer influência sobre o interlocutor (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004).

³¹ “Formação Discursiva (FD): Manifestação, no discurso, de uma determinada formação ideológica em uma situação de enunciação específica. A FD é uma matriz de sentidos que regula o que o sujeito pode e deve dizer e, também, o que não pode e não deve ser dito” (COURTINE, 1994, apud GLOSSÁRIO, 2001, p.15).

engrossava os altos números de crianças pobres, negras e desfavorecidas que povoam nosso país, agora, assim bem vestida e com esse sorriso no rosto e um olhar alegre, evoca-nos a ideia de não mais partilhar dessa condição. Sua realidade é outra: o que para nós, sociedade brasileira, configura-se como uma promessa, para ele, menino, já é condição, uma condição melhor relativamente à da esmagadora maioria das crianças negras deste país.

O sujeito autor, enunciador da peça publicitária, dessa maneira, cria um sentido diverso, mas igualmente importante para a construção de um *marketing* positivo da empresa: o de estar fazendo a sua parte em termos de cidadania, de estar cumprindo com sua obrigação em termos de responsabilidade social.

Lembremos que as empresas, na atualidade, entendidas como importantes atores sociais na economia global, cada vez mais vêm se deparando com a equação lucro *versus* função social. Embora não sejam novos os assuntos ética empresarial e responsabilidade social corporativa, a preservação do meio ambiente, bem como a regulamentação das relações de trabalho, o incentivo à cultura e a responsabilidade pela diminuição das desigualdades sociais, que estão na agenda dos organismos internacionais e dos governos, ao configurar-se juridicamente como possibilidade de abatimento fiscal, têm demandado novas maneiras de agir do empresariado, que busca diminuição de custos aliada ao enaltecimento de valores socialmente valorizados.

A ideia é potencializar o desenvolvimento dos negócios considerando a intervenção da organização no meio, de modo que ser socialmente responsável vem-se tornando exigência para a sobrevivência de uma empresa – esta considerada, segundo Riscado (2003, p.192) “uma rede de relacionamento entre *stakeholders* associados ao negócio, organizações e instituições que afetam a existência e operação da empresa e são afetados por ela”. Desta forma, a gestão das empresas, entende-se, não pode mais ser direcionada apenas para o cumprimento de interesses de seus acionistas; deve considerar também outros detentores de interesses como, por exemplo, os trabalhadores, as comunidades locais, os clientes, os fornecedores, as autoridades públicas, os concorrentes e a sociedade em geral, isto é, todas as pessoas e organizações que de alguma forma se relacionam com a empresa.

De acordo com Ferraz (2007, p.55), “o novo pensar da Empresa contemporânea deve ser amparado e moldado sobre o resgate à cidadania, de forma a cumprir as obrigações empresariais e os deveres contratuais na busca de interesses sociais e não apenas

econômicos”. Isso porque, segundo essa mesma autora, que cita a os artigos 1º, III; 7º I, XI e XXVII; 11, 170 III, 193 e 194 da Constituição Federal,

A responsabilidade social [...] nada mais é que um dos pressupostos da função social da Empresa: o de atender aos anseios da sociedade onde está inserida, por meio de práticas sociais e éticas, o amparo aos direitos do trabalhador envolvido com a produção, bem como o reconhecimento dos valores desse trabalhador por meio de investimentos intelectuais e culturais, e enfim, a responsabilização, ambiental, social e moral (FERRAZ, 2007, p.55).

Alertando-nos para o fato de que promover ações sociais com o fim de promoção de *marketing* e publicidade não torna as empresas capazes de gerir as constantes mutações e necessidades da sociedade em que se insere, Ferraz aborda um aspecto da questão que nos ajuda a compreender o quão inócuo pode ser esse alcance, se considerarmos, por exemplo, no nosso caso, o exíguo período de tempo de duração da campanha promovida pelo Instituto Coca-Cola Brasil: apenas sete dias. O que nos autoriza a interpretá-la mais como tática de *marketing* do que como um ingênuo gesto de solidariedade do grupo. O provável alcance financeiro das doações em nada se compara ao montante dos lucros advindos das vendas durante a referida semana.

Por conta dessa veste de responsabilidade social, o enunciador cria um ethos de solidariedade à demanda de representação política pelos setores desprivilegiados da sociedade. A construção desse ethos vem, ainda, reforçada no fato de, via campanha, o enunciador chamar o enunciatário para partilhar dessa condição. A responsabilidade social fica, assim, dividida, na medida em que posta igualmente nas costas de todos nós, interlocutores e potenciais consumidores dos produtos da marca, seja nas versões *lata, vidro, pet ou tetra pack*, como traz o texto da legenda.

A ação de convidar o outro implicado no discurso para uma mobilização, uma ação a ser realizada no futuro, por si própria já nos remete, no fio discursivo, ao tempo presente, tempo de diversidade cultural, que apesar de não-dito, comparece na cena, uma vez que o interdiscurso também disponibiliza dizeres:

O interdiscurso é todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isso é efeito do interdiscurso. É preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular, se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas palavras” (ORLANDI, 2009, p.33).

Afinal, não é por acaso que, na fala do diretor de Comunicação da empresa, aparece um comparativo de superioridade (*melhor*) na referência ao nosso país: *Por isto criamos este formato de uma campanha de mobilização, convidando o consumidor a participar com o Instituto Coca-Cola Brasil da construção de um país melhor*. Se o Brasil *melhor* está para se construir, no futuro, é porque ele é comparado a um Brasil do presente, em que as coisas clamam por mudança.

Hoje, líder do mercado de bebidas não alcoólicas, com um vasto leque de produtos, a Coca-Cola tem como carro chefe o refrigerante que nomeia a empresa. As cores de sua logomarca, vermelho, branco e preto, aliadas ao líquido escuro visível através da tradicional garrafa de vidro transparente, formatou a mais bem sucedida relação de cores do mercado publicitário, reproduzida por muitos concorrentes (Figura 2):



Figura 2³²

³² Imagens respectivamente disponíveis em: <http://mulherao.wordpress.com/2012/11/16/saiba-como-me-livre-do-vicio-da-coca-cola/>, <http://matters.madisoncollege.edu/articles/do-you->

Nesse sentido, bem sucedida também foi a escolha das cores empregadas na peça publicitária em foco, para gerar sentido, principalmente quando consideramos o quesito raça das crianças utilizadas em outras peças da campanha, com a mesma estrutura visual: elas são negras, mas a cor da pele nas peças é inteligentemente tonalizada para que se chegue próxima à cor da bebida, conforme se vê nas Figuras 3 e 4:



Figura 3³³



Figura 4³⁴

Isso nos permite interpretar que elas mesmas representam o principal produto da multinacional, ou seja, as crianças negras, aliadas às suas roupas alvas e às gotas púrpuras, tudo se torna uma única e mesma coisa, são componentes do sentido fulcral que o enunciador pretende veicular, à imagem e semelhança da própria logomarca e do produto carro-chefe da empresa: tudo é Coca-Cola.

know/2013-02-27/3795/employer-visit-coca-cola/, <http://www.beevoz.com/2013/10/18/historias-de-coca-cola/>, <http://porlajeta.es/probamos.html>, <http://blog-da-uniao.blogspot.com.br/2010/09/coca-cola-e-demais-um-casal-de.htm>, <http://www.picgifs.com/wallpapers/coca-cola/>, <http://edsoncamaravaiemagrecer.wordpress.com/2011/02/16/224/>.

<http://alercio.wordpress.com/2007/03/11/coca-cola-brasil-lanca-semana-cada-gota-vale-a-pena/>. Acesso em: 27 mar 2014.

³³ Disponível em: <http://publicidadeefins.blogspot.com.br/>. Acesso em: 28 mar. 2014.

³⁴ Disponível em: <http://www.izip.com.br/blog/coca-cola-brasil-lanca-campanha-cada-gota-vale-a-pena.html>. Acesso em: 28 mar. 2014.

A peça publicitária, assim, cumpre sua função. Possui um alto grau de persuasão, por trabalhar semioticamente com signos dos universos verbal e imagético muito conhecidos que, uma vez utilizados na produção do sentido, mobilizam sentimentos e desejos do sujeito leitor.

No texto publicitário desenvolvido pela agência DPZ, há três espaços no intradiscurso, no universo visual do anúncio publicitário, onde o texto verbal aparece.³⁵

Temos na parte superior da peça (Figura 6) um texto que serve como título (*Dignidade, auto-estima e respeito. Agora na versão lata, vidro, pet ou tetra pak*).³⁶

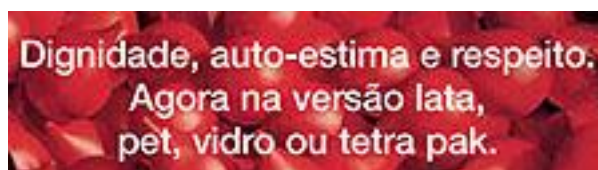


Figura 5

Na parcela inferior, à direita (Figura 6), há um texto em tamanho menor (*Semana Cada Gotinha Vale a Pena*), que se encontra fundido com um texto não verbal:



Figura 6

E, finalmente, ao pé da página e posicionado acima dos logos dos vários produtos da marca (Figura 7), encontramos um texto com menor destaque, que funciona como legenda, pois explica como funciona a campanha social em foco (*De 18 a 24 de março, qualquer produto Coca-Cola Brasil que você consumir, como sucos, águas, chás, energéticos, isotônicos e refrigerantes, vai valer mais a pena. Em cada um dos milhões e milhões de produtos*

³⁵ “[...] o intradiscurso [...] seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas” (ORLANDI, 2009, p.33).

vendidos, dois centavos serão doados para vários projetos do Instituto Coca-Cola Brasil, e você não vai pagar nada mais por isso. Participe. Sua ajuda vai valer a pena. Para saber mais, entre no site www.cadagotavaleapena.com.br):

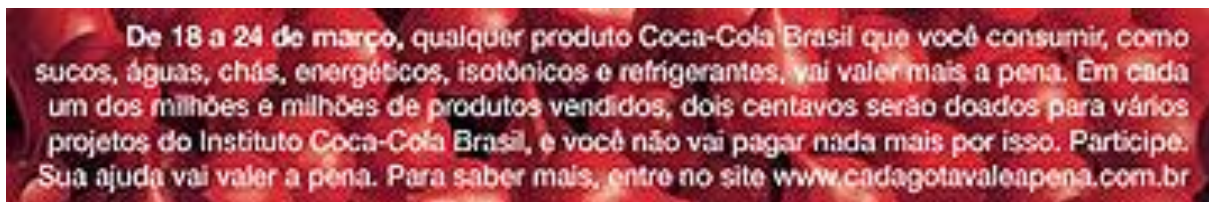


Figura 7

No primeiro espaço mencionado, observa-se a utilização de três palavras-chave: *dignidade*, *auto-estima* e *respeito*. Elas funcionam como título, porque além de serem as primeiras palavras do intradiscorso, trazem em si os principais conteúdos de ordem ideológica que serão reforçados na sua relação com o conteúdo imagético em sequência, posicionado na parte central da peça. Lembramos que o título, num texto, é o primeiro elemento que concorre para o estabelecimento da coerência, acionando no leitor a construção da interpretabilidade possível; aqui não é diferente.

Tais palavras, na medida em que relacionadas às imagens das gotas vermelhas e da criança negra, têm a função de fazer emergir, no intradiscorso, o interdiscorso: o sentido de que a campanha da Coca-Cola visa a resgatar, pela via do respeito à diversidade social que a campanha sinaliza, a dignidade e a auto-estima dos grupos culturais minoritários, sobretudo aqueles situados em posições raciais desvalorizadas, historicamente mal representados no campo político, conforme está posto pelos pensadores da Teoria Crítica mencionados.

Cabe ressaltar que, nesta análise, procuramos compreender a obra publicitária como algo que é produzido, geralmente, seguindo uma linha de raciocínio, um percurso de ideias que constrói um sentido mais amplo com a intenção de fisgar o sujeito leitor, convencendo-o e persuadindo-o. A peça em tela parece levar a efeito um raciocínio circular, relativamente ao diálogo verbo-imagem, que segue uma ordem, numa espécie de movimento espiralado. Esse movimento indica um processo triádico de relação entre o texto verbal e o texto imagético, como representado pelo esquema abaixo (Figura 8):

³⁶ Ampliamos as imagens recortadas, para melhor visualização.

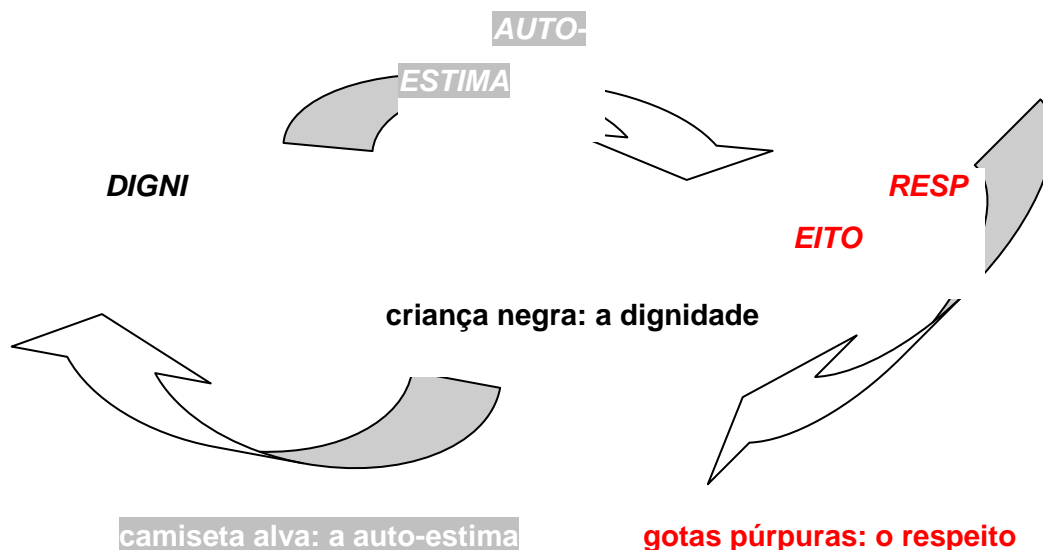


Figura 8

Por meio do esquema, mostramos que as palavras emprestam seus significados às imagens, as quais em si mesmas já carregam sentidos próprios. Dessa forma, podemos interpretar que a tríade *dignidade*, *auto-estima* e *respeito* se inter-relaciona com as imagens criança negra, camiseta alva, gotas púrpuras, criando camadas que se sobrepõem e que são ligadas por um véu de cores que coroará o discurso publicitário, fazendo emergir o sentido pretendido. Temos, assim, o seguinte percurso de composição (verbo-imagético), também triádico, gerador do sentido:

1. A utilização de dois blocos de texto, um verbal e um não verbal:
 - tríade das palavras [dignidade/auto-estima/respeito]
 - tríade das imagens [criança/camiseta/gotas];
2. A relação das cores com as imagens, agregando sentido à tríade das imagens:
 - gotas + vermelho = gotas púrpuras
 - camisa + branco = camisa alva
 - criança + preto = criança negra
3. A relação das duas tríades textuais, fazendo emergir novos sentidos:
 - gotas púrpuras = o respeito (mobilizado pela iniciativa da campanha por parte da empresa e pelas doações dos consumidores)
 - camisa alva = a auto-estima (resgatada à criança que aparece bem vestida, de camisa social)
 - criança negra = a dignidade (resgatada aos grupos marginalizados da sociedade brasileira, que serão beneficiados pelas doações da campanha e representados pela raça negra).

Enfim, as palavras se relacionam com mais força às imagens por que há entre elas um elemento de ligação: a cor. E, o que é mais interessante: os elementos são trabalhados com base em um esquema de cores que, em última instância, refere-se à própria logomarca Coca-Cola.

Esta união da palavra com a imagem, por meio do que estamos chamando aqui de “véu das cores”, cria uma espécie de palimpsesto, onde o sentido é gerado por meio de textos sobrepostos. Nele, o texto verbal tem seu sentido reforçado pelo das imagens e das cores, como se não bastando a si mesmo no contexto do anúncio, pois, como nos esclarece Pêcheux, é determinado pelas posições ideológicas que são colocadas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas. Além do que, como bem coloca o pesquisador, é preciso considerar que “as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às posições ideológicas” (PÊCHEUX, 1997, p.160).

Dessas camadas supramencionadas, impregnadas de sentidos, surge uma em destaque, que resume e sanciona todas as outras: a grande gota púrpura que carrega o mote da campanha, parecendo-nos ser mais uma inteligente fusão de texto e imagem na publicidade em questão. Trabalhada como uma logomarca do evento, ela se configura como o ponto de convergência de todo o sentido gerado na peça. Destacada pelo formato de uma gota em tamanho ampliado relativamente às demais, a imagem parece flutuar sobre a superfície do que se pode interpretar como um suposto mar de respeito, composto por inúmeras e pequenas gotas púrpuras, a representarem supostamente as doações individuais. A grande gota vermelha parece estar lá para cumprir o papel de coroar de respeito a própria imagem da Coca-Cola perante seus consumidores nacionais e o contexto internacional.

Vale ressaltar que o sujeito enunciador publicitário autor da peça, aqui não comparece como um indivíduo, mas como um sujeito, que ocupa um espaço social e ideológico, em um pontuado momento da história; é, pois, a própria empresa Coca-Cola que por meio dele se representa. “A voz desse sujeito revela o lugar social, expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade histórica e social; de sua voz ecoam as vozes constitutivas e/ou integrantes desse lugar sócio-histórico” (FERNANDES, 2008, p.26). Vozes que, por estarem relacionadas interna ou externamente à empresa, clamam por direitos, num país marcado pela desigualdade social, pelo preconceito, pela diversidade em vários níveis.

Por outro lado, o sujeito leitor interpelado como outro nesse discurso, é chamado explicitamente a participar dessa cena enunciativa, conforme diz o texto que aqui estamos chamando de legenda, porque metalinguisticamente explicita as condições de produção e as motivações contextuais da própria peça publicitária: *De 18 a 24 de março, qualquer produto Coca-Cola Brasil que você consumir, como sucos, águas, chás, energéticos, isotônicos e refrigerantes, vai valer mais a pena. Em cada um dos milhões e milhões de produtos vendidos, dois centavos serão doados para vários projetos do Instituto Coca-Cola Brasil, e você não vai pagar nada mais por isso. Participe. Sua ajuda vai valer a pena. Para saber mais, entre no site www.cadagotavaleapena.com.br.*

A forma verbal imperativa *Participe* é clara e direta. Essa interpelação no nível individual tem por visada uma ação coletiva de construção desse lugar sócio-histórico sonhado por toda uma nação. Uma vez realidade nos limites das ações sociais da multinacional, tal lugar pode agora ser um projeto de vida erigido por muitas mãos – e bocas com sede (tanto no sentido literal, como no sentido metafórico). Dessa forma, o sujeito leitor é instigado a participar efetivamente desse processo, a vestir a camisa da empresa e a portar a bandeira com as cores dessa nação que é um projeto de pátria: um lugar onde todos viverão felizes (porque com *dignidade* e *auto-estima*), independente de raça ou condição social. Uma utopia que ainda encontra eco na memória discursiva dos interlocutores: a famigerada geração Coca-Cola agora passa de estritamente jovem a um aglomerado de gerações, constituída por todas as idades; e se antes alienada, agora se torna engajada, numa luta revolucionária, embora passiva.³⁷

O texto de legenda fala, como mencionamos, de um tempo futuro. A palavra *campanha*, que encapsula o que está dito na legenda, embora não figure na materialidade linguística da mesma, emerge com um não-dito que remete à ideia de empreendimento, de algo que projeta para adiante, visando a algum fim, apontando, assim, para resultados a serem alcançados em tempo outro que não o presente, com forte crítica sobre o momento atual.

³⁷ A expressão *geração Coca-Cola* foi usada em 1985 (mesmo ano em que teve fim o regime militar no Brasil), por Renato Russo, numa letra de música, para definir a juventude brasileira da época, que desprezava a cultura nacional e idolatrava o *american way of life*, baseado no consumismo, no capitalismo, no descartável e na liberdade. Trata-se de um puxão de orelha na juventude despolitizada e consumista nascida no período pós-revolução, que após *20 anos de escola*, como diz a letra, ou seja, de regime militar de extrema direita, cedeu ao apelo capitalista dos EUA, simbolizado pela Coca-Cola.

Isso posiciona discursivamente o enunciador no aqui-e-agora do leitor, num outro movimento de aproximação com este, criando o que Maingueneau (2001, p. 98) chama de fiador, por meio, neste caso, do ethos construído de aliança: “A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de *fiador* do que é dito”. Uma vez recoberto pela figura do fiador, por meio do seu enunciado, o autor da peça publicitária convence o enunciatário de que o que ele está propondo é compatível com a identidade ali construída. Desta forma, ao mesmo tempo que legitima, é legitimado pela sua maneira de dizer, num processo que, no texto escrito, aciona, no enunciatário, a elaboração imaginária da figura do fiador, por meio dos indícios textuais apontados.

O emprego da segunda pessoa gramatical para se referir ao interlocutor (*você*), também consiste numa estratégia de aproximação do sujeito enunciador em relação ao seu enunciatário, concorrendo igualmente para a construção do ethos mencionado. E este também é um indício, no texto verbal que dá coroamento ao sentido da peça, de que o discurso não visa a um público específico. A mensagem publicitária, que tem o efeito de um convite, é, pois, dirigida a todo e qualquer membro da sociedade, de todas as classes sociais, toda e qualquer pessoa que entre em contato com o anúncio, num intuito claro de alargar as possibilidades de arrecadação de fundos pela campanha.

Por fim, a repetição da expressão *vai valer a pena* – primeiro numa referência às vantagens adicionais que o consumidor terá ao ingerir o refrigerante (*qualquer produto Coca-Cola Brasil que você consumir, como sucos, águas, chás, energéticos, isotônicos e refrigerantes, vai valer mais a pena*); segundo como referência às consequências desse consumo durante os dias em que a campanha estiver vigindo (*Sua ajuda vai valer a pena*) – geram o efeito de sentido de que a ação (consumir para beneficiar) merece o sacrifício ou o trabalho ou o preço que custa, até porque, segundo diz o texto, nem custa: *você não vai pagar nada mais por isso*.

A ideia veiculada é a de que cada centavo/gota gasto/consumida faz diferença: com doses homeopáticas da bebida Coca-Cola, se chega lá, ao país dos iguais, os mesmos que, através de minúsculos e individuais gestos de solidariedade, comporão estrondosos mares de faturamento às custas de sua fidelidade. Um convite que estimula o consumismo e que prevê um modelo de caridade em que a inversão da máxima *é dando que se recebe* para “é recebendo que se dá” nos possibilita outras leituras, como “é consumindo que se ajuda” ou, finalmente, “é tomando Coca-Cola que se exercita a solidariedade”.

Ponto de Chegada

Com a intenção de arrematar os fios deste discurso, resta-nos acrescentar que o que esta peça publicitária está a nos revelar, em suma, é que a responsabilidade social busca – mais do que procurar atender às demandas sociais de reconhecimento e dirimir desigualdades sociais históricas – atender à legislação vigente, reduzindo os custos fiscais e, principalmente, criando uma imagem de engajamento político social, agregando valor à marca e aos produtos.

Trata-se de uma estratégia inteligente de se adaptar às demandas legais e sociais que se apresentam ao setor industrial na contemporaneidade. Longe de ser um gesto de solidariedade por parte do empresariado em direção aos grupos minoritários, é a mesma e velha propaganda que está em jogo, porém revestida de novos conceitos: vende-se não apenas o produto, a mercadoria, mas o valor da responsabilidade da marca com o contexto sócio-ambiental à sua volta.

De modo que o que está, ainda, em curso, embora não mais numa roupagem combativa, mas meramente sugestiva, é a antiga fórmula, conhecida de todos nós: anunciar para lucrar. O objetivo, portanto, no presente caso, não é caridade, mas vender Coca-Cola.

Referências

CARNAÚBA, M. E. C. Sobre a distinção entre Teoria Tradicional e Teoria Crítica em Max Horkheimer. **Kínesis**, v. II, n.3, p. 195-204, 2010.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

Coca-Cola Brasil lança Semana Cada Gota Vale a Pena. Disponível em: <http://cocacolabrasil.com.br/imprensa/release/coca-cola-brasil-lanca-semana-cada-gota-vale-a-pena/>. Acesso em: 20 nov. 2013.

FERNANDES, C. A. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FERRAZ, A. C. S. L. **A responsabilidade social como estratégia empresarial de desenvolvimento**. 2007. 187 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade de Marília, Marília, 2007.

FRASER, N. **Da redistribuição ao reconhecimento?** Dilemas da justiça na era pós-socialista. São Paulo: Cadernos de Campo, n.14/15, p. 231-239, 2006.

GLOSSÁRIO de termos do discurso. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento.** São Paulo: Editora 34, 2003.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo: Cortez, 2001.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Discurso:** estrutura ou acontecimento. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

RISCADO, P. E. Responsabilidade social empresarial: um balanço. In: **Antropolítica:** Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política, n.16, 2003, p. 191-194. Resenha de ASHLEY, P.A. (Org.). Ética e responsabilidade social nos negócios. São Paulo: Saraiva, 2002.

TAYLOR, C. M. **Multiculturalismo.** Lisboa: Piaget, 2005.

YOUNG, I. M. **Inclusion and Democracy.** New Jersey: Princeton University Press, 1990.

INTERDISCURSO E MEMÓRIA DISCURSIVA EM CHARGES POLÍTICAS

Magda Wacemberg Pereira Lima CARVALHO³⁸

Nadia Pereira Gonçalves de AZEVEDO³⁹

Resumo: Este estudo se propõe a apresentar algumas considerações sobre o funcionamento da memória discursiva e do interdiscurso no quadro teórico da Análise do Discurso de linha francesa, sendo o *corpus* desta análise constituído por charges políticas. Assim, foram analisadas três charges; duas apresentam o desconforto da presidenta Dilma Rousseff diante da espionagem norte-americana, e uma retrata a aliança política entre o Rede e o Partido Socialista Brasileiro. Nessas condições, o humorista gráfico resgata o acontecimento histórico e materializa-o iconicamente, permitindo que as charges presentifiquem a memória discursiva e o interdiscurso por meio de repetição, paráfrase e dizeres já-ditos e esquecidos.

Palavras-chave: Análise do Discurso francesa. Memória Discursiva. Interdiscurso.

Abstract: *This essay aims to introduce some considerations about the discursive memory and interdiscourse functioning in the theoretical field of French Discourse Analysis, the corpus of this study is based on political cartoon strips. Thus, three cartoons have been analyzed; two of them show the awkward moment of the president Dilma Rousseff towards North American espionage, and one portrays the political alliance between the Rede and the Partido Socialista Brasileiro. Under those conditions, the cartoonist recalls the historical event and registers it iconically, allowing the comic strips to be witnesses of the discursive memory and the interdiscourse through repetitions, paraphrases and sayings previously said and forgotten.*

Keywords: *Analysis of French Discourse, Discursive Memory, Interdiscourse.*

³⁸ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: magdapcarvalho@hotmail.com

³⁹ Professora-pesquisadora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: nadiaazevedo@gmail.com

Considerações Iniciais

Este trabalho tem como propósito refletir sobre os conceitos de memória discursiva e interdiscurso, na perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa, em charges políticas divulgadas em sites de jornais brasileiros. Para isso, tomaremos dois acontecimentos ocorridos no país, no último semestre de 2013: a interceptação de informações sigilosas sobre atividades da economia brasileira pelo governo norte-americano e a formação de alianças políticas transitórias para as eleições presidenciais de 2014. Diante disso, objetivamos, neste trabalho, compreender o funcionamento do interdiscurso e da memória discursiva no corpus selecionado.

Caricaturas e Charges: um pouco de história

A história da caricatura atribui o pioneirismo aos irmãos Annibale e Agostinho Carraci, pintores italianos conhecidos, no século XVII, pela autoria da decoração do Palácio Farnese. Agostinho Carraci empregou o termo *caricare* (carregar, no sentido de exagerar) pela primeira vez em 1646 para nomear as séries de desenhos satíricos feitos por ele.

A arte de caricaturar só foi popularizada, segundo Magno (2012), quase um século depois, em 1730, pelo inglês Willian Hogarth, cujos desenhos apresentavam assuntos morais modernos que satirizavam a política contemporânea e as alfândegas. Outro importante disseminador desse gênero artístico foi o francês Honoré Daumier, que usou a caricatura como crítica política, voltada, em especial, ao governo do rei da França, Luís Filipe I.

No Brasil, a caricatura apareceu, de acordo com Magno (2012), no Segundo Reinado, em 1837, com a publicação anônima de Manuel de Araújo Porto-Alegre no Jornal do Comércio, em 14 de dezembro, satirizando seu desafeto, o jornalista Justiniano José da Rocha, na época diretor do jornal Correio Oficial.

O gênero charge, por sua vez, corresponde a um estilo de ilustração que tem por finalidade satirizar, por meio de uma caricatura, algum acontecimento atual com um ou mais personagens envolvidos. A palavra é de origem francesa e significa *carga*, por isso o exagero dos traços dos caricaturados a fim de torná-los burlescos.

As primeiras charges publicadas eram, conforme Magno (2012), vendidas avulsas em lojas e livrarias. As publicações regulares dessas ilustrações ocorreram somente a partir de

1844 pela revista “Lanterna Mágica”, periódico de humor político, lançada por Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Mais tarde, no cenário da imprensa brasileira, surgiram outras revistas que seguiram os passos da pioneira Lanterna Mágica, publicando semanalmente charges políticas, dentre elas destacam-se: “Semana Ilustrada”, “Vida Fluminense”, “O Mosquito”, “Comédia Social”, “O mequetrefe” e “Don Quixote”.

Na década de setenta, do século XX, durante os “anos de chumbo”, surgem, consoante Magno (2012), alguns dos principais nomes da charge no Brasil, são eles: Zivaldo, Jaguar, Millôr Fernandes, Lan, Chico Caruso e Henfil.

Diante da importância atribuída às charges políticas ao longo dos anos, assumimos, na perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa, esse gênero textual como objeto de análise discursiva, desenvolvida na terceira seção deste trabalho.

Memória Discursiva e Interdiscurso: algumas considerações teóricas

Para pensar sobre *memória* e *interdiscurso*, tomamos, inicialmente, o texto *Semântica e Discurso*, de Michel Pêcheux (1997), em que o autor trata sobre o sentido que as palavras, expressões e proposições assumem quando enunciadas.

Nesse texto, Pêcheux aponta que é a ideologia que fornece as

evidências que fazem com que uma palavra ou enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 1997, p.160)

De acordo com Pêcheux (1997), o caráter material do sentido consiste na dependência constitutiva do que ele designou como “o todo complexo das formações ideológicas”, onde, segundo o autor, o sentido da linguagem não existe “em si mesmo”, mas na formação ideológica e discursiva em que o discurso é produzido. Pêcheux assinala ainda que “toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’[...] no complexo das formações ideológicas [...]” (PÊCHEUX, 1997, p.162). Nessa dimensão, Pêcheux propõe chamar *interdiscurso* esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas, esclarecendo

que o interdiscurso também é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que caracteriza o complexo das formações ideológicas.

Para Pêcheux, a interpelação do indivíduo como sujeito de seu discurso se dá pela Formação Discursiva que o domina, segundo sua relação com o **pré-construído**, o “sempre já-aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade” (PÊCHEUX, 1997, p.164), e com a **articulação**, relação entre o sujeito e o sentido, que determina a dominação da forma-sujeito assumida em uma Formação Discursiva específica.

O caráter da forma-sujeito tende, segundo Pêcheux, a “absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso” (1997, p.167), no que se diz agora, com relação ao que se disse antes e ao que se dirá depois, num fenômeno linguístico de paráfrase e reformulação, onde se constitui a ilusão de uma “intersubjetividade falante”, pela qual cada falante reproduz o discurso do outro, num efeito de espelhamento.

Essa reprodução do discurso acontece, segundo o autor, devido ao esquecimento a que o sujeito está suscetível, sendo que o esquecimento se dá, conforme Pêcheux (1997), de duas maneiras, pelo *esquecimento nº1*, da ordem do inconsciente, que revela como o sujeito é afetado pela ideologia, e pelo *esquecimento nº 2*, da ordem da enunciação, em que o sujeito, ao falar, o faz, segundo Orlandi (2012), de uma maneira e não de outra, produzindo a impressão da realidade do pensamento.

Para defender, na Análise de Discurso, a tese de que o sujeito produz seus discursos a partir do esquecimento, faz-se necessário admitir o papel exercido pela memória, dado que só esquecemos o que está, esteve ou estará nela. Nesse caso, Pêcheux (2010) afirma que a memória deve ser entendida não no sentido psicologista da “memória individual”, mas no sentido “da memória social”, que atua no interior de uma Formação Discursiva (FD) em uma relação de proximidade com o interdiscurso, visto que é a FD que “determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p.160) no processo discursivo.

Sobre memória e esquecimento, Courtine (1999) retoma um acontecimento político ocorrido em 1948, onde Vladimir Clémentis tira seu chapéu para dar ao comunista Klement Gottwald, durante discurso para uma multidão, na sacada de um prédio em Praga, fato que repercute intensamente na mídia da época. Quatro anos depois Clémentis foi enforcado, acusado de traição e o departamento de propaganda encarregou-se de fazer com que ele

desaparecesse da história e das imagens, permanecendo apenas seu chapéu na cabeça de Gottwald.

Para Courtine, tratar acerca da anulação da imagem de Clémentis nas fotografias da época implica o apagamento da memória histórica, posto que quando se analisa a discursividade desse fenômeno, segundo Courtine, “não é da língua que está se tratando, mas de *discurso*, [...] não na ordem do gramatical, mas na ordem do *enunciável*, a ordem do que constitui o sujeito falante em seu discurso e ao qual ele se assujeita em contrapartida” (COURTINE, 1999, p.16). Diante disso, esse autor se propõe a investigar o campo dos enunciados a fim de entender sua condição de existência e sua correlação com outros enunciados. Para isso, ele estabelece a diferença entre o *nível da enunciação* e o *nível do enunciado*, assinalando que o primeiro é marcado pela materialização do discurso “por um sujeito enunciator em uma situação de enunciação dada” (COURTINE, 1999, p.18) e o segundo, é o lugar do interdiscurso que, de acordo com Courtine, materializa os enunciados por meio de formas linguísticas determinadas, num espaço considerado vertical, estratificado e desnivelado dos discursos, determinando os “dizeres” conforme a formação ideológico-discursiva na qual o sujeito está inserido.

Nessa perspectiva, o interdiscurso fornece, segundo o autor, “formulações constitutivas de uma relação imaginária no momento da enunciação com o domínio da memória” (COURTINE, 1999, p.20), fazendo com que não exista sujeito no interdiscurso, mas *posições de sujeito* que regulam o ato de enunciação conforme a posição ideológica assumida pelo enunciator. Dessa forma, o enunciável é, segundo Courtine (1999), exterior ao sujeito, dado que o sujeito falante se esquece da formação discursiva a qual pertence e reproduz discursos a partir de um já-dito, como se fosse a origem do dizer.

Nesse sentido, todo enunciado retoma outro que reflete numa sucessão de outros enunciados, onde o sentido não está no enunciado, mas na relação que este mantém com quem o produz, regulamentada pelo todo complexo das formações ideológicas, onde a memória representa condição de existência do acontecimento discursivo.

Para esse autor (1999), a formação do pré-construído, da repetição vertical produz efeitos de memória que nem sempre representam o sentido do enunciado, mas o esquecimento, “apagamento da memória histórica que deixa, como uma estreita lacuna, a marca de seu desaparecimento” (COURTINE, 1999, p.15).

Diante disso, é possível tomar memória discursiva e interdiscurso não como sinônimos, mas como fenômenos que se entrecruzam, uma vez a memória discursiva, segundo Indursky (2011), “diz respeito à existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos” (INDURSKY, 2011, p.86), enquanto o interdiscurso se refere, conforme Courtine (1999), a formulações que marcam diferentes enunciações articuladas linguisticamente por meio de citação, repetição e paráfrases.

Análise do *corpus* discursivo

Tomando a concepção teórica sobre memória discursiva e interdiscurso, na AD de linha francesa, esta seção será dedicada à análise de algumas charges políticas veiculadas na imprensa brasileira, de julho a outubro de 2013.

O material selecionado para análise foi coletado na internet, no site do Jornal do Comércio de Pernambuco e no blog Humor Político. Para este estudo, selecionamos três charges, as quais apresentam personagens do cenário político caricaturizadas, dentre elas a presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, e os pré-candidatos à Presidência da República, Marina Silva e Eduardo Campos.

As charges foram produzidas mediante dois acontecimentos históricos diferentes, um deles diz respeito às revelações de espionagem feitas por Edward Snowden, no início de julho de 2013. O ex-funcionário da Agência Nacional de Segurança (NSA) dos Estados Unidos afirmou para o mundo que o seu país espionava dados telefônicos e de internet de vários outros países. Em reportagem feita por uma emissora de televisão brasileira, foi revelado que, entre os países monitorados pelos Estados Unidos, o Brasil foi o país latino-americano mais espionado, tendo como “alvos” setores estratégicos da economia como a Petrobrás e o Ministério de Minas e Energia.

A presidenta da República, Dilma Rousseff, expressou sua indignação às denúncias de espionagem durante a 68ª sessão da Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas declarando que o Brasil estava “diante de um caso grave de violação dos direitos humanos e das liberdades civis, [...], e, sobretudo de desrespeito à soberania nacional” do seu país.

Esse episódio teve extensa repercussão na mídia nacional e internacional tanto por evidenciar a fragilidade dos sistemas de informações dos países espionados quanto pela justificativa evasiva dada pelo presidente norte-americano, que, em resposta ao

pronunciamento da presidenta do Brasil, afirmou que as atividades de “monitoramento” visam detectar e combater o terrorismo e que, “como resultado desse trabalho e da cooperação com os aliados, o mundo agora é mais estável do que há cinco anos.”

Outro acontecimento de grande ressonância no cenário político nacional foi a filiação da ex-senadora Marina Silva ao PSB do governador de Pernambuco, Eduardo Campos, após o Tribunal Superior Eleitoral negar o registro do partido “Rede Sustentabilidade” para a eleição presidencial de 2014. Essa aliança foi recebida com surpresa na cena política devido, principalmente, à divergência entre o programa de governo postulado pelo Rede Sustentabilidade e o postulado pelo PSB. No entanto, esses pré-candidatos à Presidência da República esclareceram, durante o evento de filiação, que a “entrada” da ex-senadora ao PSB era uma filiação democrática transitória para atestar a participação do Rede Sustentabilidade como partido, mesmo sem registro, no pleito de 2014.

Diante desses eventos, humoristas gráficos trataram de reinterpretá-los por meio de charges e caricaturas, transformando, de acordo com Riani (2002), o acontecimento histórico em acontecimento discursivo.

FIGURA 1



FIGURA 2



Nestas figuras, é possível observar que a cena de espionagem aparece materializada em imagens que retomam o clássico conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”, no qual a protagonista, uma garotinha com capuz vermelho, vai visitar sua avó e no percurso encontra um lobo “mau” que lhe sugere tomar outro caminho. A menina decide acatar a sugestão do lobo que trata de apressar-se para chegar primeiro a casa da vovó. Lá o lobo devora a senhora e disfarça-se para esperar Chapeuzinho. Quando a menina chega a casa e percebe a estranha

aparência da avó, inicia o lendário diálogo com o lobo: “Por que esses olhos tão grandes?”, “Por que essas orelhas tão grandes?”, “Por que essa boca tão grande?”

O lobo, por sua vez, responde prontamente à cada indagação da garota e, depois de responder à última pergunta de Chapeuzinho, salta sobre a pequena, devorando-a.

Essa narrativa, de origem europeia, circula no contexto social desde o século XIV, sendo passada de geração para geração como uma forma de herança cultural. Fenômeno que nos remete a Pêcheux (2010), quando esse autor trata sobre o papel da memória na produção de sentido dos discursos, posto que o conto de fadas resulta, segundo Bettelheim (1980), “do conteúdo comum consciente e inconsciente [...] não de uma pessoa em especial, mas do consenso de várias a respeito do que consideram problemas humanos universais, e o que aceitam como soluções desejáveis.” (BETTELHEIM, 1980, p.46).

Diante disso, é possível entender que a repetição de uma narrativa atemporal, inscrita nas práticas de uma sociedade, presentifica o que Indursky (2011) designou como *memorável*, que é da ordem do “todos sabem, todos lembram”, diferente da “*memória discursiva* que é da ordem ideológica” (INDURSKY, 2011, p.87), refletindo o entrecruzamento de sentidos da memória mítica e da memória social quando essa narrativa é enunciada a partir de determinada Formação Discursiva.

Observam-se, nas charges, que os chefes de Estado, Dilma Rousseff e Barack Obama são representados, iconicamente, como as personagens do conto em questão. Em ambas as figuras, a presidenta do Brasil é retratada como Chapeuzinho Vermelho, enquanto o presidente dos Estados Unidos figura como o lobo mau, que ludibria a inocente “Chapeuzinho” para obter vantagem.

Na figura 1, a “Chapeuzinho-Rousseff” se vê diante do presidente norte-americano exageradamente orelhudo, numa referência às interceptações telefônicas realizadas pela ANS. Ao ser questionado sobre o tamanho de suas orelhas, ele silencia e apenas sorri ironicamente. Para a AD de linha francesa, “o silêncio não fala, ele significa” (ORLANDI, 2007, p.102), sendo possível compreender, nesta charge, que o silêncio de Obama produz o efeito de evidência de que ele tinha conhecimento sobre informações de dados sigilosos do Governo brasileiro. Já na figura 2, Obama é representado antropomorficamente pelo lobo, que, disfarçado de vovó, responde explicitamente que as orelhas grandes são para “espionar” a Chapeuzinho.

Diante dos diferentes enunciados apresentados nas charges, percebe-se, na figura 1, que o silêncio atribuído a Barack Obama presentifica a memória discursiva que, regulada pela Formação Discursiva e Ideológica do chargista, “determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p.160) na imagem. Já na figura 2, percebe-se, pela repetição e, principalmente, pela paráfrase dos enunciados, a presença do interdiscurso, uma vez que este representa o que foi dito antes “por vozes anônimas, já esquecidas” (INDURSKY, 2011, p.86).

FIGURA 3



Esta charge retrata o episódio da coligação entre Marina Silva, representante do Rede Sustentabilidade e o Partido Socialista Brasileiro (PSB). A imagem recupera, pela memória mítica, o conto de João e o pé de feijão, no qual um menino, enganado por um estranho, troca um bovino por cinco grãos de feijão. Ao saber da negociação, a mãe de João fica enfurecida e este joga os grãos pela janela, os grãos germinam e dão origem a um gigantesco pé de feijão. O menino, curioso, resolve escalar o feijoeiro, deparando-se com o castelo de um gigante que ficava acima das nuvens. De lá, João se apropria de um saco com moedas de ouro, de uma galinha cujos ovos são de ouro e de uma harpa de ouro. Perseguido pelo gigante, João consegue descer e corta o pé de feijão.

Percebe-se, na imagem, que a nova filiada do PSB é caricaturizada como o pé de feijão, enquanto o presidente nacional do partido, o governador de Pernambuco Eduardo Campos, assume o papel do esperto João. Embora não haja diálogo enunciado pelas personagens, a inscrição dos números 5 e 15 em forma de porcentagem produzem o efeito de sentido de que a filiação da ex-senadora Marina Silva ao PSB representa a ascensão do pré-candidato deste partido nas pesquisas de intenção de voto, visto que antes da aliança Marina figurava como segunda colocada, enquanto Eduardo Campos ocupava o quarto lugar. Nessa

perspectiva, um dos efeitos de sentido provocado pela charge é a de que essa aliança representa, para o Partido Socialista Brasileiro, o fortalecimento estratégico de uma candidatura própria à Presidência da República, tendo em vista a expressiva votação obtida por Marina Silva no pleito de 2010 quando encabeçava a chapa do PV (Partido Verde).

Diante desse acontecimento, o chargista recupera, pelo pré-construído, já-dito da memória discursiva, o imaginário social de que as alianças políticas são feitas para consolidar as candidaturas em busca da vitória do partido majoritário. Nessa circunstância, o humorista gráfico revela a inscrição de uma Formação Discursiva astuciosa, semelhante à do conto “João e o pé de feijão”, já que tanto Marina quanto Eduardo declararam que esta era uma “filiação democrática transitória” para as eleições de 2014.

Considerações Finais

Ao assumir, neste trabalho, as charges políticas como objeto de análise discursiva, foi possível compreender que a imagem como texto de circulação social possibilita diferentes efeitos de sentido, posto que uma imagem não contém apenas um significado, mas múltiplos de acordo com as formações ideológicas do sujeito que vê.

Nessa dimensão, o humorista gráfico coloca em derrisão um personagem ou acontecimento político específico, transformando um acontecimento presente na memória social em acontecimento discursivo.

Dessa maneira, a materialidade discursiva das charges permite a intersecção entre memória discursiva, enquanto representação da existência histórica dos enunciados inscritos em determinada formação discursiva, e o interdiscurso, enquanto conjunto de enunciados ditos e esquecidos.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CHARGES de Miguel. Disponível em: <http://jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/charge/> Acesso em 25/10/2013.

CHARGE de Sid. Disponível em: <http://www.humorpolitico.com.br> Acesso em 01/12/2013.

COURTINE, J-J. O chapéu de Clémentis. *Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político*. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. (Orgs.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra-Luzzato, 1999, p.15-22.

INDURSKY, F. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, F; MITTMAN, S; FERREIRA, M.C.L. *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011, p.67-89.

MAGNO, Luciano. *História da Caricatura Brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

PÊCHEUX, M. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010, p.49-57.

_____. [1975] *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997, p.159-185.

ORLANDI, E.P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIANI, C. *Linguagem e Cartum...tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002.

INTERICONICIDADE, EFEITOS DE SENTIDO E NARRATIVIDADE ENTRE AS *PIETÀ* DE BELLINI E DE LACHAPELLE

Lucas Piter Alves COSTA⁴⁰

Renato de MELLO⁴¹

Resumo: As imagens podem se relacionar umas com as outras iconicamente, estabelecendo ligações interdiscursivas e até mesmo uma configuração narrativa. Com este trabalho, pretendemos abordar a noção de intericonicidade, proposta por Courtine (2011), e analisar, a partir desse conceito e de outros da Análise do Discurso (AD), a relação existente entre as duas *Pietà*, a de Giovanni Bellini e a de David LaChapelle. Pudemos evidenciar como a memória visual põe em relacionamento as imagens através da recorrência de signos figurativos, mas é o contexto que atribui relação entre esses signos em imagens diferentes, criando diversos efeitos de sentido possíveis.

Palavras-chave: Intericonicidade. Signos figurativos. Análise do discurso. *Pietà*.

Resumé: *Les images peuvent se rapporter les uns avec les autres iconiquement et établir des relations interdiscursives ou même un cadre narratif. À ce travail, nous avons l'intention d'aborder la notion de intericonicité proposé par Courtine (2011) et d'analyser, à partir de ce concept et d'autres de l'analyse du discours (AD), la relation entre le Pietà de Giovanni Bellini et l'autre de David LaChapelle. Nous avons constaté comme la mémoire visuelle mise en relation les images travers de la récurrence de signes figuratifs, mais c'est le contexte qui affecte la relation entre ces signes dans les différentes images et créé divers effectes possibles du sens.*

Mots-clés: *Intericonicité. Signes figuratifs. Analyse du discours. Pietà.*

⁴⁰ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (POSLIN) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: johannlufter@yahoo.com.br

⁴¹ Doutor em Estudos Linguísticos pela UFMG e professor Associado II na mesma instituição. Contato: ufmgrenato@gmail.com

Introdução

Com este trabalho, pretendemos abordar a noção de *intericonicidade*, proposta por Courtine (2011), e analisar, a partir desse conceito e de outros da Análise do Discurso (AD), a relação existente entre as duas *Pietà*, a de Giovanni Bellini e a de David LaChapelle. A *Pietà*, de Bellini, é uma pintura renascentista datada de 1460 aproximadamente, enquanto a *Pietà* de LaChapelle data de 2006, é uma fotografia tirada a partir de uma cena montada e se intitula *Pieta with Courtney Love*.



Figura 1: *Pietà*. Giovanni Bellini.
Fonte: Comunicação, arte e cultura.

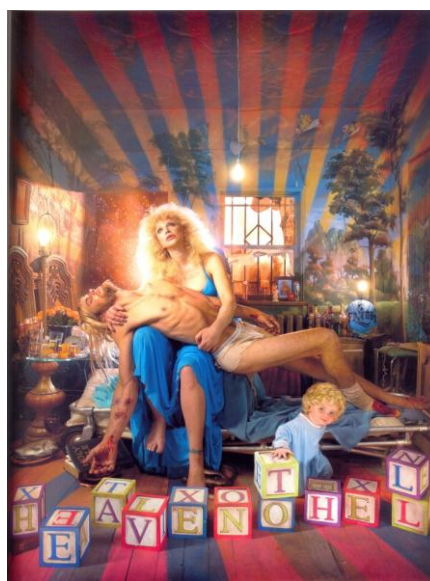


Figura 2: *Pieta with Courtney Love*.
David LaChapelle.
Fonte: David LaChapelle

Pietà (*Piedade*, do italiano) é uma representação da Virgem Maria sofrendo diante do corpo de Cristo após a crucificação. Diversos artistas já retrataram essa cena, sendo a representação de Bellini uma das mais conhecidas, juntamente com a da estátua homônima de Michelangelo. Segundo Kehrwald (2009, p.139), em *Pietà* “cabem todas as imagens que por algum viés [...] com ela estabelecem diálogo”. Ela constitui um enunciado que se materializa em diversas outras imagens: em outras pinturas, em esculturas, em outras fotografias, em trabalhos de computação gráfica, no teatro, no cinema, na mídia, etc. A imagem da *Pietà* faz parte do imaginário sociodiscursivo cristão, romano e católico.

Os imaginários sociodiscursivos estão relacionados à ideia de discurso como conjunto de saberes compartilhados e sustentados por um grupo social, estando esses saberes

depositados na memória coletiva desse grupo, tal qual ocorre com a imagem da *Pietà*. Os imaginários são formas históricas de saberes. Assim, para Charaudeau (2007), o *imaginário sociodiscursivo* é:

[...] um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais, com a qual se constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que nele se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória coletiva.⁴² (CHARAUDEAU, 2007, p.53, tradução nossa).

Os imaginários representam o modo de ver que um grupo social tem de um determinado objeto, fenômeno ou acontecimento social. Vários imaginários podem perpassar um mesmo grupo, numa relação interdiscursiva/intericônica. E da mesma forma, vários grupos podem compartilhar um mesmo imaginário, como, por exemplo, sobre a imagem do filho morto amparado nos braços pela mãe. Deve-se tomar o cuidado para não delimitar um grupo por um recorte ou seleção de imaginários: nem todos os sujeitos que identificam as relações existentes entre as *Pietà* são de uma comunidade cristã/católica. Os imaginários não são estanques, eles são engendrados no interdiscurso.

Da mesma forma, nem todas as *Pietà* trazem Cristo morto no colo de Maria, mas a composição mais conhecida é essa, chegando a ser a mais icônica, canônica e perene na memória coletiva de um dado grupo social. Mas diferente da imagem cristã, a *Pietà* de LaChapelle traz a representação do ex-vocalista da banda Nirvana, Kurt Cobain, no papel de Cristo, e de sua ex-mulher, Courtney Love, no papel de Maria.

Assim, reiterando a composição mais conhecida da *Pietà*, podemos dizer que na memória coletiva são *construídos saberes* sobre o mundo. Tais discursos circulariam na sociedade enquanto *representações* em torno das quais se constroem as identidades discursivas coletivas sobre a(s) *Pietà*. Essa circulação de discursos põe em relação *intericônica* as duas obras analisadas.

Segundo Courtine (2011), a noção de intericonicidade é complexa, porque ela põe em

⁴² No original: “L’*imaginaire* est un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l’a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s’y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d’un processus de symbolisation du monde d’ordre affectivotionnel à travers l’intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective.”.

relação as imagens externas e internas, “as imagens da lembrança, as imagens da rememoração, as imagens das impressões visuais armazenadas pelo indivíduo”⁴³ (COURTINE, 2011, p.40, tradução nossa). Nenhuma imagem é isenta de (efeitos de) sentidos. Uma imagem pode traduzir, aludir a, evocar ou retomar discursos, inclusive de outras imagens e/ou de outras linguagens. Em suma, imagens podem remeter continuamente a outras imagens que agregam diversos enunciados.

Com Barthes (1990), vemos que por trás da suposta objetividade da imagem há uma constelação de significados culturais e ideológicos que ela pode assumir. A imagem é, então, polissêmica, e subjacente aos seus códigos há uma cadeia flutuante de significados dos quais o leitor/espectador pode, consciente ou não, *escolher* uns e *ignorar* outros.

Para a abordagem das duas obras, partiremos de uma breve apreciação separadamente para, em seguida, efetuarmos uma análise comparativa a fim de evidenciar o funcionamento intericônico/interdiscursivo entre elas e trazer à tona os possíveis efeitos de sentido envolvidos, evidenciando, por fim, uma possível identidade discursiva das obras. Neste estudo, lançamos mãos de um arcabouço multidisciplinar para análise do discurso das *Pietà* em questão. Para a organização da cena narrativa engendrada pelas imagens e pelos sujeitos da linguagem, consultamos o modelo proposto por Costa (2013) a partir de Charaudeau (2008), Costa (2010) e Peytard (2007 [1983]). Avançamos com Brito e Pimenta (2009) no entendimento da dinâmica narrativa no nível intradieético das imagens com alguns pressupostos internalizados da *Gramática do Design Visual*. Para compreensão dos signos icônicos/figurativos das imagens e de sua descrição técnica, consultamos, principalmente, Joly (2007). Para a relação desses signos com os signos verbais da obra de LaChapelle, acrescentamos Barthes (1990). Por fim, seguimos com Charaudeau (2007), Courtine (2011), Maingueneau (1997) e Mendes (2004) para o entendimento das relações e dos efeitos de sentido existentes entre as duas obras.

⁴³ Sentença completa de onde se extraiu a tradução (grifos nossos): “La notion d’intericonicité est ainsi une notion complexe, parce qu’elle suppose la mise en relation d’images externes mais aussi d’images internes, *les images du souvenir, es images de la remémoration, les images des impressions visuelles emmagasinées par l’individu.*”.

Por uma Análise das Imagens

Vemos as inúmeras imagens componentes de uma pintura ou de uma fotografia como significantes que apontam para conceitos – seus significados potenciais. A essa junção entre as imagens que compõem um quadro ou uma fotografia e os conceitos a que se vinculam chamamos de signo – os significantes mais os significados –, mais especificamente, de signos icônicos ou figurativos (JOLY, 2007). Esse raciocínio permite situar a *Pietà* como mais um signo do cristianismo em meio a tantos outros, de modo que as relações entre esses signos é o que movimenta as memórias discursivas que compõem o imaginário cristão, católico, romano.

Desse modo, temos que o significado da(s) *Pietà* é a soma dos conceitos de seus significantes inseridos em um ordenamento discursivo que agrega ou segrega os outros signos (os outros textos que dialogam com a pintura e a fotografia) que, respectivamente, corroboram (no caso de Bellini) ou refutam (no caso de LaChapelle) o imaginário religioso.

Nossa proposta de extrair os significados da(s) *Pietà* com base em suas relações com outros enunciados não se esgota aqui, e é por essa razão que qualquer análise, em termos de Análise do Discurso (AD), será sempre um recorte de uma dada realidade sociodiscursiva. A primordial condição do(a) interdiscurso/intericonicidade nos leva a considerar que cada sistema semiótico se insere em outro, gradativamente, à medida que as relações vão se estabelecendo em uma prática social.

O quadro e a fotografia têm sua organização semiótica que, por sua vez, se inserem em um sistema maior que são as outras fontes de sentido da *Pietà*, inseridas, por fim, num vasto e inapreensível complexo de representações. Representações essas, conflitantes, como é o caso das duas obras comparadas. Em suma, buscamos a identidade discursiva de cada obra na relação que elas estabelecem uma com a outra e com as outras fontes de (efeitos de) sentidos.

A situação da *Pietà* de Bellini

A situação de comunicação de cada obra é muito distinta. As condições de produção, circulação e recepção das duas obras analisadas são em tudo diferentes. O processo de produção da pintura de Bellini é individual e fragmentado no tempo, divididos em sessões: a pintura a óleo é feita em camadas que precisam secar antes da camada seguinte ser aplicada. A obra representa(va) um exemplar único, não passível de cópia pelas mesmas técnicas sem

gerar outra autoria. O contexto de sua recepção à época de Bellini trazia ideias de academicismo, equilíbrio e racionalismo, além da obra se dirigir a poucos iniciados na apreciação e compreensão dos recursos técnicos e temáticos.

Vindo de família de artistas, Bellini seguiu a mesma carreira desde a infância, aprendendo o ofício com o seu pai, Jacopo Bellini. Bellini pintou suas obras em um contexto de mudança nas artes, na ciência, na religiosidade. Situação em que o homem passava a incorporar o naturalismo nas formas, o racionalismo nas ideias e o humanismo na religião. O reflexo dessas mudanças nas artes de temática religiosa foi a mudança do teocentrismo para o antropocentrismo. As figuras religiosas trazem nesse contexto características humanizadoras, estabelecendo um equilíbrio entre sua natureza humana, falível, e suas virtudes santificadas.

Bellini lançou sua obra numa época em que a pessoa do artista não era tão importante como é hoje nos diversos meios de produção cultural. Havia certo apagamento do artista/autor em detrimento da temática da obra por meio da adesão de tendências estético-ideológicas, “num mundo artístico dominado pela descrição linear e a definição escultural da forma características de Donatello” (WHITE, 1988, p.50). O importante era a obra, não o autor. Por essa razão, muitas obras do período chegaram até nós sem uma autoria precisa, sendo que a autoria de alguns quadros é ainda um ponto de discussão.

Mas apesar disso, *Giambellino*, como era chamado, ficou muito conhecido e respeitado em vida, pois sua “marca colorida individual, a pincelada em sua plena consubstanciação física, tinham adquirido uma existência e um significado compositivo independentes e claramente identificáveis, muito acima de sua função figurativa.” (WHITE, 1988, p.50). Por ter se inscrito no mundo da arte em uma época de mudanças e ter ajudado a defini-las, Bellini acabou por exercer influência sobre seus contemporâneos, como Cima, Marco Basaiti, Bartolomeo Montagna, e sobre discípulos como Palma Vecchio e Ticiano, e falecendo ainda como o principal pintor do Estado de Veneza.

A situação da *Pietà* de LaChapelle

David LaChapelle começou a carreira no mundo da moda, trabalhando para Andy Warhol. Já fotografou para revistas famosas como *Vanity Fair*, *Vogue* e *The Face*, e fez ensaios com celebridades como Lady Gaga, Hillary Clinton, Angelina Jolie, Michael Jackson e Madonna. Decidiu abandonar essa carreira depois de vinte anos de atuação, e ingressou na

carreira autônoma de fotógrafo/artista plástico.

O processo de produção da fotografia *Pieta with Courtney Love* ocorreu com um grupo técnico que ajudou na montagem do cenário, na maquiagem, etc.; a preparação da fotografia ocorreu em uma única sessão, e dela participaram modelos vivos (Courtney Love, um modelo transfigurado em Kurt Cobain e uma criança usando uma peruca). O acabamento da fotografia ocorreu em estúdio e, como LaChapelle foi um dos pioneiros a manipular digitalmente as imagens, pode ter feito uso de computação gráfica para criar o *efeito de pintura* (efeito de gênero pintura) da fotografia, e podendo ou não ter contado com grupo técnico para isso.⁴⁴

Com sua *Pietà*, LaChapelle traz como sujeito-destinatário os conhecedores, fãs ou não, da banda Nirvana. O sujeito-destinatário é aquele que pode acionar a memória coletiva em torno das imagens de *Pietà* e da carreira conturbada de Kurt Cobain (sobretudo pelo consumo de drogas e bebidas, representadas na fotografia), e pôr em relação interdiscursiva/intericônica esses saberes, essas imagens.

Diferente de Bellini, LaChapelle faz parte de um sistema institucional que favorece a sua imagem, aliás, de um ordenamento discursivo em que a imagem do artista concorre com a imagem da obra. Sua figura é alvo de *paparazzi* e assunto de matérias diversas, de entrevistas, etc. Há certa tentativa de evidenciação/diferenciação do artista por meio do seu estilo singular e assumidamente subjetivo. De fato, os artistas produzem obras, e eles e suas obras são “produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas” (MAINGUENEAU, 2006, p.53) que fazem circular suas imagens. Em outros termos, obra e autor disputam lugar de reconhecimento, sendo uma constitutiva do outro e vice-versa.

Narrativas em imagens

Atribuímos a essas obras de arte uma configuração narrativa. A análise estrutural de uma narrativa consiste em estabelecer as relações entre os seus actantes numa conceituação de tempo e espaço. Dessa forma, toda narrativa implica processos acionais e eventuais. Nas narrativas verbais, uma forma de analisar esses processos é pela organização quinária dos eventos, ou seja, a narrativa se compõe de (1) uma situação inicial que sofrerá (2) uma

perturbação, desencadeando (3) o desenvolvimento de ações que chegarão a (4) um clímax, e que, por sua vez, gera (5) uma situação que é ou não similar à inicial. Esses processos são materializados, em termos linguísticos, pelos verbos. Mas na narrativa imagética, são os “vetores que se encarregam do processo de ação e interação entre os participantes.” (BRITO; PIMENTA, 2009, p.89), e cabe a uma *interpretação* do tema e dos efeitos de sentido da imagem para depreender a configuração narrativa.

Vemos a organização narrativa das duas obras a partir do trabalho de Costa (2013). O autor, sintetizando os trabalhos de Charaudeau (2008), Costa (2010) e Peytard (1983 [2007]), desenvolveu um modelo de organização dos sujeitos no discurso narrativo dividido em três níveis: um nível situacional (tempo *real*), um nível ergo-textual (tempo enunciativo) e um nível textual (tempo ficcional). A configuração narrativa intradieética das imagens trabalhadas se instala no nível textual.

O importante no modelo desenvolvido por Costa (2013) é a separação em níveis. Podemos notar, assim, uma instância mais *sócio-histórica* (lugar de um autor e um leitor *reais*), uma instância mais *enunciativa* (lugar de um autor e um leitor *implícitos*), e uma instância mais *enunciada* (lugar de um narrador e um narratário). A nomenclatura dos sujeitos pode ser adaptada/interpretada de acordo com o tipo de sistema semiótico analisado. No quadro abaixo, está o modelo voltado para o texto narrativo literário e/ou quadrinístico.

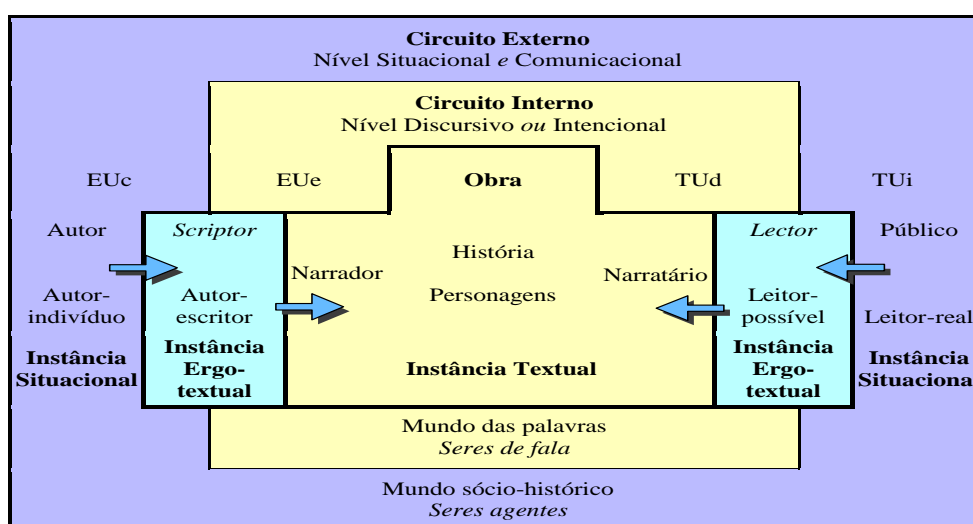


Figura 3: Modelo de organização narrativa dos sujeitos (COSTA, 2013, p.47)

⁴⁴ O *making of* da produção do cenário e de outros aspectos da fotografia pode ser acompanhado em partes no *site Youtube*, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=I9slSWbyFvg>

Na instância ergo-textual, encontra-se o desdobramento do sujeito responsável pelo trabalho de linguagem. É ele quem organiza os signos do discurso analisado, visando diversos efeitos de sentido. Esse desdobramento de sujeito se situa entre o sujeito-comunicante e o sujeito-enunciador, sendo ora confundido com o sujeito com identidade social, ora com o sujeito com identidade discursiva dentro do universo diegético: o narrador (se adotarmos a configuração narrativa da imagem). De fato, ele não é nem um nem outro: é a passagem entre os dois.

Essa separação entre três instâncias ajuda a “perceber, mesmo que panoramicamente, o que é do *trabalho com a linguagem* e o que é da *linguagem trabalhada*.” (COSTA, 2013, p.55). Em outros termos, há uma série de signos que não fazem parte do universo ficcional, mas que direcionam a interpretação dele. Em geral, são os signos plásticos (enquadramentos, cores, traços...) que direcionam o modo como o espectador/leitor apreende os signos figurativos. Nesses termos, as “imagens são, obviamente, elementos da história, mas as cores e os traços, sobretudo quando não estão em uma modalidade mais naturalística⁴⁵, figuram como elementos extradiegéticos.” (COSTA, 2013, p.59). Com essa abordagem, pretendemos mostrar que a maneira de interagir com o texto narrativo de estatuto ficcional (seja um romance, uma história em quadrinhos, um filme, uma tela, uma fotografia...) é diferente da interação estabelecida por outros gêneros.

a) A tristeza da *Madonna*

Sendo uma *Pietà* a representação da tristeza da Virgem Maria diante da morte do filho, vê-se que na pintura de Bellini esse aspecto é realçado e o sofrimento de Cristo é atenuado, mostrando apenas poucas chagas e sem sangue. O efeito dessa representação atenuada não

⁴⁵ *Modalidade naturalística* é uma categoria extraída da *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen (2006). Essa categoria se enquadra na *Metafunção Interpessoal*, que, como indica o nome, diz respeito à relação entre os sujeitos. A modalidade *naturalística*, diferente das modalidades *sensorial* e *abstrata*, consiste em transmitir um *efeito de realismo* ou *verismo* por meio do objeto representado. Utilizamos o termo aqui pelo fato de que, por questão de verossimilhança, os personagens não podem demonstrar ciência dos aspectos plásticos de sua representação, como por exemplo, demonstrar consciência das cores saturadas ou do tipo de enquadramento (planos e ângulos). Em todo caso, acreditamos que a modalidade naturalística pode ocorrer em maior ou menor escala, de acordo com o objeto de comparação.

modifica a crença de que, para a comunidade cristã, o acontecimento representado na *Pietà* realmente tenha acontecido. Assim, com base em Mendes (2004), que desenvolveu um trabalho sobre os tipos e graus de ficcionalidade, dizemos que em torno da crença cristã há uma *factualidade colaborativa*, embora o gênero tenha estatuto ficcional (MENDES, 2004). Ou seja, faz parte dos imaginários sustentados por um certo grupo que a mãe de Cristo o pegou nos braços após sua crucificação, ou que essa cena seja ao menos *verossímil*, pareça verdade ou seja aceita como tal.

A paleta de cores usada por Bellini é reduzida se comparada com a de LaChapelle. No entanto, vale ressaltar que as cores de Bellini foram consideradas ponto de inovação de sua escola em sua época. Em sua *Pietà*, há tons de azul e marrom, tons de preto e branco e sutis tons de verde. Prevaecem, em geral, as cores em tons pastel, opacas, com pouca luminosidade. A luz é artificial, no sentido de que é projetada intencionalmente nos pontos de destaque (face de Maria e corpo de Cristo), ou seja, sua origem é direcionada subjetivamente, não importando as leis físicas. Os contrastes se dão, majoritariamente, entre luz e sombra, técnica que sofria avanços na época. Em relação ao uso intenso das cores, Bellini viria a ser mais reconhecido por obras como *A festa dos deuses* (1514).

Bellini foi um dos precursores das técnicas de profundidade renascentistas. No quadro, sua noção de profundidade é causada pelas cores e volumes (através do trabalho de luz e sombra), sem as técnicas de linha do horizonte e pontos de fuga, que seriam mais bem desenvolvidas por Da Vinci. É possível notar que as construções arquitetônicas ao fundo são bidimensionais, carecendo ainda dos efeitos causados pelos pontos de fuga.

O enquadramento é de ângulo de visão médio com um plano de conjunto, de modo que a cabeça da Virgem esteja situada exatamente no meio da parte superior do quadro, na altura da linha imaginária que separa o conjunto arquitetônico ao fundo e o restante da cena. Seu rosto envelhecido e triste se destaca pelo interrompimento cromático do azul e branco de suas vestes. Essas informações estão no nível ergo-textual e direcionam a leitura do quadro: o ponto de atenção é o sofrimento da personagem. O olhar da mãe é um vetor direcionado ao filho morto, objeto de sua tristeza. A luz incide sobre a expressão da mãe e sobre o corpo do filho. O rosto do Cristo não é iluminado. A conjugação desses signos plásticos e icônicos põe em evidência a humanidade da Virgem: ela é representada em sua face de mãe.

Vemos que os elementos situados na instância ergo-textual, como cores, traços, preferência por certos enquadramentos, disposição e organização de objetos, podem *denotar o*

estilo do artista, as tendências de uma corrente estético-ideológica ou ainda apontar para aspectos importantes da temática escolhida. Neste último caso, a sobriedade no uso dos recursos técnicos reforça a seriedade do tema da obra. Esses mesmos elementos, por direcionarem o tipo de leitura dos signos figurativos, podem ainda *conotar* os efeitos de sentidos possíveis, como acabamos de ver.

Em suma, os signos plásticos usados como recursos do *scriptor* singularizam o que os signos icônicos representam. Enquanto o signo icônico busca o conceito, o signo plástico conceitua essa busca, tornando a representação do objeto mais ou menos valorizada, objetiva, subjetiva, técnica, ou artística, de modo que atenda às necessidades *discursivas, situacionais e formais* do gênero⁴⁶.

b) Além do sexo, drogas e *rock n'roll*

A sensação de profundidade nessa fotografia é causada pela presença técnica de linha do horizonte e pontos de fuga do painel ao fundo e de outros objetos dispostos no enquadramento, criando a ilusão de um quarto.

A paleta usada por LaChapelle é policromática, trabalhada posteriormente com técnicas de fotografia: cores vibrantes, saturadas, quentes e frias em alternância constante. Os contrastes são obtidos, majoritariamente, entre oposição de quente e frio. A luz incidente nos corpos é natural, direta, mas vinda de mais de um ponto, ou seja, respeita-se a projeção física da luz, embora ela possa ainda ser direcionada previamente. Esse direcionamento da luz atrelado ao trabalho gráfico final da fotografia (no nível ergo-textual) acaba por criar efeitos inusitados: a luminosidade em LaChapelle beira à fantasia e surrealismo, criando por vezes um efeito plástico de que a peça não é uma simples fotografia (de fato, diríamos que não é, muito embora não possamos dizer que é um pintura).

Podemos ver o estrato verbal na imagem de LaChapelle em dois níveis: (1) no nível ergo-textual e extradiegético, (2) no nível textual e intradiegético. No nível ergo-textual, as palavras ocupam um lugar de sentido fora do universo da cena representada. Elas são

⁴⁶ Cf. Charaudeau (2004) para compreender o funcionamento dessas necessidades – ou restrições – do gênero. Ainda, em Joly (2007) há um exemplo de como os signos plásticos e icônicos são empregados em uma publicidade, atendendo às restrições discursivas, situacionais e formais do gênero.

materialmente direcionadas ao leitor, ou seja, não precisam ser lidas como elementos figurativos. Trata-se de uma mensagem dirigida diretamente ao *lector*, ao leitor-modelo, pelo *scriptor*, autor-escritor ou, *ad hoc*, *autor-imagista* – aquele responsável pelo trabalho semiótico. Mas cabe ao sujeito-interpretante apreender a mensagem. É ele quem lhe dará algum sentido de acordo com as condições situacionais e contextuais.

No nível textual, as palavras fazem parte do universo diegético da imagem. Elas são visíveis pelos personagens tal qual aparecem: *Faith, Holy Bible e Heaven to Hell*. Sobre esse último sintagma, cabe uma apreciação: no nível intradiegético, os cubos podem ou não estar organizados de maneira aleatória. Estando ou não, a figura da criança, que, por meio da memória visual reitera imaginários sobre a figura de anjos, parece olhar para o seu interlocutor, para o seu espectador. Seu olhar é um vetor que convida o espectador a participar do universo diegético, a fazer parte da realidade absurda criada por LaChapelle. O *sujeito-interpretante* é convidado a deixar o seu lugar situacional, com todas as interferências materiais, passando pelo nível ergo-textual (como *lector*) resgatando suas competências discursivas e assumindo o seu lugar de *narratário* no nível textual e ficcional.

Em ambos os casos, duas leituras são possíveis desse estrato verbal: (1) A tentativa de sacralização da figura do conturbado e autodestrutivo roqueiro Kurt Cobain: *Heaven to Hell, Céu para o Inferno*, no sentido de *Dê Céu ao Inferno, atribua (as qualidades do) Céu ao Inferno (metonimicamente representado pela figura do roqueiro)*. (2) A conotação da queda de Cristo/Kurt *do Céu ao Inferno* por meio de sua corporificação, no sentido de *From Heaven to Hell*, que pode ser ainda conotação do fim da carreira do músico. Essa segunda interpretação, menos fundada, retoma imaginários de que o *heavy metal* é um estilo musical anticristão.

A primeira interpretação parece incidir sobre a entrada do vocalista na galeria dos ícones do *heavy metal*, sua consagração como artista. Sua morte trágica, que viria corroborar a ideologia de suas músicas, imortalizou o cantor. Como vemos, ao contrário da *Pietà* de Bellini, a expressão da *madonna* Courtney Love não é de tristeza profunda. O olhar da representação de Courtney é direcionado para cima e para fora do enquadramento, como se ela buscasse uma resposta fora do plano representado ou no plano extra-sensorial. Há forte iluminação vinda de vários pontos que deixam os corpos com um aspecto quase divino, similar às representações da estética barroca que também usavam o mesmo recurso de iluminação das figuras dos santos.

Da intericonicidade entre a discrição e a espetacularização

a) Contenção e exagero

Diferente das manifestações artísticas classicistas e/ou renascentistas – em que os autores *desapareciam por trás da obra* –, na obra de LaChapelle se vê que a singularidade do artista é valorizada desde o início. Em detrimento do espírito apolíneo, que prega a razão, o espírito dionisíaco da arte de LaChapelle prega o ímpeto, a deformidade, a dissonância, o desequilíbrio – não há regras genéricas, nem mesmo pureza dos gêneros. Há as regras do artista.

Apesar do seu ímpeto romântico e subjetivista, o trabalho de LaChapelle é comumente comparado com os da estética barroca, devido ao seu jogo de exageros e contrastes. Segundo Alves (2011, web), o Barroco “procurava surpreender, maravilhar e emocionar o observador. [...] Há grande teatralidade, dinamismo, urgência, subjetividade, apelo emocional, passionalidade e conflitos nas obras”, características essas também presentes no trabalho de LaChapelle.

A *Pietà* de Bellini adota preceitos do equilíbrio. A marca visual desses preceitos pode ser conferida na distribuição das formas na pintura: os corpos de Maria e Cristo ocupam o espaço central de um triângulo equilátero na pintura – construção que vai se repetir em outros pintores renascentistas. Essa proporção e disposição não está presente na obra de LaChapelle: o triângulo que contorna as três figuras é escaleno.

Em Bellini, o rosto de Maria é considerado o ponto de maior importância da cena: envelhecida, sofre profunda tristeza pela morte do filho, mas não deixa de demonstrar resignação e humildade diante dos propósitos divinos. A obra de Bellini preza pela discrição à medida que suaviza o impacto da morte de Cristo para, em seguida, focar sua atenção na emoção materna. Razão e emoção se encontram em equilíbrio nas obras renascentistas.

Já em LaChapelle, os elementos sígnicos apontam para uma espetacularização da figura de Kurt Cobain e Courtney Love. Garrafas de bebidas com imagens sacras, sangue nos ferimentos, marcas de agulhas pelo uso de drogas, uma serpente embaixo de uma cama de hospital, cubos formando a palavra *hell*, dentre outros elementos, como as cores vibrantes e excesso de luminosidade, ajudam a criar uma atmosfera espetacular.

Encarando dessa forma as duas obras, vê-se um jogo constante de contrastes entre elas:

equilíbrio e desequilíbrio; atenuação e gravidade; conservadorismo e contravenção. Postas no mesmo espaço discursivo, uma se torna a antítese da outra.

b) Deuses perfeitos e deuses mundanos

Outro aspecto que pode ser analisado a partir da memória visual evocada e dos sentidos que as imagens lembradas e/ou imaginadas trazem é a relação estabelecida entre o espiritual e o mundano. De um lado, temos a temática sacra trabalhada de forma contida e humanizadora: o filho de Deus é retrato em sua natureza humana, e sua mãe, centro da atenção na peça, externaliza sua fé e sua tristeza. De outro lado, vemos a transfiguração de um ícone do *rock*, da rebeldia, do comportamento transgressivo e autodestrutivo: Kurt Cobain é transformado em um deus ao ser representado em condições icônicas que remetem a outro deus.

A relação entre os personagens na obra de Bellini é terrena e maternal, apesar da temática ser divina. A relação entre os personagens de LaChapelle é sublime e conjugal, apesar da temática ser mundana. Em Bellini, temos a carnalização dos personagens e realce de suas virtudes mesmo na condição humana, postura muito coerente com a tendência humanista. Em LaChapelle, temos a sublimação dos personagens e realce dos seus vícios em uma condição divinizada. A comparação das duas obras coloca em oposição o terreno e o sublime; a maternidade e a sexualidade; a virtude e o vício; a humanização de Deus e a divinização do Homem na terra. A primeira traz Cristo morto pelos pecados dos outros. A segunda traz Kurt morto pelo próprio pecado do uso de drogas.

c) Aquém da morte e além do céu

A configuração narrativa das cenas permite associá-las a outras imagens, numa relação intericônica, configurando, assim, um quadro narrativo maior. As duas obras apontam concomitantemente uma para a outra, mas apontam também para outras obras do conjunto de cada artista. A incorporação dessas outras obras altera o sentido de cada uma em si mesma e em relação de reciprocidade umas com as outras. São estas:



Figura 4: *Madonna Del Prato*. Giovanni Bellini.
Fonte: Friends of art.



Figura 5: *Heaven to Hell I*.
David LaChapelle. Fonte: David LaChapelle.

A *Pietà* de Bellini faz referência a uma cena anterior, pintada pelo mesmo artista, intitulada *Madonna Del Prato* (*Nossa Senhora do Prado*, do italiano). O quadro mostra a Virgem mais nova, com as mesmas vestes, segurando o menino Jesus. A construção espacial triangular é a mesma, bem como a proximidade temática dos cenários (salvaguardando mudança temporal). Ao fundo, sobre uma árvore, há a figura de um abutre – agouro de morte da criança divina na fase adulta.

A memória visual põe em relacionamento as duas obras através da recorrência de signos figurativos, mas é o contexto que atribui relação entre esses signos em imagens diferentes. O mesmo pode ser dito em relação à obra de LaChapelle. A cena de *Pieta With Courtney Love* antecede a cena do quarto em chamas da fotografia intitulada justamente *Heaven to Hell I*, também de 2006, e que dá nome à série do fotógrafo. Os mesmos procedimentos de interpretação da imagem anterior podem ser empregados, só que dessa vez um bombeiro interpela o espectador.

Considerações Finais

Não isolamos as duas obras em um espaço fechado e daí extraímos sua identidade discursiva. A primazia do interdiscurso faz buscar o sentido na relação com outras imagens e com outros enunciados. As diversas imagens que alinhamos sob o título de *Pietà* (e suas

variações) são materializações de um conceito que pode ser traduzido de diversas formas por signos verbais também. Uma delas é a que citamos no início do trabalho: uma representação da Virgem Maria em profunda tristeza diante do corpo de Cristo após a crucificação.

Vimos na *Pietà* de Bellini a consagração da dor materna na figura da Virgem, e na *Pietà* de LaChapelle, a consagração de um personagem mundano. A relação entre elas é estabelecida pela organização dos signos figurativos (a posição dos actantes e os significados entre eles) e pelo título das obras. As duas imagens, postas em relação intericônica, engendram efeitos de sentido antagônicos, mas, ao mesmo tempo, reforçam sentidos que circulam na memória coletiva. Ademais, pudemos ver que as relações intericônicas estabelecidas entre outras imagens de cada artista estabelecem uma configuração narrativa, criando um *antes* e um *depois* para as imagens.

Os sentidos das *Pietà* existentes na memória coletiva são parte do sentido da *Pietà* de LaChapelle, pois, “em um discurso, não existe relação com o Outro que seja independente de sua própria organização semântica.” (MAINGUENEAU, 1997, p.122), ou seja, o sentido de *Pieta with Courtney Love* surge logo como pertencente à cadeia semântica da *Pietà* de Bellini e de tantas outras imagens que com essa(s) estabelece(m) alguma relação formal e discursiva.

Referências

ALVES, C. As diferenças entre o renascimento e o barroco. **Os segredos da arte**. 2011. Disponível em: <<http://ossegredosdaarte.blogspot.com.br/2011/11/as-diferencas-entre-o-renascimento-e-o.html>>. Acesso em 22 abr. 2013.

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.27-43.

BELLINI, G. *Pietà*. **Comunicação, arte e cultura**. Disponível em: <http://comartecultura.files.wordpress.com/2012/05/bellini_pieta.jpg>. Acesso em: 22 abr. 2012.

_____. *Madonna Del Prato*. **Friends of art**. Disponível em: <<http://www.friendsofart.net/static/images/art1/giovanni-bellini-madonna-of-the-meadow-%28madonna-del-prato%29.jpg>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

BRITO, R. C. L.; PIMENTA, S. M. O. A gramática do design visual. In: LIMA, C. H. P.; PIMENTA, S. M. O.; AZEVEDO, A. M. T. (Orgs.). **Incursões semióticas**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009, p.87- 117.

CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p.13-41.

CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, Henri (Org). **Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Paris: L'Harmattan, 2007, p.49-63.

_____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

COMUNICAÇÃO, ARTE E CULTURA. Pietà. 2012. Disponível em: <<http://comartecultura.wordpress.com/2012/05/20/pieta/>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

COSTA, L. P.A. **Uma abordagem semiolinguística da narrativa: o “tempo narrativo” na instituição literária**. 2010. 72 f. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.

_____. **O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá: uma análise do discurso quadrinístico**. 2013. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.

COURTINE, J-J. Corps, discours, images. In : COURTINE, J-J. **Déchiffrer le corps**. France: Jérôme Millon, 2011, p.11-42.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

KEHRWALD, M. I. P. **Ensino da arte e as astúcias da intertextualidade: pedagogias do olhar**. 2009. 180 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

KRESS, G.; van LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. New York: Routledge, 2006.

LACHAPELLE, D. Pietà with Courtney Love. **David LaChapelle**. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/heaven-to-hell/>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

LACHAPELLE, D. Heaven to hell. **David LaChapelle**. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/heaven-to-hell/>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MATEMÁTICA E PINTURA: Durer. Giovanni Bellini (1426-1516). Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/durer/bellini.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

MENDES, E. **Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas**. 2004. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

PEYTARD, J. La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'. **Semen**, n. 1, 1983. Versão *on line* de 2007. Disponível em: <http://semen.revues.org/4231>. Acesso em: 04 de janeiro de 2012.

WHITE, J. Bellini, Giovanni. In: HALE, J. R. **Dicionário do renascimento italiano**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p.49-50.

UNIVERSIA. Conheça Pietà, de Giovanni Bellini. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/01/24/906875/conheca-pieta-giovanni-bellini.html>. Acesso em: 22 abr. 2013.

LEITURA DA LINGUAGEM VERBO-VISUAL: A RESPONSABILIDADE NO GÊNERO PROPAGANDA IMPRESSA

Anderson Cristiano da SILVA⁴⁷

Miriam Bauab PUZZO⁴⁸

Resumo: Este artigo discute a contribuição da *responsividade* na formação de leitores críticos, bem como o conceito de *gêneros* pelo viés bakhtiniano. O referencial teórico-metodológico dessa investigação tem como aporte os pressupostos da Análise Dialógica do Discurso. Para efeito de análise, nosso *corpus* foi composto por uma propaganda impressa turística veiculada na revista *TAM nas Nuvens*, em que procuramos discorrer sobre a interação verbo-visual e seus efeitos na constituição de sentidos. Como resultado, percebemos que a consciência sobre a *responsividade* como acabamento enunciativo faz com que possamos ler com mais criticidade o gênero elencado, possibilitando (d)enunciar o imbricamento dos elementos verbo-visuais.

Palavras-chave: Responsividade. Gênero discursivo. Propaganda impressa.

Abstract: *This paper discusses the contribution of answerability on the strategy of persuasion, as well as the concept of discursive genres by Bakhtin's perspective. The theoretical-methodological referential of this work has as a support the principles of Dialogic Discourse Analysis. For effect of analysis, we have used a touristic printed advertisement from TAM nas Nuvens' magazine as our corpus, in which we discuss the verb-visual interaction and its effects in the senses constitution. As a result, we have figured out that the awareness about answerability as enunciative finishing enables us to read the listed genre more critically, enabling to state the overlapping of verb-visual elements.*

Keywords: *Answerability. Discursive genre. Printed advertising.*

⁴⁷ Doutorando em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP/LAEL/CNPq). Mestre em Linguística Aplicada (UNITAU). São José dos Campos, São Paulo, Brasil. E-mail: andcs23@ig.com.br.

⁴⁸ Pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP/LAEL). Doutora em Letras (USP). Professora do Mestrado em Linguística Aplicada (Departamento de Letras/UNITAU). Taubaté, São Paulo, Brasil. E-mail: puzzo@uol.com.br.

Considerações iniciais

A perspectiva de *gênero* adotada neste trabalho provém da concepção bakhtiniana, a qual recorreremos para analisar as características estáveis da propaganda impressa e os recursos verbo-visuais utilizados nesse tipo de enunciado relativamente estável. Nosso objetivo é analisar uma propaganda turística impressa, considerando os momentos de produção, circulação e recepção.

A partir dessas colocações, um fato que justifica a pesquisa é que em nosso percurso de leitura por alguns dos comentadores de destaque do universo bakhtiniano (BRAIT 2005, 2006; FARACO, 2009; FIORIN, 2006; SOUZA, 2002; PONZIO, 2008), não encontramos muitos trabalhos em destaque que evidenciem o conceito específico da *responsividade*; há, no entanto, muitos artigos e livros que discorrem sobre outros pressupostos, mas poucos, em especial, que privilegiem a contribuição da *responsividade* na formação de leitores crítico-reflexivos.

Nosso objetivo específico é destacar a importância da *responsividade* como um dos acabamentos do enunciado, bem como sua relevância no engendramento de uma propaganda impressa. Esse tipo de texto publicitário evidencia seu teor persuasivo, de forte orientação aos interlocutores, além disso, “[...] a propaganda é sempre produto do meio social em que está inserida e, também, sempre contemporânea. Está ligada aos acontecimentos de seu tempo, explorando fatos e coisas que ocorrem no dia-a-dia das pessoas” (BRAZIL, 2003, p.79).

Para discutir tais aspectos, selecionamos uma propaganda impressa turística do governo colombiano divulgada na revista *TAM nas Nuvens*. A revista, além de matéria de capa, também traz diversas seções que giram em torno da temática das viagens. Nesse contexto, verifica-se que o público-alvo do periódico são usuários que possuem condições para fazer viagens aéreas nacionais e internacionais, tanto para lazer como para negócios. O *corpus* escolhido foi retirado da revista no mês de janeiro de 2012, tratando-se de uma publicação mensal (impressa e digital) do grupo TAM Linhas Aéreas.

Da perspectiva metodológica, dividimos nossa pesquisa em dois momentos. Na primeira etapa, explicitaremos as bases teóricas a partir do viés dialógico do discurso, tendo como foco a noção sobre *gêneros do discurso* e *responsividade*. Ademais, também discutiremos outros elementos teóricos que corroboram na estruturação de enunciados da esfera midiática, tais como: imagem, fotografia e cor.

Na segunda etapa, explicitaremos o contexto de escolha do *corpus*, bem como suas peculiaridades. Na sequência, discutiremos nosso material de investigação à luz da Análise Dialógica do Discurso, que tem como base principal os escritos desenvolvidos por Bakhtin/Voloshinov/Medviédev.

Discutindo as bases teóricas da pesquisa: a noção de gênero discursivo pelo viés bakhtiniano

Tendo como pressuposto que a *responsividade* influencia o engendramento persuasivo do gênero propaganda impressa, parte-se da concepção de gênero discursivo desenvolvidos por Bakhtin e o Círculo (BRAIT, 2009), nos quais concebem a linguagem materializada por meio de *enunciados concretos*, esses entendidos como unidades reais de comunicação estabelecidas por meio da interação dos (inter)locutores sócio-históricos situados.

Cabe ressaltar que não existe uma concepção única sobre *gênero* no campo das pesquisas linguísticas. Tais concepções estão intimamente ligadas às perspectivas teórico-metodológicas e dos diferentes posicionamentos epistemológicos que norteiam as pesquisas. Desse modo, precisamos primeiramente nos ater ao conceito de *gênero*, uma vez que existe uma variedade de acepções no meio acadêmico e, por isso, necessitamos explicitar qual a perspectiva teórico-metodológica adotada.

A compreensão de *gêneros discursivos* na perspectiva bakhtiniana decorre da concepção dialógica da linguagem engendrada por Bakhtin e por um conjunto de intelectuais que conviveram em momentos diferentes e que produziram vários textos com teor filosófico-literário desenvolvidos ao longo de quase seis décadas.

O primeiro texto de referência ao conceito de gêneros está em um capítulo do livro *O método formal dos estudos literários* (MEDVIÉDEV, 2012) denominado *Os elementos da construção artística*, publicação que tinha como escopo a discussão contrastiva crítica da poética adotada pelos formalistas russos. Segundo esse autor, a verdadeira importância dos gêneros jamais foi compreendida pelos formalistas, uma vez que a preocupação inicial desses intelectuais era o estudo da linguagem poética e não a estrutura completa da obra.

Esse posicionamento estava pautado pelo enfoque nos procedimentos linguísticos, sendo que o autor destaca um ponto relevante para o entendimento da teoria do gênero que era a problemática sobre a conclusão enunciativa. Todo enunciado possui um acabamento

mínimo, porém sua inconclusibilidade é inerente, pois sua natureza tem como característica as relações com enunciados anteriores e enunciados futuros. Assim, “[...] cada gênero é um tipo de construção e acabamento do todo, sendo que, repetimos, trata-se de um tipo de acabamento temático e essencial, e não convencional e composicional” (MEDVIÉDEV, 2012, p.194).

Outra característica pertinente que os estudos de Medviédev levantam, e é de fundamental importância para compreensão de gênero, é a dupla orientação. Nesses termos, podemos pensar no direcionamento do enunciado que considera seus (inter)locutores em determinadas condições de produção, circulação e recepção.

Como os enunciados estão situados num dado contexto, analisá-los requer uma percepção que ultrapasse os limites gramaticais, uma vez que estão vinculados também às questões histórico-sociais. Uma leitura direcionada apenas para elementos linguísticos não consegue abarcar todos os elementos da linguagem, pois precisamos levar em consideração os sujeitos e o momento sócio-histórico da enunciação.

O *enunciado concreto* representa um conceito abrangente no qual existe um objetivo inicial, além de ser expresso por uma materialidade linguística. Dentro de um contexto bivocal, o enunciado constitui-se pela existência dos (inter)locutores contendo também a possibilidade de respostas a partir da subjetividade de cada sujeito.

Trilhando o caminho percorrido pelo Círculo quanto à conceituação de gêneros, Souza (2002) alerta para o desenvolvimento do conceito a partir da leitura das obras do Círculo, em especial, a obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1999), doravante MFL.

Na primeira parte de MFL, o objeto de reflexão é o enunciado e os gêneros do discurso. Nesse ponto, os pensadores russos vão explanar sobre os problemas da filosofia da linguagem em paralelo aos aspectos do pensamento marxista. Bakhtin/ Voloshinov (1999) discutem como a base econômica influencia a linguagem por meio da reflexão da psicologia do corpo social, entendida aqui como estudo da ideologia do cotidiano. Em síntese, esses pensadores vão estabelecer uma equivalência entre o desenvolvimento da sociedade e a evolução da palavra, propondo uma sociologia do discurso.

Para compreensão do conceito de *gêneros* pelo viés dialógico, outro escrito fundamental atribuído a Voloshinov/Bajtín (1993) é *La construcción de la enunciación*, conforme tradução espanhola. Nesse texto, os autores abordam a questão da estrutura do enunciado, em que discorrem sobre a relação do intercâmbio comunicativo social e a interação

verbal. Desse modo, afirmam que a linguagem é um fenômeno de duas faces: cada enunciado pressupõe a existência de um locutor e de um interlocutor. O enunciado é sempre orientado para um ouvinte-interlocutor, mesmo quando não existe uma pessoa próxima e real (há um leitor pressuposto ou virtual).

Bakhtin nomeia a alternância dessa interação como acabamento enunciativo, sendo que para o teórico russo “O primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado é a possibilidade de *responder a ele*, em termos mais precisos e amplos, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva” (BAKHTIN, 2003, p.280).

De maneira específica, existe a divisão de três características determinantes para o acabamento enunciativo: o tratamento exaustivo do objeto do sentido, o intuito (o querer-dizer do locutor) e as formas típicas de estruturação do gênero. Ademais, Bakhtin chama-nos atenção para os fatores espaço-temporais, cuja consideração é indispensável para se analisar dialogicamente qualquer enunciado concreto.

Os limites de cada enunciado concreto como unidade de comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva (BAKHTIN, 2003, p.275).

A partir dessas colocações, pode-se depreender uma das funções da *responsividade*, ou seja, o que se espera ou se supõe como o outro irá receber o enunciado, sendo que esse não é um processo passivo e tranquilo, mas ao contrário, escapa ao controle do enunciador, (d)enunciando a subjetividade dos participantes do discurso.

Em consonância com tais ideias, o teórico russo discorreu sobre o assunto numa abordagem direta, dizendo que o ouvinte recebe e compreende o ato discursivo e apreende, de forma simultânea, com esse discurso, como denomina: uma atitude *responsiva ativa* (grifo do autor). De outra maneira, afirmou que “[...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2003, p.271).

Nesse sentido, o locutor tem dentro de si a imagem de um leitor virtual, por conseguinte, as prováveis *atitudes responsivas* de seus interlocutores. Dessa maneira, para uma leitura

crítica de uma propaganda impressa existe a necessidade de perceber as diferentes vozes que dialogam entre si para a elaboração do enunciado, além disso, tem-se que levar em consideração a questão do horizonte social no momento enunciativo, pois há nuances de sentidos conforme os sujeitos e o momento sócio-histórico.

Após essa contextualização sobre a noção gêneros pelo viés bakhtiniano, faz-se pertinente um estudo mais detalhado sobre toda a complexidade do conceito de *responsividade*.

Responsividade: um conceito complexo

No texto *Arte e responsabilidade* (BAKHTIN, 2003, p.XXXIII), o filósofo linguista afirma que os três domínios da cultura (ciência, arte e vida) estão ou podem estar reunidos em um indivíduo e esta unidade pode ser externa e mecânica pela simples justaposição desses três domínios, ou pela internalização e apropriação orgânica determinada pelo indivíduo. Como qualquer ser humano, o artista pode estabelecer uma conexão externa entre o eu, a arte e o mundo, falseando sua visão artística, por não apresentar uma resposta efetiva à sua condição vital. Para que o artista ou qualquer ser humano responda efetivamente a essa condição é preciso estabelecer uma conexão realmente internalizada, profunda entre arte e vida, respondendo de modo responsável para que toda sua experiência vital entre em sintonia não só com o processo de produção artística mas também com toda forma de produção de sentido interativo. Nessa perspectiva, experiência e compreensão devem estar associadas à atividade vital.

As primeiras reflexões expressas em *Arte e responsabilidade* desvelam a primeira tentativa bakhtiniana de articular ideias desenvolvidas posteriormente. Nesse primeiro momento o conceito de *responsabilidade* tem uma conotação moral do ser humano em relação à vida. Para esse autor, é possível criar sem nenhum compromisso, de modo distante e artificial, sem responder aos compromissos impostos pela simples condição de viver. É assim que se manifesta quando afirma:

Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo. O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. (BAKHTIN, 2003, p.XXXIII-XXXIV)

Para que a arte faça sentido, o artista precisa estabelecer uma conexão realmente internalizada entre arte e vida. Nessa instância, Bakhtin está pensando na arte como forma de comunicação humana. Como todos os representantes do Círculo, a arte e especificamente a literatura servem de referência para a discussão de questões da linguagem. Nos primeiros textos da década de 20, a responsabilidade está vinculada a um questionamento filosófico, associado à ética e à moral. Contudo, ao longo do tempo, esse conceito se amplia para ser articulado com as reflexões sobre a linguagem entendida como mediadora da comunicação entre os seres humanos.

Assim, o conceito de *responsabilidade* está intimamente relacionado com o conceito de linguagem. A primeira referência a essa problemática data de um texto de 1919, traduzido para o inglês com o título: *Art and answerability*. A tradução desse breve texto em português encontra-se na *Estética da criação verbal* (2003) “Arte e responsabilidade”. Na versão em português o termo *answerability* em português relaciona-se ao conceito de possibilidade de resposta atrelado à concepção de linguagem constitutivamente dupla e de enunciado direcionado ao outro do qual aguarda uma atitude responsiva. Portanto, esse conceito não pode ser tratado de modo simplificado desde que envolve questões mais complexas que podem ser abstraídas do texto integral de Bakhtin.

Há um aspecto conceitual relacionado ao enunciado e também um aspecto moral que diz respeito ao posicionamento valorativo do enunciador. Nesse primeiro texto em que Bakhtin se volta para a arte discutindo o compromisso do artista com seu objeto artístico, há uma concepção estética da arte não gratuita. Nessa instância há a preocupação de conceituar o objeto artístico resultante da relação que se estabelece entre o eu e o outro a que se destina e do qual aguarda respostas. Por esse prisma é possível entender o termo “answerability” (responsividade), na versão para o inglês, pois na teoria bakhtiniana, a obra de arte, apesar de ser um evento único e acabado, só se conclui em cada resposta dada por indivíduos ao longo do tempo e em diferentes espaços, característica não exclusiva da arte, mas de qualquer enunciado. Portanto a cada leitura a obra de arte adquire um novo acabamento.

Sob esse aspecto um enunciado, artístico ou não, só se completa na resposta do outro a que se dirige. Além dessa conclusibilidade provisória, o enunciador, como ser humano está compromissado com a vida, o que justifica a tradução para o português adotada por algumas

traduções “responsabilidade”, agregando ao termo resposta o conceito de responsabilidade. Ao discutir as possibilidades de tradução desse conceito em português, Sobral explica:

Uma solução que acentua o aspecto de responder *por* é “responsabilidade”, vinculada à ideia de “ato responsável”. Trata-se de uma solução melhor (usada por exemplo na 4ª edição de *Estética da criação verbal*, no texto “Arte e responsabilidade”). Não obstante, julgo que esse termo, como não sugere o aspecto da responsividade, poderia com vantagem ter como alternativa “responsabilidade”, que explora as possibilidades expressivas do português e sugere os dois sentidos a que aludi ao recorrer à raiz latina comum (*respondeo/respondere*) de “responsabilidade” e de “responsividade”. (SOBRAL, 2005, p.21)

As diversas traduções tentam exprimir esse compromisso moral de natureza filosófica atribuída ao artista. Em textos posteriores, elaborados ao longo do tempo, esse conceito de resposta e de responsabilidade vai se ampliando. No ensaio sobre gêneros discursivos que compõe a coletânea da *Estética da criação verbal* (2003), Bakhtin conceitua o enunciado como um elo na cadeia discursiva, respondendo aos enunciados precedentes e aguardando respostas futuras. Portanto, o conceito de enunciado pressupõe respostas que não são aleatórias, pois expressam os valores tanto do enunciador quanto de seus possíveis destinatários.

Assim, esse conceito, delineado no início da década de 20, ganha novos contornos, constituindo um elemento fundamental para a conceituação de enunciado/enunciado concreto. Desloca-se do âmbito literário para integrar qualquer forma de manifestação do ser humano nas mais variadas esferas de produção, circulação e recepção.

Ao especificar as características do enunciado concreto, Bakhtin acrescenta o tom como elemento essencial na constituição enunciativa. Segundo ele, há enunciados menos permeáveis à intervenção de valores subjetivos que primam por fórmulas mais ou menos estabelecidas enquanto outros são mais permeáveis à inflexão do sujeito. Nesse último caso, o ser que enuncia é responsável pelo seu enunciado, expressando valores que o constituem como um ser humano compromissado com a vida, com os seres que o rodeiam e com os quais mantém o diálogo. Assim, a ênfase inicial dada à estética e ao artista se estende ao homem como ser social.

O livro, recentemente traduzido para o português, *Para uma filosofia do ato* (2010) que até essa data era conhecido pela versão espanhola de Bubnova, *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), ilumina alguns aspectos dos textos de épocas posteriores mas que foram

divulgados antes desses ensaios iniciais. O desconhecimento dessas reflexões preliminares permitiu interpretações um tanto quanto redutoras e às vezes mecanicistas da teoria bakhtiniana. Nesse texto, Bakhtin discute não só a produção estética, mas também a do homem em sua atividade comunicativa. O artista como todo ser humano se constitui na relação com o outro e com o contexto social que o rodeia. Sob esse aspecto, Bakhtin vê o artista que se manifesta na arte, como vê o homem que se manifesta na linguagem, em sua vivência cotidiana. O diálogo é forma possível de interação, mas o diálogo só se completa na resposta do outro:

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2003, p.348)

Assim, uma das pressuposições bakhtinianas é a de que o ser humano é o centro axiológico em torno do qual giram as ações do mundo em sua vivência cotidiana e artística. Desse modo, em sua atividade comunicativa o enunciador expressa os valores que o constituem, demonstrando seu compromisso com o outro. Para Bakhtin, não há alibi para o homem diante da vida, nem há uma escala hierárquica construída numa base analítica (HAYNES, 1995), ou seja, o sistema de valores se estabelece em torno de um centro humano concreto, o ser humano situado em categorias espaciais, temporais e axiológicas.

Segundo Haynes (1995, p.67), o conceito de *responsividade* oferece aos teorizadores e historiadores um modo de articular a obrigação moral e a responsabilidade que devemos aos outros, não como uma lei ética geral, mas uma parte implícita e integral do processo criativo. Teóricos e historiadores devem usar este termo como uma chave de avaliação do trabalho tanto histórico como contemporâneo.

Esse ponto de vista encontra respaldo no ensaio *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* que integra a coletânea de textos escritos em momentos distantes no tempo e no espaço, publicados na *Estética da criação verbal* (2003). Nesse ensaio, Bakhtin amplia sua visão de linguagem, demonstrando que o pesquisador também é um ser em diálogo permanente com a teoria e com os seus pares. A investigação científica também se revela nessa constituição da duplicidade da linguagem. O pesquisador

dialoga com seu outro e o diálogo que se estabelece não está definitivamente concluído. Portanto o pesquisador responde a seu outro e, embora mantenha o distanciamento exotópico necessário para a pesquisa, também tem em relação ao objeto investigado momentos de empatia.

Nessa perspectiva discursiva, tratar da categoria da *responsividade* como uma forma de analisar um texto publicitário implica não só a análise do objeto, mas também as respostas dos pesquisadores que num movimento de aproximação e distanciamento procuram observar como o enunciado concreto se constitui, a quem se dirige, que respostas pode suscitar e que implicações valorativas podem ser captadas a partir da proposta comunicativa do enunciador.

Propaganda impressa turística: reflexões sobre o papel da publicidade a partir de uma visão crítico-reflexiva

Na contemporaneidade, a propaganda impressa é uma maneira de apresentar ideias, produtos ou serviços, podendo ser veiculada em diferentes mídias: televisão, rádio e outros meios, sendo que “[...] o texto publicitário, assim como qualquer outro enunciado, é constituído por diferentes “vozes”. E que isso se dá fundamentalmente em função de seu aspecto persuasivo, de sua forte orientação para o interlocutor” (BRAZIL, 2003, p.77).

Muito embora os conceitos-chave bakhtinianos iniciem a partir de estudos no âmbito literário, pode-se ampliar essa visão para outras esferas (GRILLO, 2006), abarcando também diferentes gêneros discursivos, que se concretizam pela linguagem verbo-visual, como a propaganda impressa.

Na constante interação dialógica entre os enunciados, a propaganda constitui um *enunciado concreto* engendrado por outros enunciados que circulam em outras esferas e com os quais os locutores tentam persuadir o público-alvo. Por essa razão, são constituídos de marcas linguísticas e/ou extralinguísticas implicadas no momento de interação entre (inter)locutores.

Ao propormos analisar uma propaganda turística impressa, há necessidade de compreendermos o complexo sistema que se estabelece na construção social dos discursos elaborados pela mídia. Dessa forma, a esfera midiática, como um dos meios de formação de opinião e estímulo de compras de bens e serviços, tem uma grande responsabilidade social e

precisa ser discutida de maneira consciente tanto por estudiosos de áreas da linguagem, quanto pelos educadores do ensino regular.

Em consonância com nossa fundamentação teórica, ao tratar do gênero discursivo propaganda impressa, objetivamos discutir o modo de elaboração desse enunciado concreto e os elementos utilizados em seu engendramento.

O discurso manifesta-se por diferentes meios, e a dimensão impressa tem características próprias, “[...] o escrito não é uma mera representação do oral, nem o impresso uma simples multiplicação do escrito” (MAINGUENEAU, 2001, p.79).

Os fatores (espaço/tempo) contribuem na inter-relação de sentidos, da qual locutor e interlocutor fazem parte. Como é de consenso, a aceitação ou não de determinado enunciado depende da constituição subjetiva, pois “[...] nossas respostas à mídia, tanto em particular como em geral, variam por indivíduo e segundo os grupos sociais de acordo com sexo, idade, classe, etnia, nacionalidade, assim como ao longo do tempo” (SILVERSTONE, 2002, p.27). Esse processo de reflexão sobre a mídia, como meio de veiculação publicitária, não visa à mera compreensão dela, mas das consequências advindas dessa mediação.

Para tanto, é necessário perceber que a mídia se estende para além do ponto de contato entre os textos midiáticos e seus leitores ou espectadores. É necessário considerar que ela envolve os produtores e consumidores de mídia numa atividade mais ou menos contínua de engajamento e desengajamento com significados que têm sua fonte ou seu foco nos textos mediados, mas que dilatam a experiência e são avaliados à sua luz numa infinidade de maneiras.

A mediação implica o movimento de significado de um texto para outro, de um discurso para outro, de um evento para outro. Implica a constante transformação de significados, em grande e pequena escala, importante e desimportante, à medida que textos da mídia e textos sobre a mídia circulam em forma escrita, oral e audiovisual, e à medida que nós, individual e coletivamente, direta e indiretamente, colaboramos para sua produção (SILVERSTONE, 2002, p.33).

A interação entre os sujeitos do discurso passa pelo suporte midiático e isso abre margem para riscos, pois representa refletir sobre a constituição de sentidos e a opacidade dos meios pelos quais o enunciado circula. Muitos definem a mídia como um *quarto poder* (grifo nosso), pois ao mesmo tempo em que é um espaço democrático de comunicação, é também um lugar de manipulação que pode ser usado a favor ou contra uma pessoa ou determinado segmento da sociedade.

Nesse aspecto, consideramos a produção do enunciado publicitário a partir de seus locutores (equipe de produção, constituída por criador, redatores, fotógrafos e outros profissionais da área), como meio para persuadir o público consumidor, expressando valores muitas vezes imperceptíveis à primeira vista. Também é preciso considerar que tal produção decorre de uma pesquisa a respeito do público-alvo (sua formação, suas preferências, sua ideologia). Além de todas essas peculiaridades é preciso observar os elementos verbo-visuais que constituem o enunciado.

Imagem, fotografia e cor na constituição de sentidos

Nos dias atuais, com o desenvolvimento tecnológico e com tantas informações visuais, há necessidade de tornarmo-nos letrados visualmente. Muitos são os pesquisadores de várias vertentes teóricas que têm se preocupado com a sistematização teórica dessa forma de comunicação. Deles destaca-se Donis A. Dondis, cuja obra *Sintaxe da linguagem visual* (2003) oferece subsídios para compreensão do significado dessa linguagem no campo da comunicação. Para essa autora:

Os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o *input* visual, que consiste de miríades de sistemas de *símbolos*; o material visual *representacional*, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir através do desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura *abstrata*, a forma de tudo aquilo que vemos, seja natural ou resultado de uma composição para efeitos intencionais (DONDIS, 2003, p.20).

Por meio da verbalização da imagem, tornamos significativo todos os aspectos que a compõem, sejam as cores e formas, bem como outros elementos constitutivos; assim, a leitura verbo-visual não é algo simples, tampouco desprendido de um raciocínio refinado. Precisamos tomar a imagem como um signo visual, pois atribuímos sentido a todos os elementos.

Especificamente na análise do nosso *corpus*, a imagem fotográfica compõe a propaganda impressa, exigindo alguma reflexão sobre esse importante elemento.

Kossoy (1999) discorre sobre as tramas e realidades da imagem fotográfica procurando apresentar seus elementos estruturais. Independente da motivação estabelecida pelo fotógrafo, seja de cunho pessoal ou profissional, o ato fotográfico situado num determinado espaço e tempo pressupõe um certo assunto retratado pelos diversos recursos de um aparelho

eletrônico. Tais recursos são utilizados em função de escolhas individuais e de propostas comunicativas específicas. De acordo com esse especialista, essas escolhas remetem: (1) ao assunto, (2) aos equipamentos e materiais utilizados; (3) à seleção do melhor enquadramento; (4) ao momento adequado para capturar a imagem dependendo da hora do dia, da luz e do clima. Apenas nesses itens, percebe-se a complexidade do ato de criação da imagem fotográfica.

Dentro dessa trama, outro elemento significativo é a organização das cores como informação, conforme teoriza Guimarães (2003). Dentro de um modelo ontogênico das cores, há diversas funções. No caso de uma fotografia, por exemplo, as cores apresentadas podem interferir nos efeitos de sentido. É o que destacamos no *corpus* selecionado sobre o qual tratamos a seguir.

O verbo-visual na propaganda: análise do *corpus*

A revista *TAM NAS NUVENS* é uma publicação do grupo aéreo TAM. A empresa é a maior companhia aérea do hemisfério sul com frota de aproximadamente 150 aeronaves, chegando a transportar cerca de 37, 2 milhões de passageiros por ano, segundo informações disponibilizadas em seu endereço eletrônico (<http://www.tamnasnuvens.com.br/>).

O periódico em questão tem circulação mensal, disponibilizado *on-line* pelo site e também edições impressas gratuitas nas aeronaves do grupo. Nos voos da TAM, os passageiros podem ler a revista e levar o material para leitura nos hotéis e também em suas casas.

Quanto aos aspectos estruturais da revista, é uma publicação bilíngue (português – inglês) distribuída mensalmente para os passageiros da companhia aérea que traz, segundo o editorial, uma abordagem diferente dos temas de turismo, negócios, comportamento, cultura, lazer, trazendo uma relação de proximidade entre leitor e revista. Sobre a cobertura do periódico, abrange todos os voos nacionais e internacionais da TAM, com uma tiragem mensal de 150 mil exemplares, podendo atingir mais de 2.500.000 leitores.

No periódico em análise, observa-se a incidência de propagandas com produtos específicos, dos quais podemos citar: perfumes importados, marcas de malas importadas, publicidade de aeroportos, pacotes de viagens e, no caso deste *corpus*, uma campanha publicitária divulgando um destino turístico internacional.

Trata-se de um anúncio de página simples, com custo médio de R\$ 87.500,00, segundo informações disponibilizadas no site da revista *TAM NAS NUVENS*. Especificamente sobre o *corpus*, refere-se a um anúncio turístico oficial do governo da Colômbia divulgado na edição número 49, no mês de janeiro de 2012. Tal anúncio tem por objetivo incentivar o turismo desse país, conhecido pela atuação de grupos revolucionários das FARC e pelo tráfico de drogas, fatores que podem afastar o turista.

Portanto, a propaganda procura atraí-lo e para atingir esse objetivo, cria um enunciado verbo-visual muito bem elaborado. Como a Colômbia encontra-se situada num lugar estratégico, banhada pelo oceano Pacífico e pelo mar do Caribe, atravessada pela cordilheira dos Andes e com dois terços do país cobertos por florestas tropicais, constitui um ponto de interesse turístico.

No entanto, a Colômbia é conhecida também por aspectos negativos, pois sai ilegalmente do país grande volume de cocaína para os Estados Unidos e outras nações. É com essa imagem negativa/positiva que os enunciadores desse enunciado publicitário dialogam e que a análise procura evidenciar. O tema gerenciador do conjunto articula as linguagens verbal e visual, conforme vemos abaixo:

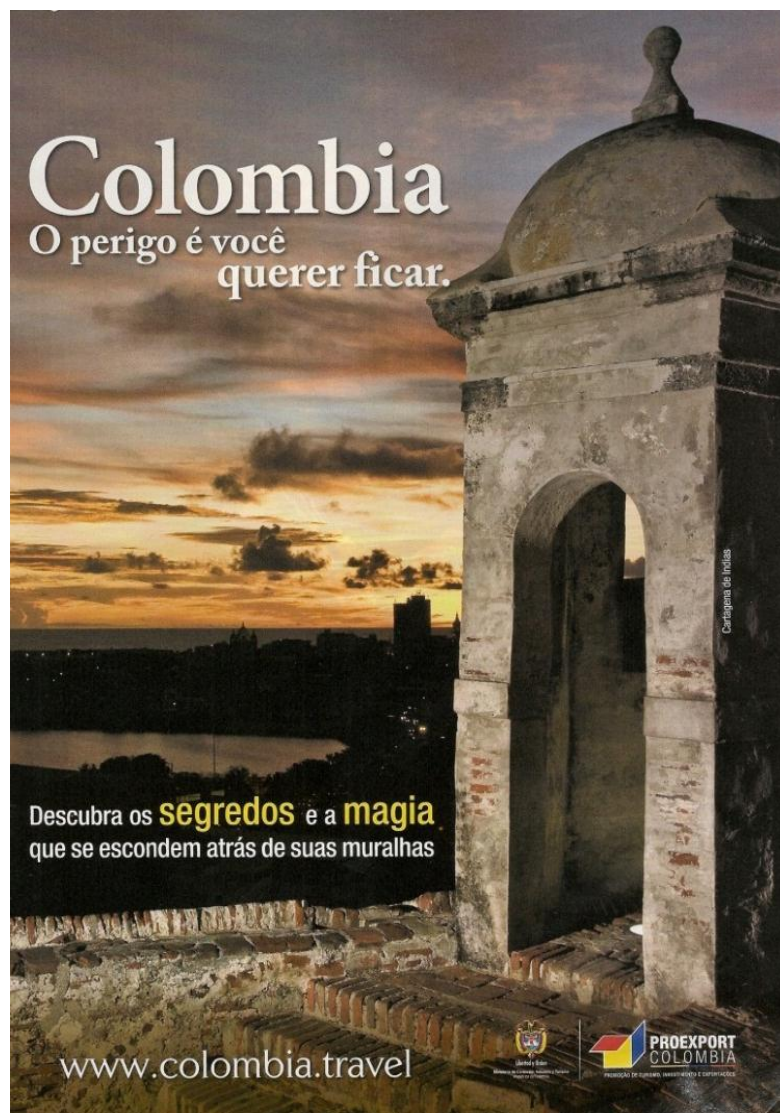


Figura 1: Propaganda⁴⁹ da revista *TAM NAS NUVENS*, p.55.

No plano da visualidade, a imagem destaca-se de um pano de fundo natural, o entardecer na Colômbia, cujo cenário resulta da gama de cores celestes, próprias desse momento: azul, amarelo e laranja indicativas do por do sol e o azul escuro das nuvens anunciando a chegada da noite. Contra esse cenário natural, delineia-se a cidade de Cartagena com suas primeiras luzes aparecendo, e em primeiro plano uma fortaleza considerada um dos cartões-postais da cidade. Sendo uma cidade litorânea no mar do Caribe, Cartagena foi

⁴⁹ Direito de imagem concedido gentilmente para fins acadêmicos pela PROEXPORT COLOMBIA (<http://www.proexport.com.co/>).

fundada em 1533 e após o século XVI, devido aos ataques de piratas e corsários, foi fortificada com construções que hoje são inscritas como patrimônio mundial da UNESCO.

Com relação aos elementos visuais, a trama fotográfica (KOSSOY, 1999) revela por meio de certos recursos algumas (possíveis) intenções dos enunciadores. A escolha da fotografia para compor a propaganda não é um fato ocasional e espontâneo, mas pressupõe o trabalho de uma equipe fotográfica que tirou diversas fotos, das quais uma foi eleita para estruturar o enunciado.

Desse modo, a luz evidenciando parte da muralha dá ênfase em um ângulo para uma espécie de portal. Tal perspectiva pode despertar a curiosidade dos leitores, pois não revela a paisagem por trás da abertura, fazendo uma relação dialógica de ambivalência com o enunciado verbal.

Aliado a isso, a cor (GUIMARÃES, 2003) também desempenha um papel importante na estrutura da propaganda, uma vez que o tom escuro mostra apenas a silhueta da cidade ao fundo, dando um ar misterioso que dialoga com os elementos verbais.

Quantos aos aspectos verbais, o enunciado “COLOMBIA. O Perigo é você querer ficar”, colocado na parte superior à esquerda, organiza a leitura. Bem abaixo, os dizeres “Descubra os segredos e a magia que se escondem atrás de suas muralhas” fecham o texto de modo a organizá-lo em uma unidade temática enunciativa. Por último, na parte mais inferior podemos ver no canto esquerdo o endereço eletrônico oficial do país (<http://www.colombia.travel>) e no canto direito os logotipos oficiais de órgão governamental do Ministério do Comércio, Indústria e Turismo da república colombiana e da agência PROEXPORT COLOMBIA, no qual aparece, logo abaixo de sua marca, o resumo de seus objetivos: “Promoção de turismo, investimento e exportações”.

Da perspectiva visual, a fotografia de uma cidade turística colombiana, conhecida pelas riquezas naturais e também pelo seu reconhecido patrimônio histórico, a escolha da imagem para ilustrar o anúncio parte, em princípio, do desejo de mostrar o que de melhor o país tem a oferecer, chamando atenção dos turistas que fazem viagens aéreas.

A escolha de uma imagem agradável objetiva persuadir os interlocutores a usufruírem dos atrativos que a Colômbia pode oferecer aos turistas. A fotografia ganha na modernidade recursos de aprimoramento e acabamento estético que são aproveitados pelos profissionais, tanto para torná-la mais atraente, como para transformar imagens de pessoas.

Assim, ao escolherem essa foto para compor a propaganda, os enunciadores preocuparam-se com o impacto dessa imagem sobre os leitores, tanto pela beleza quanto pelo significado histórico. Já o enunciado verbal “O perigo é você querer ficar” procura persuadir por argumentos: sedução do país por sua beleza natural que pode suscitar o desejo de permanência, constituindo por isso o “perigo”. Entretanto, essa segunda frase tem natureza ambígua por remeter indiretamente a uma característica negativa com que a Colômbia é conhecida: a violência dos ativistas e dos traficantes.

O país possui divulgação internacional pela mídia pelos conflitos ocorridos entre o exército colombiano e os rebeldes guerrilheiros das FARC (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia). Esse grupo, considerado como grupo terrorista pelo governo colombiano, é o maior e mais antigo grupo de rebeldes de esquerda do país.

Provinda da relação entre política, drogas e guerrilha, o papel da violência no processo histórico do país tornou-se fato difundido em todo o mundo. A história da Colômbia é uma das mais conturbadas dentre os países latino-americanos, pois, devido à disputa política entre o partido liberal e conservador, estende-se há séculos e perdura até os dias atuais. De certo modo, o título que articula o enunciado responde a essa visão difundida pela mídia, num movimento inverso, ou seja, contrariamente ao desejo de fugir do país, o turista poderia ser seduzido a ficar, tendo em vista a beleza natural e histórica da região. Invertendo o tom negativo atribuído à carga semântica de perigo, os enunciadores procuram brincar com o termo dando-lhe uma característica positiva. Aguardam, desse modo, uma atitude responsiva diferente daquela que o turista apresenta em relação ao país.

Com isso, os enunciadores respondem ao estereótipo do país tentando desfazê-lo ao inserir um novo aspecto positivo e sedutor para o público.

Essa compreensão se confirma no outro enunciado verbal encontrado na propaganda: *Descubra os segredos e a magia que se escondem atrás de suas muralhas*. Complementando com a foto utilizada para compor o gênero, a frase cujas letras são preenchidas pela cor branca, coloca em destaque dois termos em tipos maiores preenchidos pela cor amarela. O amarelo é uma cor que desempenha diversas funções em um texto (GUIMARÃES, 2002): podendo indicar atenção, cuidado, mas também pode chamar atenção para o objetivo, como se fosse um sublinhado indicado pelas letras *bold*.

Opondo-se à função inicial das muralhas de proteção aos ataques de estrangeiros, os enunciadores procuram destacar seu valor cultural e histórico apresentando-as como fonte de

mistério e atrativo turístico, envolvendo-as num clima de magia ao visitante, como sugere a propaganda. Dessa forma, o enunciado aguarda atitudes responsivas de seus leitores despertando-lhes o desejo de conhecer a Colômbia.

Ao seguir essa linha provocativa e responsiva, o leitor poderá, pelo menos, em primeira instância, conhecer virtualmente os pontos turísticos do local por meio do endereço eletrônico oficial disposto na propaganda: <http://www.colombia.travel>.

Nesse site, com opção para seis línguas, há informações destinadas aos turistas em geral e aos turistas corporativos. Na parte destinada aos turistas em geral, há seções com dicas de onde ir, o que fazer, informações práticas sobre o país. Além disso, também há uma parte com elementos midiáticos que disponibilizam fotos, vídeos e outros dados sobre essa região, bem como endereço de blogs de pessoas que viajaram por ela e deixaram seus depoimentos sobre as belezas e curiosidades colombianas. Na parte do turismo corporativo, verificam-se informações e justificativas para escolha do local para encontros profissionais, bem como conjunto de dados geográficos, clima, conectividade, infraestrutura, hospitalidade, logística e organização de eventos. Ademais, são disponibilizadas também informações sobre os diversos destinos que a Colômbia possui para receber esse público em suas viagens de negócio.

Retomando a parte final da análise, chamamos atenção para os últimos elementos verbo-visuais inseridos na propaganda, na qual encontramos do lado direito, no canto inferior, o logotipo com o escudo, um dos símbolos nacionais da Colômbia, e logotipo da agência oficial de promoção das exportações do país. Todos esses elementos explicitam quais são os responsáveis pela propaganda e, ao mesmo tempo, legitima a idoneidade das informações veiculadas na revista, deixando uma imagem de credibilidade para os leitores passageiros da companhia aérea TAM.

Verifica-se, assim, o imbricamento entre as linguagens verbal e visual para compor o gênero, configurando uma estratégia cujo intuito é persuadir os brasileiros a visitarem o país, expressando o tom valorativo da equipe de produção, pela exaltação das qualidades positivas da Colômbia, cujo movimento turístico resultaria no saldo positivo da economia colombiana. Cabe ressaltar a importância da compreensão desse processo no desenvolvimento da percepção crítica do leitor. Ao desfazer a malha da materialidade verbo-visual da propaganda, expondo os fios discursivos imbricados nesse gênero, é possível responder de modo responsável/responsivo ao enunciado.

A noção de *responsividade* torna-se importante porque permite vislumbrar outras respostas, além das esperadas pelos enunciadores/publicitários. Esse conceito bakhtiniano pressupõe respostas responsáveis, o que nos remete ao esforço de Bakhtin na criação de uma filosofia do ato ético. “Dessa forma, o ato responsável envolve o conteúdo do ato, seu processo, e, unindo-os, a valoração/avaliação do agente com respeito a seu próprio ato, vinculada com o pensamento participativo” (SOBRAL, 2005, p.21).

Nesse aspecto, o ato pode remeter ao engendramento do enunciado que é em princípio o cerne do gênero discursivo, objeto maior de nossa reflexão neste momento. Desse modo, ao falar em ato, precisamos compreender todas as possíveis dimensões atribuídas ao termo, ou seja, como pensamento, desejo, fala, ação, atribuindo-lhes a singularidade do momento enunciativo e a responsabilidade dos (inter)locutores nesse engendramento.

Considerações finais

A partir da análise, observou-se que a produtividade do conceito de *gênero discursivo* pelo viés bakhtiniano possibilita a análise de enunciados, considerando-os como propostas comunicativas que exigem respostas para sua conclusibilidade. E uma das principais formas de acabamento é a *responsividade*, também denominada *atitude responsiva ativa* ou *atitude responsiva*. Pela análise, observou-se que a *responsividade* tornou um elemento-chave como estratégia persuasiva para a criação de uma propaganda turística veiculada numa revista de bordo de uma empresa aérea.

Utilizando-se do imaginário enunciativo dos turistas brasileiros sobre a Colômbia no que diz respeito à violência, os enunciadores responderam a esses enunciados criando uma propaganda impressa de modo a transformar uma imagem negativa em imagem positiva, explorando o próprio termo “perigo”, com um tom valorativo positivo. Exploraram as riquezas naturais da Colômbia materialidade verbo-visual. Em tom irônico, brincaram com o público-alvo sobre o perigo de visitar o país, fazendo recair outra voz sobre o termo perigo. Assim, perigo seria o desejo de permanecer para sempre no país que oferece tanta beleza natural e cultural. Cumprindo o papel da publicidade, a equipe de produção torna o negativo positivo. Aguarda portanto respostas positivas do leitor.

À guisa de conclusão, o conceito bakhtiniano de *responsividade* apresentou-se como um recurso produtivo para uma leitura crítica do gênero discursivo da esfera propagandística.

Permitiu também a mobilização de atitudes responsivas e responsáveis dos pesquisadores na leitura reflexiva de um enunciado publicitário.

Referências

BAJTIN, M. **Hacia una filosofía del acto ético**. De los borradores: y otros escritos. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona/ Puerto Rico: Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. (Trad. Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade), 2. ed., São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. VOLOSHINOV, V. Relação entre a infraestrutura e as superestruturas. In: **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 9. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999. p.39-47.

_____. **Problemas da poética em Dostoiévski**. (Trad. Paulo Bezerra), 3. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261 – 306.

_____/VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**, (Prefácio de Roman Jakobson, Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). 12. ed., São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. (Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco). São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRAZIL, J. M. O. Dialogismo e polifonia no texto publicitário. In: GALVÃO JR., L. C. **Ações Teóricas e Práticas de Linguística Aplicada e de Comunicação Social**. Taubaté: Papel Brasil/ UNITAU, 2003. p.77-93.

DONDIS, A. D. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006. 144p.

GRILLO, S.V. de C. Esfera e campo. In Brait. (Org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p.133-160.

GUIMARÃES, L. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. Annablume: São Paulo, 2003. 209p.

HAYNES, D. J. **Bakhtin and the visual arts**. Australia: Cambridge University Press, 1995.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. Ateliê Editorial: Cotia – SP, 1999. 151p.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília. P.de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MEDVIÉDEV, P.N. Os elementos da construção artística. In: **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Trad. Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012. p.193-206.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008. 336p.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Editora Loyola, 2002. 302p.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.11-36.

SOUZA, G. T. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/ Medvedev**. 2. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2002. 148p.

VOLOSHINOV, V.; BAJTÍN, M. La construcción de la enunciación. In: SILVESTRI, A.; BLANCK, G. **Bajtín y Vigostski**: la organización semiótica de la conciencia. Barcelona: Anthropos, 1993. p.245-276.

VOLOSHINOV, V. (BAJTIN M, M). La palabra en la vida y la palabra en la poesia. Hacia una poética sociológica. In: BAJTIN M. **Hacia una filosofía del acto ético**. De los borradores: y otros escritos. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona/ Puerto Rico: Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

O GÊNERO RECEITA EM SALA DE AULA: TRABALHANDO O CONTEXTO REAL DE PRODUÇÃO DE UM GÊNERO

Márcia Helena de Melo PEREIRA⁵⁰

Dayana Junqueira Ayres SILVA⁵¹

Resumo: Este artigo apresenta o resultado de um trabalho que realizamos com alunos de uma escola pública, tendo por base o ensino de gêneros feito por meio de sequências didáticas e em situações reais de comunicação. Primeiramente, discutimos as características discursivas e linguísticas de dois gêneros específicos (receita culinária e poema) com o objetivo de introduzir o conceito de intergenericidade. Em uma segunda etapa, regressamos à escola em que o trabalho foi realizado, um ano após sua conclusão, buscamos pelos alunos envolvidos e procuramos saber se atividades escolares que envolvem situações mais próximas da vida prática são mais produtivas e edificantes.

Palavras-chave: Gêneros Textuais. Ensino. Sequências didáticas.

Abstract: *This paper presents the result of a work that we have carried out with students of a public school, based on the teaching of genres made through didactic sequences and in real situations of communication. First, we have analyzed the discourse and linguistic features of two specific genres (cooking recipe and poem) with the aim of introducing the concept of inter-genre. The next step was to go back to the same school one year later looking for the students involved on the project to find out if the school activities involving situations closer to practical life have been more productive and constructive.*

Keywords: *Genres. Teaching. Didactic Sequences.*

⁵⁰ Professora Doutora do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL) da UESB e do programa de Mestrado em Linguística (PPGLin) também da UESB, campus de Vitória da Conquista, Bahia, Brasil. E-mail: marciahelenad@yahoo.com.br

⁵¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL) da UESB, campus de Vitória da Conquista, Bahia, Brasil. E-mail: dayana.ayres@hotmail.com

Introdução

Nas últimas décadas, diversas pesquisas linguísticas têm mostrado a importância fundamental que os gêneros textuais exercem no trato sócio-comunicativo. Afinal, sempre que nos comunicamos verbalmente, o fazemos por meio de textos que se configuram em gêneros. Bakhtin (1997) defende, de forma radical, essa ideia, ou seja, a de que todos os enunciados têm por base uma forma padrão de estruturação. Diante de tal importância, o texto, em sua dimensão textual-discursiva, deveria ocupar um lugar de destaque no processo de ensino-aprendizagem, mas nem sempre é isso que ocorre.

No ambiente escolar, mesmo atualmente, ainda é comum ouvirmos alunos dizerem que não gostam de escrever ou de ler e que acham desestimuladoras as aulas de Língua Portuguesa. Quais seriam, então, os motivos desse desestímulo? Uma hipótese que aventamos é que o conteúdo estático oferecido aos alunos muitas vezes está fora de sua realidade. Em face desse problema, urge que o ensino se torne mais prazeroso e edificante para os alunos e que atenda aos anseios de nossa sociedade moderna. O avanço tecnológico que temos presenciado tem modificado a vida humana. Objetos tecnológicos avançados como celulares, *tablets* e outros, além das redes sociais, têm permitido, cada vez mais, as exposições de ideias e as têm difundido de maneira rápida e *online*. Este novo mundo impõe grandes desafios aos cidadãos. Essas novas mídias digitais também têm proporcionado o surgimento de novos gêneros textuais. Mudam-se as práticas sociais de linguagem, novos gêneros emergem. O ensino deve acompanhar essa dinâmica. Aulas que contam apenas com o quadro-negro e giz e exercícios de cópias não cabem mais nessa nova realidade.

As novas propostas de ensino de Língua Portuguesa, feitas nos últimos anos, estão diretamente relacionadas ao entendimento do texto como evento comunicativo, que se manifesta em gêneros textuais, e à necessidade de se priorizar o trabalho com gêneros no contexto de sala de aula. Lopes-Rossi (2011) observou que há interesse dos professores em trabalhar com gêneros textuais, mas muitos não têm fundamentação teórica suficiente para executar essa tarefa. Nesse sentido, a divulgação de projetos pedagógicos nessa direção é muito proveitosa, pois eles podem inspirar os professores a criarem seus próprios projetos, adequados e adaptados à sua realidade.

Um trabalho pedagógico que tem influenciado muitos professores é o trabalho desenvolvido pelos pesquisadores franceses Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004), que ficou

conhecido como ensino por sequências didáticas. Trata-se de um ensino de caráter modular, realizado por etapas e com base em gêneros textuais diversos. Os autores encaram o trabalho com gêneros como um processo e assumiram uma concepção de gênero enquanto instrumento de comunicação, que se realiza em textos. Nas palavras de Marcuschi (2008) “[...] assim, quando alguém tem de agir discursivamente, deve instrumentalizar-se com um conjunto de utensílios, por exemplo, usando um garfo para comer, o machado para cortar uma árvore ou então um gênero como instrumento para agir discursivamente” (MARCUSCHI, 2008, p.212).

Em 2012, realizamos um trabalho com alunos do sétimo ano de uma escola da rede municipal de ensino de Vitória da Conquista, estado da Bahia, calcado no ensino com sequências didáticas, nos moldes de Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004). Inspiramo-nos, também, no trabalho realizado por Lopes-Rossi (2011), no qual a autora procura sintetizar etapas de desenvolvimento de projetos pedagógicos que visam à produção escrita de gêneros textuais. Nosso trabalho focalizou o conceito de intergenericidade⁵². A partir de dois gêneros textuais distintos, receita culinária e poema, os alunos deveriam, ao final do estudo, elaborar receitas poéticas que formariam um livro que passaria a fazer parte do acervo da biblioteca da escola. Procuramos criar condições para que os alunos se apropriassem das características discursivas e linguísticas dos dois gêneros em questão, em situações de comunicação mais próximas da realidade. Para isso, os estudantes fizeram biscoitos na cozinha da escola, a partir de uma receita, leram poemas e, por último, produziram suas próprias receitas poéticas com um objetivo específico: ter circulação.

Em 2013, retornamos à escola onde o trabalho foi desenvolvido, buscamos os alunos que haviam participado dele, com o intuito de identificarmos em que medida um ensino embasado no modelo de sequências didáticas, tal como desenvolvemos, havia sido significativo para o aprendizado deles. Para fazermos essa verificação, elegemos onze alunos de um universo de vinte e cinco e aplicamos um questionário a eles, procurando verificar suas opiniões acerca das atividades outrora desenvolvidas e sua importância para o enriquecimento do conhecimento deles.

É o resultado dessa pesquisa que passamos a divulgar, agora.

⁵² Não discutimos a noção teórica do conceito de intergenericidade *per se* com os alunos. Quisemos levar ao conhecimento deles a possibilidade de fusão de dois gêneros com um propósito definido.

Concepções teóricas

Notas sobre os gêneros textuais

Marcuschi (2008) afirma que o estudo sobre os gêneros textuais não são novos. Uma análise sistemática sobre esse assunto aponta que a noção de gênero teve seu início em Platão, se firmou em Aristóteles, passou por Horácio e Quintiliano, pela Idade Média, Renascimento e Modernidade até chegar aos primórdios do século XX. Ratifica Brandão (2000) que “[...] o estudo dos gêneros foi, dessa forma, uma constante temática que interessou os antigos e tem atravessado, ao longo dos tempos, as preocupações dos estudiosos da linguagem” (BRANDÃO, 2000, p.19). Vale ressaltar que tal estudo é também multidisciplinar, tendo em vista que é abordado nos mais diversos campos do conhecimento, tais como Antropologia, Sociologia, Semiótica, Etnografia, Linguística, etc.

Apesar de o estudo do gênero não ser recente, este nem sempre foi desenvolvido da mesma maneira nas diversas áreas e ainda hoje são várias as correntes desenvolvidas para tratá-lo. Na Antiguidade, por exemplo, os estudos sobre o gênero concentravam-se na literatura. Esta área do conhecimento preocupava-se com questões como: a distinção entre poesia e prosa, entre gênero lírico, épico e dramático e, ainda, como uma classificação que opõe tragédia à comédia. Com os estudos de Bakhtin, os diversos gêneros da atividade humana em geral passam a ser considerados, como a conversa cotidiana.

Com a obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (1995), Bakhtin revoluciona os estudos da linguagem, defendendo que tudo vem da palavra, que esta não é neutra e que depende do outro. O princípio que rege a linguagem é a dialogia. Toda palavra pressupõe o outro: o destinatário e os outros discursos. O ato de comunicação tem, portanto, um caráter social, cujo produto é o enunciado. Com “Estética da Criação Verbal” (1997), Bakhtin pontua que os enunciados são organizados em forma de gêneros. Para o autor, gênero é a denominação dada aos vários e inesgotáveis enunciados elaborados pelas diferentes esferas de comunicação da língua. Bakhtin (1997, p.281) ainda classifica os gêneros em primários e secundários. Os primeiros são aqueles observados como *simples* que “se constituíram em circunstância de uma comunicação verbal espontânea”; já os gêneros secundários são aqueles que “aparecem em circunstância de uma comunicação cultural”, como os gêneros literários.

Para Bakhtin (1997), “[...] qualquer enunciado considerado isoladamente é individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso o que denominamos gêneros do discurso.” (BAKHTIN, 1997, p.279). O autor verifica que a variedade dos gêneros do discurso é inesgotável e que essa variedade está de acordo com a multiplicidade das atividades humanas. Para ele, cada uma delas admite um repertório de gêneros do discurso que se diferencia e se amplia na medida em que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Os estudos sobre os gêneros se expandiram a partir de Bakhtin. No Brasil, Marcuschi é um dos pesquisadores que discute essa noção. O autor (2010) coaduna com a posição adotada por Bakhtin (1997) de que é impossível nos comunicarmos verbalmente sem a utilização dos gêneros. Segundo Marcuschi (2010), “[...] essa visão segue uma noção de língua como atividade social, histórica e cognitiva. Privilegia a natureza funcional e interativa e não o aspecto formal e estrutural da língua” (MARCUSCHI, 2010, p.23). Ou seja, a escolha do gênero que utilizaremos em nossa atividade discursiva não é feita aleatoriamente. Ela leva em consideração, principalmente, a sua função, comandada por objetivos específicos.

No que diz respeito ao ensino-aprendizagem, aspectos teóricos e terminológicos devem ficar claros para o professor, que nem sempre os analisam de modo correto. Trata-se de distinguir entre o que se convencionou chamar de tipo textual, gênero textual e domínio discursivo. De nossa parte, inserimos nessas três noções o conceito de intergenericidade, termo cunhado por Marcuschi (2008) para se referir à mescla de funções e formas de gêneros diversos em um dado gênero. Este conceito nos interessa bem de perto.

Segundo Marcuschi (2008, p.158), a noção de *tipo textual* remete às diversas sequências linguísticas que podem ser encontradas em um único gênero, as quais podem ser classificadas nas seguintes sequências tipológicas: injuntiva, descritiva, argumentativa, expositiva e narrativa. Em um gênero, podemos encontrar sequências tipológicas diversas, o que o leva a ser tipologicamente variado. Quanto à noção de *gênero textual*, são os textos concretos que são encontrados na vida diária. Para classificá-los, predominam critérios de padrões comunicativos, ações, propósitos e conteúdos. *Domínio discursivo*, por sua vez, são as formações históricas e sociais que originam os discursos. Como exemplo, o autor cita o discurso jornalístico, o discurso jurídico e o discurso religioso, que não são gêneros em particular, mas originam vários deles.

Não se deve assumir, portanto, uma visão dicotômica entre tipo e gênero, pois o que de fato ocorre é uma relação de complemento: todo texto pertence a um domínio discursivo (religioso, pedagógico, etnográfico, sociológico, etc.) e realiza-se em algum gênero, e todos os gêneros realizam sequências tipológicas heterogêneas, ou seja, todo gênero pode (ou não) apresentar grande heterogeneidade tipológica. Elaboramos um esquema que exemplifica melhor essa relação:

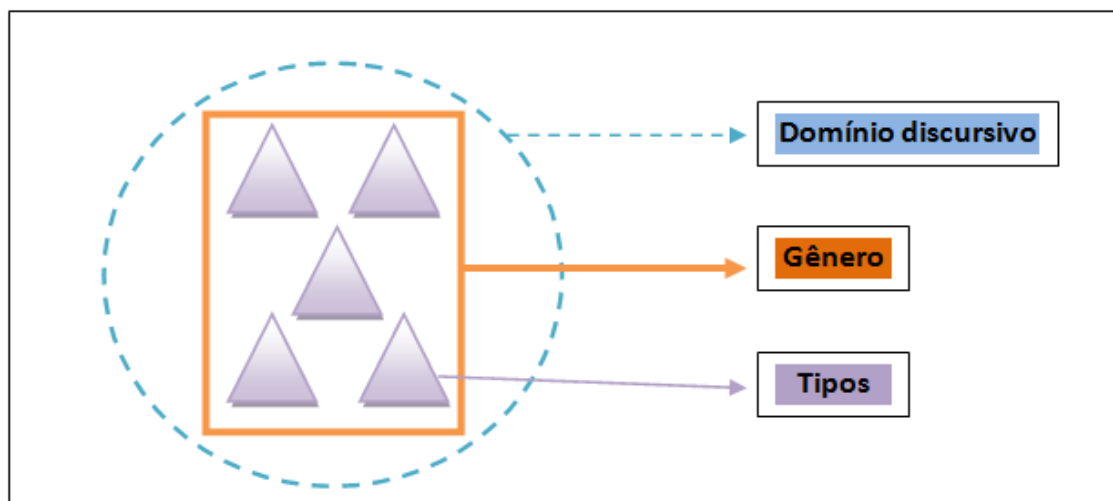


Gráfico 1: esquema explicativo da relação entre domínio discursivo, gênero e tipo textual.

Sobre o conceito de intergenericidade, Bakhtin (apud MARCUSCHI, 2008) notou que “os gêneros se imbricam e interpenetram para constituírem novos gêneros” (MARCUSCHI, 2008, p.163). Essa mistura de gêneros é definida pela linguista Ulla Fix (apud Marcuschi, 2008) como “hibridização ou mescla de gêneros” e pelo próprio Marcuschi como “intergenericidade”, termo que designa a interação entre os gêneros, ou quando um gênero assume a função de outro (MARCUSCHI, 2008, p.165). É bom deixar claro que a heterogeneidade tipológica (variedade de sequências) não se relaciona com a intergenericidade das funções e formas dos gêneros.

A publicidade tem se valido bastante da subversão de um gênero para chamar a atenção sobre um produto. Segundo Marcuschi (2008) “parece que desenquadrar o produto de seu enquadre normal é uma forma de reenquadrá-lo em novo enfoque para que o vejamos de forma mais nítida no mar de ofertas de produtos” (MARCUSCHI, 2008, p.167). Dessa forma, tem sido cada vez mais comum encontrarmos convites de casamento com a forma de uma notícia, artigos de opinião em forma de poema, etc.

O conceito de intergenericidade foi o norte do trabalho que realizamos com alunos de uma classe de sétimo ano do ensino Fundamental. Como produto final dele, produzíamos receitas poéticas. Neste caso, temos dois gêneros se fundindo: um poema sendo escrito no formato de receita culinária, como ilustra o esquema abaixo, que é uma transposição que fizemos de um esquema elaborado por Marcushi (2008, p.168), para mostrar a mescla dos gêneros artigo de opinião e poema.

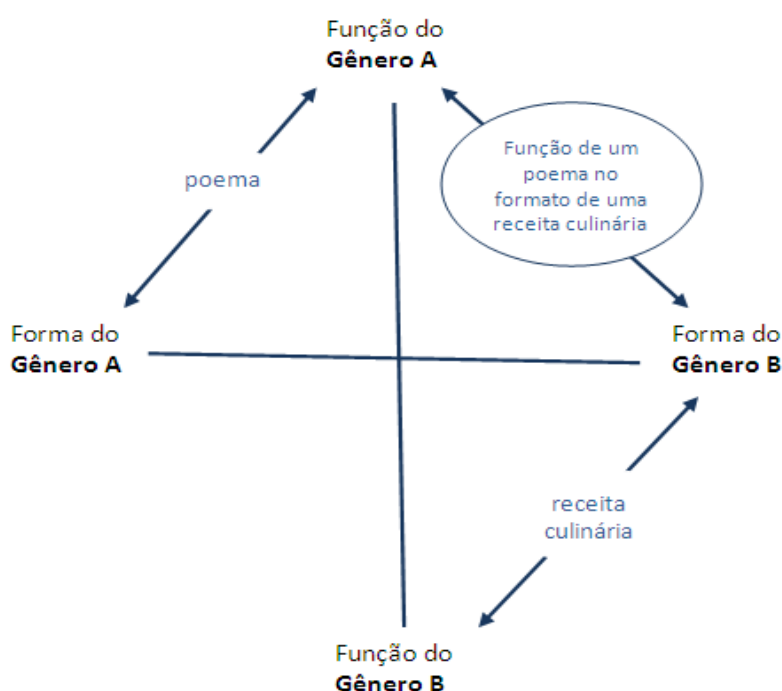


Gráfico 2: mescla dos gêneros receita culinária e poema.

Os gêneros receita culinária e poema

Como sabemos, nem todos os gêneros interessam ao ensino escolar. Cabe ao mediador do conhecimento selecionar os gêneros a serem trabalhados com os alunos. Não há gêneros textuais ideais para o trabalho em sala de aula, mas os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) sugerem que eles sejam escolhidos de acordo com a sua função, com o seu uso real, e não vistos como algo dissociado da realidade. Caso contrário, correm o risco de serem vistos apenas como mais uma atividade escolar. Os aspectos que devem ser levados em consideração para trabalhar um gênero na sala de aula são: circulação, intenção e contexto social. A nosso ver, a receita culinária pode ser um desses gêneros pela sua alta circulação, seja oralmente ou por escrito.

Uma receita culinária tem por objetivo nos orientar sobre o modo de preparo de uma determinada refeição, por meio de uma linguagem clara e objetiva. Possui um texto predominantemente de tipo injuntivo, com a função de instruir. Este gênero possui duas partes bem definidas: ingredientes e modo de fazer, que se subdividem em: título, ingredientes, modo de fazer e dicas.

Primeiro, têm-se o *título* (opcional). Em seguida têm-se os *ingredientes*: nessa parte, estipula-se a quantidade exata de produtos/alimentos que serão utilizados na produção da receita, ou seja, quantas xícaras, gramas, pitadas, colheres, etc. Na segunda parte, em que consta o *modo de fazer*, sua finalidade é indicar, passo a passo, como deve ser realizada a receita, através de procedimentos e da ordem de junção dos ingredientes. No modo de fazer, apesar de os verbos se apresentarem, na maioria das vezes, no modo imperativo – modo verbal pelo qual se expressa uma ordem, um pedido, uma orientação ou conselho, mas sempre expressando ordem – é comum também encontrarmos verbos no imperativo substituídos por verbos no infinitivo, também conhecidos como verbos impessoais, ou seja, que não carregam nenhuma marca de pessoa, não são flexionados.

Além dessas partes, fundamentais – ingredientes e modo de fazer –, é comum a receita conter outras informações que lhe são próprias, tais como: grau de dificuldade, rendimento, calorias, dicas, tempo médio de preparo, grau de aquecimento, etc. Cabe ao criador da receita definir quais informações são necessárias para o sucesso da receita em questão.

Quanto ao poema, trata-se de um gênero textual que tem a finalidade de levar o leitor à possibilidade de "viajar", sentir as metáforas, a musicalidade, o ritmo, etc. Pode realizar-se em prosa, como as espécies híbridas (poema em prosa, crônica lírica), mas predomina a sua forma em verso, “que é a sucessão de sílabas formadoras da unidade rítmica e melódica” (MELLO, 1995, p.149).

É um gênero textual que apresenta poesia, ou seja, que toca a sensibilidade e emociona o leitor ou ouvinte por meio da linguagem empregada. Carlos Drummond de Andrade (2012) assim tentou definir o momento de elaboração de um poema:

[...]
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 [...]

Nestes versos, Drummond salienta o poder que a palavra possui em um poema, haja vista que ele se constrói com palavras, mas não com aquelas palavras ditas com precisão absoluta, proferidas de modo objetivo, como ocorre em um texto informativo, por exemplo. Ao contrário, somos levados a nos envolvermos pelo fazer literário. Em textos literários, as palavras são combinadas de forma que fica evidente terem sido selecionadas com a finalidade de compor imagens, sugerir formas, cores, odores, sons, permitindo múltiplas sensações, leituras e interpretações.

Além da subjetividade e do verso, também podemos elencar a musicalidade e a imagem como elementos constitutivos do poema. A musicalidade é resultado da utilização de recursos presentes na poesia, tais como a métrica, o ritmo, a rima, a aliteração e a assonância.

Este gênero textual pode e deve ser trabalhado em sala de aula de forma sistemática, procurando desenvolver no aluno o domínio de sua produção e de sua leitura, sem a intenção de formar escritores profissionais e amantes da poesia, mas leitores competentes para avaliar e construir um gosto.

Resultados e discussões

Conforme Lopes-Rossi (2011, p.71), cabe ao professor criar condições necessárias para que os alunos se apropriem de características discursivas e linguísticas de gêneros diversos, em situações reais de comunicação. A autora sugere que isso seja efetivado por meio de projetos pedagógicos que tenham em vista o conhecimento, a leitura, a discussão sobre o uso e as funções sociais do gênero estudado e a produção escrita e circulação social destes.

Uma maneira de efetivar trabalhos dessa natureza, que envolvam o ensino dos gêneros textuais na sala de aula, é através do procedimento de *sequências didáticas*, definidas por Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004), como “[...] um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito” (DOLZ, NOVERRAZ e SCHNEUWLY, 2004, p.97).

Trabalhos desenvolvidos em sala de aula que têm como base sequências didáticas proporcionam, segundo Lopes-Rossi (2011), “[...] o desenvolvimento da autonomia do aluno no processo de leitura e produção textual como uma consequência do domínio do funcionamento da linguagem em situações de comunicação” (LOPES-ROSSI, 2011, p.71). Ou

seja, módulos sequenciais, como propostos por Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004) não têm por objetivo fornecer uma ‘receita’ pronta e inflexível para o professor, mas sim levá-los a adaptar-se à proposta; devem funcionar como exemplos à disposição dos professores.

Lopes-Rossi (2011, p.72) dividiu seu trabalho com sequências didáticas em três módulos específicos. No primeiro, são feitas as leituras com vistas à apropriação das características do gênero. Nesse módulo, as sequências didáticas são realizadas por meio de atividades de leitura, comentários e discussões de vários textos. No módulo dois, realizam-se as produções escritas do gênero estudado. As sequências didáticas, nesse momento, são compostas de várias atividades de produção, que envolvem desde o planejamento do texto, passando por várias versões até culminar na produção final, incluindo o suporte para a circulação do texto. No último módulo, faz-se a divulgação do texto ao público, de acordo com a forma típica de circulação do gênero. O trabalho, nesse caso, é tomar uma “série de providências para efetivar a circulação da produção dos alunos fora da sala de aula e mesmo da escola” (LOPES-ROSSI, 2011, p.72).

Nosso trabalho, por outro lado, seguiu por caminhos próprios e o dividimos em oito passos. Foram eles:

1º passo: Lemos, juntamente com os alunos, em sala de aula, três receitas culinárias e discutimos as partes fundamentais e as características do gênero: ingredientes, modo de fazer, dicas e o uso do verbo imperativo.

2º passo: Levamos os alunos para um espaço disponibilizado pela equipe gestora da escola para realizarmos, na prática, a produção de uma receita que selecionamos: biscoito de trigo.

3º passo: Em sala de aula, lemos poemas de diversos autores e abrimos uma discussão sobre cada um deles.

4º passo: Realizamos a leitura de receitas poéticas produzidas por alunos de outras escolas, disponibilizadas na internet.

5º passo: Solicitamos aos alunos que produzissem uma receita poética.

6º passo: Empreendemos uma revisão colaborativa do texto, por duas vezes.

7º passo: Os alunos escreveram a última versão de seus textos, em uma folha padrão fornecida pelo professor.

8º passo: Juntamos todas as receitas e produzimos um livro que passou a fazer parte do acervo da biblioteca da escola.

Como dissemos na introdução, voltamos à escola um ano após a conclusão desse trabalho, selecionamos onze alunos que foram envolvidos nesse processo e quisemos saber a opinião deles a respeito daquela experiência. Para nossa surpresa, todos lembravam muito bem dela e com grande apreço, como veremos nas repostas que deram às perguntas que fizemos a eles, em um questionário que elaboramos para este fim, composto por nove perguntas. A limitação desse espaço não nos permitirá discutir todas essas perguntas do questionário, e, por isso, selecionamos três. Vejamos, então, esse resultado.

a) “Colocar a mão na massa” torna a aprendizagem mais prazerosa?

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (2000), a língua está “[...] situada no emaranhado das relações humanas, nas quais o aluno está presente e mergulhado. Sendo ela dialógica por princípio, não há como separá-la de sua própria natureza, mesmo em situação escolar” (BRASIL, 2000, p.17). Sendo assim, a práxis educativa da Língua Portuguesa deve estar direcionada não somente para os códigos regidos por regras, mas também para a prática diária, levando em consideração os fatores sociais que a envolvem.

A seguir, as falas dos alunos entrevistados expõem suas opiniões com relação à aula prática do gênero receita culinária e testificam o quanto “colocar a mão na massa”, ou seja, a atividade prática, torna a aprendizagem mais prazerosa. Esclarecemos que as transcrições aqui expostas respeitaram o original.

IDENTIFICAÇÃO	COMENTÁRIOS
F. B. T	“E bom na pratica por que aprede mais”
A. M. A. S	“Contribuiu muito para todos, nós podemos trabalhar em grupo! Mas também entender uma receita, a quantidade, o tempo e muitas outras coisas” “O ensino na prática é melhor, porque aprendemos melhor. E na sala acho que nem sempre todo mundo presta atenção”
G. S. S	“O conhecimento tornou mais prazeroso porque agente viu como e bom ser um cosinheiro ainda mais com os amigos”

	<p>“Contribuiu para o nosso raciocínio. “Na pratica foi melhor que foi muito interessante e legal”</p>
R. F. M	<p>“...ajente sobe como e ser chefe de cozinha” “aprendemos um receita nova e como a fazer (...) antes eu não sabia mas agora eu sim” “eu acho que na pratica e mais divertido”</p>
A. R. N. Q	<p>“É mais prazeroso porque a gente sentiu ser um chefe de cozinha e aprendemos fazer uma ótima receita” “Eu aprendi a ler a receita e também a fazer ela com muita facilidade” “Na aula prática é melhor porque a gente se diverte”</p>
P.B. B	<p>“...porque agente sentiu o que é ser chefe de conzinha” “Por que agente aprendeu fazer biscoitos e agente aprendeu a fazer novas receitas” “Acho melhor a pratica por que ajente aprende mais”</p>
G. F. S. L	<p>“É mais prazeroso por que agente teve mais ou menos uma noção de gênero receita” “Contribuiu por que agente ficou muito intusiasmado, eu consigo fazer qualquer coisa” “As receitas foram muito divertidas. Porem as aulas praticas foram melhor, por que fizemos uns biscoito”</p>
A. S. R	<p>“..nós vimos que foi mais legal praticar do que ler a receita” “Contribuiu na facilidade de aprender e desenvolver o genero receita” “O ensino na sala de aula é mais chato o ensino na pratica e mais divertido”</p>
V. O. R	<p>“Sentir o que é ser um chefe de cozinha” “Ajudou ajente a fazer uma receita” “...na prática é mais divertido e na sala é chato”</p>
D. S. S	<p>“...a aula tornou mais interessante e tornou mais facil aprende a receita” “aprendemos a ajuda, dá a vez e fazer em conjunto a receita” “O ensino na prática é bem melhor do que ficar na sala de aula”</p>

É possível depreender pelas respostas colhidas que, para a maioria dos alunos, a aula prática é mais significativa do que a aula teórica, pois esta última fica muito presa aos textos escritos no ambiente fechado da sala de aula, os quais são lidos e exercitados de forma descontextualizada, além de não trazerem a realidade prática e contextualizada para o ensino. Isto fica bem evidenciado na fala de A. S. R., que diz: “O ensino na sala de aula é mais chato o ensino na pratica e mais divertido”.

Além disso, como observamos na fala dos alunos A. M. A. S. e G. S. S., o ensino contextualizado que envolve práticas reais de ensino contribuiu para a interação e articulação de trabalhos grupais. Com este tipo de trabalho, os alunos aprendem na troca de pontos de vista, ganham espaço para criar, passam a testar hipóteses, refazem raciocínios, estabelecem correlações, etc., elementos necessários para a construção de conhecimentos. Há, ainda, os benefícios sociais imbuídos nesse processo, como aprender a respeitar o outro, a ser solidário e saber ouvir e falar no momento oportuno. Conviver, relacionar-se com o próximo e trabalhar em equipe são habilidades fundamentais para o mundo de hoje, dentro e fora da escola.

Alguns alunos mencionaram, ainda, que gostaram da atividade porque se sentiram verdadeiros chefes de cozinha. De alguns anos para cá, a profissão de cozinheiro ganhou *status* e valor no mercado de trabalho. Para atender a esta demanda, universidades e escolas profissionalizantes têm oferecido a formação necessária para quem deseja seguir essa carreira. A escolha profissional é um processo bastante complexo que requer um conhecimento aprofundado não apenas das áreas específicas, mas principalmente o conhecimento de si. Atividades que colocam os alunos assumindo a função real de uma profissão pode auxiliá-los a identificar, através do autoconhecimento, seus interesses, habilidades e aptidões uma vez que as pessoas se mostram diferentes uma das outras e com características peculiares.

b) Qual o papel da reescrita para o aprendizado do gênero textual?

O ensino de língua não deve ficar restrito apenas à regra pela regra, explicada e exercitada com palavras e frases soltas. Para tanto, é fundamental que haja um ensino reflexivo nas situações de uso, em que seja possível estudar manifestações linguísticas e gêneros textuais variados, que serão exigidos nas mais diversas situações.

O texto deve ser o ponto de partida fundamental no processo de ensino-aprendizagem. Antunes (2003) enfatiza que é por meio do texto que os saberes gramaticais e lexicais também

devem ser alcançados. Portanto, tomando como ponto de partida o texto, o professor pode trabalhar tanto os aspectos relacionados às características estruturais dos diversos tipos textuais que fazem parte dos gêneros, como os próprios gêneros e também os aspectos gramaticais que possam instrumentalizar o aluno no domínio da modalidade escrita da língua.

Tendo em vista a relevância do módulo didático em que a produção textual em si é trabalhada, o qual dá atenção à escrita do aluno e o leva a refletir sobre a língua, por meio do planejamento do texto e posteriormente sua reescrita, procuramos saber qual visão os alunos entrevistados possuíam acerca do trabalho com a escrita e reescrita de textos em sala de aula e se eles achavam que ter participado dessa prática foi importante para seu aprendizado. Nesse sentido, obtivemos as seguintes respostas:

IDENTIFICAÇÃO	COMENTÁRIOS
F. B. T	“Eu aprendi por que eu foi exercitando” “..a gente tem que ser corrigido e é o trabalho da professora”
A. M. A. S	“...aprendemos fazer uma receita, aprendi as quantidades de cada ingrediente” “Eu acho que essas correções foi muito legal, para que podemos aprender como se escreve...”
G. S. S	“Eu achei muito bom porque assim podemos aprender mais rapido”
R. F. M	“Foi importante porque assim agente faz e refaz ate aprendi”
A. R. N. Q	“...contribui para eu aprender a escrever a receita da dicas e fazer tambem” “acho que a reescrita serviu pra mim para que eu não erre mais e aprenda melhor”
P.B. B	“Agente treinou muito e apredemos muito” “Acho que foi muito bom que agente agora só faço tarefa primeiro rascunho e depois a conclusão”
G. F. S. L	“eu gosto de reescrever as coisas quando estão erradas”
A. S. R	“...é um pouco chato mais fez agente rasocinar um pouco”
V. O. R	“...agora eu já sei preparar uma receita” “Foi importante porque agora agente pode escrever

	certo!”
B. J. S	“Contribuiu porque antes eu não sabia fazer receita e agora eu sei” “Acho que é muito importante no nosso aprendizagemio”
D. S. S	“Foi importante porque agente aprendeu a escreverserto sem erro” “...assim a gente aprende a escrever melhor e aprende a escrever certo”

Podemos observar pelas respostas de todos os alunos que eles consideram importante o trabalho com a reescrita para o aperfeiçoamento da aquisição da língua escrita.

A escola deveria se interessar mais pelas várias operações distintas e sucessivas realizadas pelo sujeito em sua elaboração textual, tais como: escolhas vocabulares em detrimento de outras, acréscimos de palavras, inversões da ordem de enunciados, rasuras, hesitações, etc. Estes processos textuais são de suma importância para a compreensão da relação que o escrevente mantém com o texto e com o discurso que o envolve; é escrevendo e reescrevendo, voltando a escrever e tornando a reescrever, e assim sucessivamente, que se adquire proficiência em escrever textos.

As próprias respostas dos alunos revelam acerca de suas escritas, pois seus textos ainda carecem de muito retrabalho em relação a aspectos ortográficos, gramaticais e textuais. Daí advém a necessidade de que sejam desenvolvidas atividades constantes de escrita e reescrita que levem esses alunos a refletirem sobre o uso da língua e de sua escrita, adequando seus textos às diversas situações que lhes forem impostas pela sociedade, por meio dos múltiplos gêneros textuais.

c) A divulgação das produções textuais ao público é importante para os alunos?

Segundo Lopes-Rossi (2011), é fundamental que as produções dos alunos sejam divulgadas ao público. Para a autora, esta é uma etapa de grande satisfação para os envolvidos, pois “sentimentos como emoção e orgulho encerram um processo que, certamente, contribuiu muito para o desenvolvimento das habilidades comunicativas dos alunos e para a ampliação de seu conhecimento de mundo” (LOPES-ROSSI, 2011, p.78).

Sobre a circulação que seus textos teriam, os alunos disseram o seguinte:

IDENTIFICAÇÃO	COMENTÁRIOS
F. B.T	“Feliz por que me achei importante”
A. M. A. S	“Eu achei muito legal porque assim toda a escola pode ler e se inspirar para poder criar um livro também”
G. S. S	“Eu achei muito legal porque assim nos podemos compartilhar as nossas receitas”
R. F. M	“Me senti muito feliz porque eu fiz uma receita que foi exposta na biblioteca”
A. R. N.Q	“Eu mim senti feliz ao ver minha receita em exposição na biblioteca”
P.B. B	“Emoção mim senti muito importante”
G. F. S. L	“A emoção de ser um escrito e autor de uma pagina de um livro”
A. S. R	“Eu sentir muito feliz por que as pessoas vam poder ver nosso trabalho”
V. O. R	“Feliz porque uma coisa que eu fiz esta cendo apresentado.”
B. J. S	“Ogulho de me mesma e dos meus colegas”

Podemos observar, pelas respostas, o quão orgulhosos se sentiram ao saberem que seus trabalhos seriam expostos. É interessante, portanto, que os professores executem atividades desse tipo em sua *práxis*, a fim de que o trabalho com o gênero textual seja prazeroso e significativo para os alunos envolvidos na produção e que gere frutos para sua comunidade, na forma de um produto final. Conforme salientou o aluno A. M. A. S., “eu achei muito legal porque assim toda a escola pode ler e se inspirar para poder criar um livro também”. Afinal, quem gostaria de escrever um texto para ser lido e avaliado somente pelo professor e depois descartado? Essa é a diferença entre tratar os gêneros como conteúdos em si e ensiná-los no

interior das práticas de leitura e escrita. É primordial que os alunos escrevam com alguma finalidade de divulgação. Ninguém escreve para ninguém.

Por último, vamos ver duas receitas poéticas escritas por dois alunos.

P.B. B. escreveu a seguinte receita poética:

MOUSSE DO AMOR

INGREDIENTES:

250 ml de suco de paixão
1 latinha de 350 gr. de alegria
1 caixinha de 200 ml de emoção
1 sachê de 12 gr. de inveja branca
Sementinhas do Amor (a gosto)

MODO DE PREPARO:

Em um recipiente fundo, coloque 250 ml do suco de paixão e adicione 1 latinha de 250gr de alegria, a caixinha de 200 ml de emoção o sachê de 12gr de inveja branca. Misture tudo e depois bata no liquidificador. Coloque em uma vasilha de vidro e leve à geladeira por aproximadamente 3h. Quando estiver pronto decore-o com sementinhas do Amor.

DICA DO CHEFE: O segredo dessa receita para ela ficar gostosa é não esquecer de colocar entusiasmo.

E esta é a receita poética escrita pela aluna A.M.A.S.:

BOLO DA FELICIDADE

INGREDIENTES:

1 xícara de amor
300 gr. de carinho
2 colheres de sopa de fidelidade

1kg de respeito
1 colher de amizade
1 pitada de sorriso
30gr de abraços
4 colheres de sobremesa de beijos

MODO DE PREPARO:

Numa vasilha misture 1xícara de amor com 300gr de carinho, 2 colheres de sopa de fidelidade e 1kg de respeito. No seu coração coloque: 1 colher de amizade, 1 pitada de sorriso, 30gr de abraços e 4 colheres de sobremesa de beijos. Depois de ter feito a massa da felicidade, leve tudo ao forno e deixe essa felicidade crescer bastante e quando sentir o cheirinho de muito amor, retire do forno!

DICA DO CHEFE:

0% de tristeza, 0% de desrespeito, 100% de muito carinho e muito, muito amor!

A forma do gênero apresentada acima é típica do gênero receita culinária, no entanto a função exercida por este gênero é a função de poema, que tem por objetivo tocar na sensibilidade e sugerir emoções aos interlocutores através da poesia empregada. Logo, esse exemplo funciona como um intergênero, o qual tem circulado na sociedade, principalmente na internet. Este conceito pode ser trabalhado em sala de aula, a fim de estimular o senso crítico dos alunos, levá-los a compreensão de como um gênero se diferencia de outro, identificar as características dos gêneros, suas funções, entre outros.

Considerações finais

Creemos que, com essa investigação, foi possível confirmar que quando o ensino de gênero é inserido em contextos mais próximos da realidade, o aprendizado se torna mais prazeroso e eficaz. Os onze alunos que selecionamos para fazer essa investigação lembraram com firmeza do trabalho desenvolvido há um ano, porque tomamos o conceito de gênero enquanto texto concreto, situado histórica, social e culturalmente, que serve como instrumento comunicativo com propósitos específicos como forma de ação social.

A pesquisa mostrou, também, que um trabalho com características modulares é relevante para o ensino-aprendizagem da Língua Portuguesa, uma vez que este tipo de trabalho permite uma interação entre professor, aluno e texto (múltiplos gêneros textuais). Essa interação possibilita uma mudança na *práxis* docente, bem como um novo olhar do aluno sobre o seu papel na sociedade que o cerca. Trabalhos dessa natureza podem, ainda, suprir algumas necessidades do ensino de língua materna, no que tange a leitura, escrita, compreensão, planejamento, etc., além de abranger também o letramento, entendido como práticas sociais da escrita ou da fala. Ainda, os alunos textualizam o próprio processo de aprendizagem e de desenvolvimento de conhecimentos, materializando-os, portanto, o que permite um retorno avaliativo (tanto da parte dos alunos quanto do professor) sobre o processo didático em curso.

Esperamos que este exemplo de trabalho que expusemos aqui seja proveitoso para que cada vez mais novos olhares sejam lançados sobre o ensino-aprendizagem de língua portuguesa e, dessa forma, possamos disseminar práticas de ensino mais significativas e contextualizadas e que tenham os gêneros textuais como objeto de ensino.

Referências

- ANDRADE, C. D. de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANTUNES, I. **Aulas de português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola, 2003.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRANDÃO, H. N. Texto, gêneros do discurso e ensino. In: BRANDÃO, H. N. (Coord). **Gêneros do discurso na escola**. São Paulo: Cortez, 2000, p.17-45.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 2000.
- DOLZ, J.; NOVERRAZ, M.; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. et al. **Gêneros orais e escritos na escola**. São Paulo: Mercado de Letras, 2004, p.95-128.
- LOPES-ROSSI, M. A. G. Gêneros discursivos no ensino de língua e produção de textos. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S.; (Orgs.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. São Paulo: Parábola, 2011, p.69-82.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: Dionísio, A. P.; Machado, A. R.; Bezerra, M. A. (Orgs.). **Gêneros Textuais e Ensino e Ensino de Língua**. São Paulo: Parábola, 2002, p.19-38.

MELLO, A. M. L. de. A importância da poesia na formação do leitor. In: MELLO, A. M. Lisboa de; TURCHI, M. Z.; SILVA, V. M. T. (Orgs.). **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia**. Goiânia: Editora da UFG, 1995, p.169-176.

POR UM OLHAR PARA A RECEPÇÃO DE GÊNEROS E PARA A COMPETÊNCIA METAGENÉRICA

Vívian Cristina RIO STELLA⁵³

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a competência metagenérica (KOCH, BENTES e NOGUEIRA, 2003; KOCH, 2004; KOCH e ELIAS, 2006) de estudantes universitários em entrevistas sociolinguísticas (SCHIFFRIN, 1994) a partir da recepção de um gênero midiático híbrido (PALLONTTINI, 1998), com base na abordagem sociocognitiva e interacional da Linguística Textual. Pela análise dos dados, podemos afirmar que voltar-se para a recepção é muito produtivo para (i) depreender como os sujeitos reconhecem os dispositivos de gêneros da matriz cultural; (ii) apreender que os dispositivos dos gêneros hegemônicos são transpostos para descrever um gênero híbrido (programa “Brava Gente”).

Palavras-chave: Recepção. Gêneros. Competência metagenérica.

Abstract: *This aim of this paper is analyse meta-generic competence (KOCH, BENTES and NOGUEIRA, 2003; KOCH, 2004; KOCH and ELIAS, 2006) of undergraduated students at sociolinguistic interviews (SCHIFFRIN, 1994) by focusing on the reception of a hybrid media genre (PALLONTTINI, 1998), based on sociocognitive and interactional approach of Textual Linguistic. We can conclude, through the data-analysis, that focus on reception is very useful to (i) understand how students recognize genre components of cultural system; (ii) notice that components of hegemonic genres are used to describe a hybrid genre (“Brava Gente” TV show).*

Keywords: *Reception. Genre. Meta-generic Competence.*

⁵³ Pós-doutoranda do Departamento de Linguística, do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas-SP, Brasil. Docente da Faculdade de Fisioterapia do Centro Universitário Padre Anchieta (Jundiaí-SP). E-mail: vivian.rio@gmail.com

Introdução

Os gêneros têm despertado o interesse das mais diversas áreas dedicadas ao estudo da interação humana, mas a maioria das abordagens, especialmente nas ciências da linguagem, foca mais sua atenção às análises do polo da produção dos gêneros. No campo dos estudos sobre texto e discurso, por exemplo,

procura-se descrever e analisar os aspectos discursivos, textuais e/ou estruturais dos processos que constituem as diversas práticas comunicativas nas quais os gêneros são produzidos. (KOCH, BENTES e NOGUEIRA, 2003, p. 265)

Uma mudança de foco para o polo da recepção pode ser muito produtiva para os estudos da linguagem, já que há reflexões sobre o gênero que podem ganhar densidade, tais como as propostas por Koch, Bentes e Nogueira (2003, 279-280), a saber: (i) em que medida os usos que os receptores fazem do gênero podem ser considerados como elementos constitutivos do próprio gênero e (ii) quais são as formas de produzir descrições densas das esferas de atividades em que os gêneros são produzidos e consumidos e em que medida essas descrições contribuem para uma melhor compreensão da natureza do gênero.

Uma categoria de análise da Linguística Textual que julgamos ser fundamental para esse olhar para o polo da recepção é a de “competência metagenérica” (KOCH, BENTES e NOGUEIRA, 2003; KOCH, 2002, 2004; KOCH e ELIAS, 2006), desenvolvida a partir do contato permanente dos usuários com os gêneros com que se defrontam na vida cotidiana e, segundo Koch (2004), constituída (i) pelo conhecimento, pelo menos intuitivo, de estratégias de construção e interpretação de textos próprios de cada gênero e (ii) pela percepção da manipulação de recursos textuais-discursivos com o fim de produzir determinados efeitos.

Cabe destacar que essa noção de competência metagenérica, como analisa Koch e Elias (2006), já era tematizada por Bakhtin (1992, p.301-302), como se pode observar na postulação a seguir: “Possuímos um rico repertório dos gêneros dos discursos orais (e escritos). Na **prática**, usamo-los com segurança e destreza, mas podemos ignorar totalmente a sua existência **teórica**.(grifos do autor)”. Mas, embora presente na obra do autor, ainda que implicitamente, na visão de Koch e Elias (2006), essa competência não vem sendo explorada

nas análises linguísticas, talvez por ainda não haver muitos estudos centrados no polo da recepção⁵⁴.

Neste artigo, decorrente de uma pesquisa interdisciplinar realizada por Rio (2010)⁵⁵, com foco no polo da recepção e com base na Linguística Textual de base sociocognitiva e interacional, propomos uma análise da “competência metagenérica” de estudantes universitários em entrevistas sociolinguísticas (SCHIFFRIN, 1994) sobre o programa “Brava Gente” (Rede Globo), um gênero midiático considerado híbrido (PALLONTTINI, 1998).

A nosso ver, analisar o polo da recepção com foco na competência metagenérica é fundamental para a melhor compreensão tanto da inter-relação entre produtores de conteúdo midiático, gêneros e receptores quanto do processamento sociocognitivo interativo de textos, questões estas que integram a agenda dos estudos da Comunicação e Recepção Midiática e dos estudos da Linguística Textual, respectivamente.

Para desenvolver este trabalho, apresentaremos o conceito de gênero segundo os estudos de recepção, baseado no dialogismo bakhtiniano, e, em seguida, a noção de competência metagenérica que norteia as análises dos dados. Descreveremos o programa “Brava Gente”, os sujeitos da pesquisa e o método de coleta de dados e, por fim, na análise, destacaremos quais e como os dispositivos desse gênero, o estilo e sua relação com outros gêneros são percebidos e constituem-se em alvo de comentários por parte dos sujeitos da pesquisa.

Gêneros nos estudos da recepção

Ao tratar de gêneros, é inevitável trazer à discussão (ainda que de forma muito concisa) os conceitos elaborados por Bakhtin que pautam tantos estudos da linguística e dos estudos de recepção, dada a sua grande contribuição às teorias da linguagem.

Os gêneros, na teoria de Bakhtin (1953/2003), apresentam três dimensões que são consideradas essenciais e indissociáveis: (i) *os temas*, conteúdos ideologicamente conformados que se tornam “dizíveis” pelo gênero; (ii) *forma composicional*, os elementos

⁵⁴ Das análises e discussões já realizadas, destacamos os trabalhos de Koch, Bentes e Nogueira (2003) e Koch (2004).

⁵⁵ Pesquisa realizada durante o Doutorado em Linguística, no Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (ver RIO, 2010).

das estruturas comunicativas e semióticas compartilhadas pelos textos pertencentes ao gênero e (iii) *estilo*, as configurações específicas das unidades de linguagem, traços da posição enunciativa do locutor e da forma composicional do gênero.

Essas dimensões não são consideradas pelo autor apenas em termos de produção do gênero e sem uma contextualização, mas sim determinadas tanto pelos parâmetros de produção dos enunciados quanto pela apreciação valorativa do locutor sobre o tema e do interlocutor sobre o seu discurso. Consequentemente, segundo Bakhtin (1953/2003), são essenciais tanto os parceiros da interlocução, as suas relações sociais, institucionais e interpessoais, quanto as formas de organização e de distribuição dos lugares sociais nas diferentes instituições e situações sociais de produção dos discursos.

Nos estudos atuais das áreas da Comunicação e da Recepção Midiática, muito pautados pelo dialogismo bakhtiniano e segundo os quais os receptores são constituintes ativos no processo de significação das mensagens midiáticas, é imprescindível falar sobre os gêneros, pois são eles que fazem a mediação da lógica do sistema produtivo e dos usos que fazem os receptores. Como afirma Martin-Barbero (2003, p. 303), “são suas regras [dos gêneros] que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos”.

Assim como propõe Bakhtin (1953/2003), os gêneros, nesses estudos, são concebidos não apenas em termos de conteúdo, linguagem ou recursos, mas também como um fato cultural e um modelo dinâmico (MARTIN-BARBERO, 2003). São os gêneros, segundo Borelli (1995), que congregam os referenciais comuns aos produtores e ao público receptor em uma mesma matriz e que permitem o reconhecimento deste ou daquele gênero por todos, mesmo que não conheçam suas regras de produção. Dessa forma, para a autora, enquanto os telespectadores não encontram a chave do gênero, não há reconhecimento nem compreensão do que está se passando, por exemplo, na história narrada em um gênero midiático.

Por serem considerados uma estratégia de comunicabilidade e, ao mesmo tempo, um fato cultural, os gêneros televisivos se definem, segundo Martin-Barbero (2003), por sua arquitetura interna, por seu lugar na programação e pela matriz cultural da sociedade em que os gêneros são produzidos e recebidos. Por isso, o autor afirma que, para abordar os gêneros televisivos, é preciso compreender o sistema de comunicação midiática de cada país, já que os gêneros não são apenas constituídos pelos temas e por sua forma composicional e estilística (as três dimensões definidas por BAKHTIN, 1953/2003), mas também pela configuração

cultural, pela estrutura jurídica de funcionamento da televisão, pelo grau de desenvolvimento da indústria televisiva e por alguns modos de articulação com a indústria televisiva. Cabe destacar ainda que, com o desenvolvimento por que passa a sociedade, os gêneros televisivos vão sendo alterados gradativamente, ajustando-se, assim, às novas matrizes culturais, às novas tecnologias e às demandas dos telespectadores.

Portanto, para olhar para a recepção dos gêneros, não apenas para a lógica da produção, é fundamental assumir que os gêneros (i) são concebidos como mediadores do processo comunicacional (que envolve emissores e receptores) (MACEDO e BACCEGA, 2010) e fundamentais para a (re)apropriação e ressignificação dos sentidos pelos telespectadores a partir dos produtos midiáticos (MARTIN-BARBERO, 2003); (ii) não são constituídos apenas pelo conteúdo temático, pelas suas estruturas formais/composicionais e pelo estilo que lhes são próprios, mas também por seu contexto histórico e pelo uso que os atores sociais fazem deles em suas práticas. Além disso, é por meio da prática com e pelos gêneros que os atores sociais estabelecem parâmetros de produção, recepção e avaliação, os quais se incorporam para constituir a competência metagenérica, sobre a qual trataremos a seguir.

Reconhecer e falar sobre gêneros: a competência metagenérica

O contato permanente com os gêneros com que se defrontam na vida cotidiana, segundo Koch (2004, p.160), “leva os usuários a desenvolver uma competência metagenérica, que lhes possibilita interagir de forma conveniente com cada uma dessas práticas.”. Essa competência é constituída, segundo Koch (2004), (i) pelo conhecimento, pelo menos intuitivo, de estratégias de construção e interpretação de textos próprios de cada gênero e (ii) pela percepção da manipulação de recursos textuais-discursivos com o fim de produzir determinados efeitos.

Segundo Koch (2004) e Koch e Elias (2006), a competência metagenérica refere-se, portanto, às estruturas ou aos modelos textuais globais, que permitem aos falantes reconhecerem textos como exemplares de determinado gênero ou tipo; além de envolver conhecimentos sobre macrocategorias ou unidades globais que distinguem os tipos de textos, sobre sua ordenação ou sequenciação, sobre a conexão entre objetivos, bases textuais e estruturas textuais globais.

Além disso, esse conhecimento convencionado sobre o gênero revela, de acordo com Koch, Bentes e Nogueira (2003), um tipo de inscrição ativa no domínio discursivo específico, o que implica a mobilização de uma linguagem que permita ao sujeito (i) o *reconhecimento* de dispositivos característicos do gênero, (ii) a *reelaboração* dos conteúdos simbólicos produzidos em um contexto bem distante do contexto de recepção, (iii) o estabelecimento de *relações com outros gêneros e/ ou outras práticas sociais* que colaborem para a reapropriação dos sentidos produzidos pelo/ no gênero por parte dos interlocutores.

Em relação ao estabelecimento de relações com outros gêneros e/ ou práticas sociais, último aspecto da competência metagenérica citado acima, cabe mencionarmos o conceito de intertextualidade intergenérica (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007), que diz respeito às relações intertextuais que cada gênero mantém entre si em relação à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo. Isso remete ao que Bauman e Briggs (1995), com base no próprio Bakhtin (1992), afirmam sobre os gêneros, considerados fundamentalmente intertextuais, dado que os processos de produção e de recepção de um certo gênero pressupõem uma ligação necessária com textos e/ou discursos anteriores. É essa intertextualidade genérica que produz ordenação, unidade e limites para os textos e também mostra o seu caráter fragmentado, heterogêneo e aberto. Acreditamos que os estudantes, para caracterizar o gênero híbrido do “Brava Gente” em relação a outros gêneros ou práticas sociais, pautam-se justamente nessa intertextualidade intergenérica (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007).

Para Koch, Bentes e Nogueira (2003), é importante ressaltar também que as diversas competências metagenéricas de um determinado sujeito não estão desvinculadas e que o entrecruzamento de diversas competências é um dos fatores responsáveis pelas formas como os sujeitos se apropriam dos diversos gêneros e de cada um deles em particular.

Essas diversas competências, vinculadas à metagenérica, podem ser associadas aos quatro grandes sistemas de conhecimento, postulados por Heinemann e Viehweger (1991 *apud* KOCH, 2008), a saber: o linguístico, o enciclopédico, o interacional e o referente a modelos textuais globais. A cada um desses sistemas corresponde um conhecimento específico sobre como colocá-lo em prática, ou seja, um sistema de controle dos demais sistemas: “um conhecimento dos procedimentos ou rotinas por meio dos quais esses sistemas de conhecimento são ativados quando do processamento textual” (KOCH, 2008, p. 16). Esse

conhecimento, para Koch (2008), se concretiza por meio de estratégias de processamento textual.

Neste artigo, considerando a competência metagenérica tal como conceituada acima, realizamos uma análise com foco na recepção de um gênero híbrido, o “Brava Gente”, a fim de observar como ocorre (i) o *reconhecimento* de dispositivos característicos do gênero e (ii) o estabelecimento de *relações com outros gêneros e/ ou outras práticas sociais* que colaborem para a reapropriação dos sentidos produzidos pelo/ no gênero por parte de estudantes universitários, sujeitos da pesquisa⁵⁶. Pretendemos corroborar a afirmação de Martin-Barbero (2003) de que os receptores, embora não conheçam a gramática de produção, falam sobre os gêneros e os reconhecem como *experts*.

“Brava Gente”, um gênero híbrido.

O programa “Brava Gente”, da Rede Globo, estreou em dezembro de 2000, com a exibição de 8 episódios, como especial de fim de ano, em comemoração aos 500 anos da descoberta do Brasil. Em março de 2001, o programa passou a fazer parte da grade programação da Rede Globo, exibido às terças-feiras, às 22h30.

Cada episódio, produzido pelo Núcleo Guel Arraes, era constituído de uma adaptação de um conto da literatura nacional ou internacional, assinada por diferentes roteiristas e diretores, com um elenco variado a cada nova história.

O “Brava Gente” exibiu uma diversidade de textos, gêneros e estilos, experimentando ainda dramas curtos, produzidos por autores diversos, com cerca de trinta minutos cada, com textos que tratavam de temas regionais. A relação entre os vários episódios, cada um com enfoques, temáticas, personagens diferentes, ocorre pelo tipo de abordagem recorrente: tipos e situações particularmente brasileiras, que caracterizam o imaginário popular, o que também é assegurado pelo nome dado ao programa.

Considerando os quatro gêneros fundamentais da teledramaturgia brasileira (unitário, seriado, minissérie e novela) delimitados por Pallonttini (1998)⁵⁷, Figueiredo (2003)

⁵⁶ Por uma limitação de espaço, não abordaremos a reapropriação dos conteúdos simbólicos, prática textual-discursiva que também constitui a competência metagenérica.

⁵⁷ A categorização proposta por Pallonttini (1998) é baseada nos seguintes critérios: a extensão do texto, o tratamento do material, a unidade, os tipos de trama e de subtrama, as maneiras

categoriza o “Brava Gente” como um gênero híbrido, emergente, uma mescla de unitário e seriado.

Na visão de Figueiredo (2003), por um lado, não se pode caracterizar o “Brava Gente” como unitário, por ser exibido semanalmente, diferente do “Caso Especial” (unitário veiculado esporadicamente pela Rede Globo); por outro lado, a autora afirma que ambos apresentam, em cada episódio, uma história concisa, curta e poucos personagens.

A tendência seria, ainda segundo a autora, caracterizá-lo com seriado, por ser exibido semanalmente, por privilegiar os elementos da cultura popular brasileira e por recorrer à força dramática da comédia. Mas, diferentemente do seriado, não há personagens fixos e cada episódio conta uma história completa, sem continuidade nos episódios seguintes.

Portanto, seguindo a proposta de Figueiredo (2003), consideramos que o “Brava Gente” é resultado de uma hibridização dos gêneros seriado e unitário⁵⁸, de forma a atender uma possível demanda do público por narrativas com temas tipicamente brasileiros, que tenham a qualidade de uma adaptação literária, exibidos em um tempo mais condensado do que nos outros gêneros midiáticos e que não seja preciso acompanhar todos os capítulos para que se entenda a história (um dia basta)⁵⁹.

A nosso ver, essas particularidades do “Brava Gente” são interessantes para a análise da competência metagenérica, pois acreditamos que, por os gêneros serem considerados

de criar e desenvolver personagens, os modos de organização e a estrutura do conjunto. São, portanto, critérios muito relacionados à estrutura formal, mas que julgamos úteis para estabelecer alguns parâmetros para a seleção e análise dos dados.

⁵⁸ Cabe salientar que o hibridismo dos gêneros, segundo Macedo e Baccega (2010, p. 61), é cada vez mais característico da contemporaneidade, o que dificulta enquadrar programas televisivos em categorias estanques.

⁵⁹ O “Brava Gente” foi o primeiro programa que apresentou essa hibridização, numa época em que nem a TV aberta nem a TV a cabo veiculavam tantos seriados produzidos no Brasil (exibiam-se muitos seriados norte-americanos) como atualmente e em que as experimentações eram mais raras. Mas, ao longo dos anos, esse cenário se modificou e pode-se afirmar que esse gênero considerado híbrido se consolidou mais recentemente. Em 2010, por exemplo, a Rede Globo (TV aberta) exibiu a série “As cariocas” e, após o sucesso desta, exibiu, em 2011, “As brasileiras”, ambos formatos muito similares ao do “Brava Gente”: a cada semana, uma nova atriz interpretava uma história de uma típica mulher brasileira. No canal GNT (TV a cabo), também há séries que se assemelham ao “Brava Gente”, como “As canalhas” (2013), baseado no livro “Canalha, substantivo feminino”, de Martha Mendonça, que conta com 13 atrizes, uma para cada episódio, para encenar histórias de mulheres que fazem maldades contra filho, marido, colega de trabalho, entre outros; “Amor Veríssimo” (2014), em que um grupo de seis atores fixos se alterna em diferentes personagens para encenar histórias, baseadas em 13 crônicas do autor Luis Fernando Veríssimo. Pode-se perceber, portanto, uma ampliação na oferta de seriados brasileiros e uma consolidação do gênero híbrido do “Brava Gente”.

elementos historicamente específicos da prática social, os estudantes irão recorrer aos gêneros de sua matriz cultural para caracterizar esse gênero híbrido, especialmente os formatos mais estabilizados e hegemônicos, como a telenovela. Com um gênero híbrido em análise, poderemos depreender que dimensões (temático, composicional, marcas linguísticas ou de estilo) deste e de outros gêneros farão parte da caracterização feita pelos estudantes na entrevista sociolinguística.

Sujeitos de pesquisa e métodos

Para a definição dos sujeitos da pesquisa, delimitamos dois principais parâmetros: como faixa etária e escolaridade. Selecionamos, então, jovens com idade entre 18 e 28 anos, estudantes de ensino superior. Estipulamos dois perfis de estudantes, com base na renda familiar, nas práticas dos sujeitos diante da/com a TV e na relação deles com a pesquisadora antes da realização da entrevista, como demonstrado no quadro abaixo:

Crítérios	Perfil 1	Perfil 2
Instituição de ensino	Universidade pública – Unicamp	Faculdade particular – Faculdade Zumbi de Palmares
Renda familiar	Acima de R\$ 3 mil	Abaixo de R\$ 3 mil
Rotina	Estudam o dia todo – dedicados às aulas, atividades de pesquisa e lazer	Trabalham como estagiários em instituição financeira e estudam à noite
Moradia	Vivem com os pais ou em repúblicas de estudantes	Vivem com a família (pais, cônjuges, filhos)
Relação com pesquisadora	Colegas de universidade	Alunos de aula de português de programa de capacitação oferecido pela empresa onde trabalham

Quadro 1: Perfis de Sujeitos da Pesquisa

A partir das informações do quadro acima, pode-se perceber que há uma distinção de práticas cotidianas, mas, devido ao objetivo deste artigo, não nos ateremos às distinções entre os sujeitos e suas práticas de recepção.

Definidos os sujeitos da pesquisa, elaboramos um protocolo de coleta de dados compreendido em duas etapas principais:

1ª. Etapa: realização de entrevistas individuais, gravadas em áudio, com 24 estudantes de cada perfil, para apreender as práticas diante da/com a TV;

2ª. Etapa: aplicação de protocolo de pesquisa, gravado em áudio e vídeo, com 9 estudantes de cada perfil, agrupados segundo suas práticas diante da/com a TV. O protocolo consiste na exibição de um episódio do programa “Brava Gente” para cada grupo e na realização de uma entrevista sociolinguística (SCHIFFRIN, 1994).

A segunda etapa foi realizada duas vezes, conforme descrito no quadro abaixo:

	Entrevista 1	Entrevista 2
Número total de grupos	6 (3 de cada perfil)	4 (2 de cada perfil)
Critérios de agrupamento dos sujeitos	Semelhança de gostos pessoais e práticas diante da/ com a TV, depreendidos nas entrevistas individuais da 1ª. Fase da pesquisa.	Mescla de sujeitos que gostam e que não gostam de comentar enquanto assistem à TV e que interagiram muito e que interagiram pouco com os outros na entrevista sociolinguística.
Escolha do episódio a ser assistido:	Realizada pelos sujeitos de cada grupo, a partir de uma lista de opções	Realizada pela pesquisadora (episódio: “Crime Imperfeito”)
Principais tópicos da entrevista sociolinguística	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Conhecimento metagenérico – definição do gênero do programa “Brava Gente”; ▪ Critérios de seleção do episódio a ser assistido: atores, tema, título ou autor do conto adaptado. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Conhecimento metagenérico - percepção do recurso de personagem-narrador, que fala diretamente para a câmera; comparação com o episódio assistido na entrevista 1. ▪ Interferência de temas e outros recursos narrativos nos gostos pessoais e envolvimento dos sujeitos com a narrativa.

Quadro 2: Características das duas entrevistas realizadas na 2ª. etapa da coleta de dados da pesquisa (Rio, 2010)

A disposição dos sujeitos no ambiente da entrevista era em semicírculo diante da TV, e eles estavam sentados em cadeiras almofadadas (uma tentativa de aproximar ao conforto de assistir à TV em casa, embora a cadeira em nada se assemelhe a um sofá, comum nas salas das casas). A pesquisadora sentava-se em um dos extremos do semicírculo, próxima aos sujeitos e diante da TV também.

Depois de assistir ao episódio, iniciamos a entrevista propriamente dita. Primeiramente, solicitamos a recontagem do episódio assistido, pois o ato de recontar o episódio pressupõe a autonomia do discurso narrativo.

Após recontar o episódio assistido, propusemos perguntas aos sujeitos sobre o formato e a temática do episódio e do programa. Ao longo da entrevista, os sujeitos também trataram de outros tópicos, não previstos pela pesquisadora, dada a configuração da entrevista ser semiestruturada.

Competência metagenérica: dispositivos característicos do gênero

Devido à hibridização do gênero midiático “Brava Gente”, procuramos nos atentar, nesta análise sobre a competência metagenérica dos sujeitos da pesquisa, a (i) quais dispositivos deste gênero são reconhecidos pelos sujeitos e (ii) a que outros gêneros os sujeitos recorrem (intertextualidade genérica⁶⁰) para auxiliá-los na caracterização do programa, atividade solicitada pela pesquisadora logo após os sujeitos recontarem conjuntamente o episódio assistido.

Nesta seção, ao apresentar os dados, destacamos, em negrito e sublinhado, trechos significativos para a análise, a fim de evitar a paráfrase do conteúdo tematizado pelos sujeitos e de privilegiar a análise da competência metagenérica, tal como propomos neste estudo.

Uma das características mais apontadas pelos estudantes como constitutiva do “Brava Gente” é a concisão, em relação ao tempo da narrativa e ao tempo do episódio.

Nos exemplos de 1 a 3, os estudantes caracterizam a concisão do tempo da narrativa:

Exemplo 1

1. MA bom... o jeito que a história é contada assim...por exemplo... **a história é**
2. assim... ou **três dias ou é uma noite só**... tipo assim... **o tempo é rápido**...
3. assim **você não vê um mês** assim... é difícil...que nem aquele outro assim...
4. acho que acho que não rola em nenhuma...tipo eu vejo assim... que **o tempo**
5. **é curto... poucos poucos personagens... diferencia bastante**...

Grupo 1 – Entrevista 1 – Perfil 1

Exemplo 2

1. LU **[um dia... o tempo é curto...poucos personagens... pouco cenário**
2. também...passa em duas casas... duas três... dois... três lugares...

Grupo 1 – Entrevista 1 – Perfil 1

Exemplo 3

1. GL apesar das novelas muito serem baseadas... algumas novelas baseadas em
2. livro e tal... algumas minisséries baseadas em livro... **isso é um conto**...
3. **você pode pensar nele como um conto**... assim... **televisado**. É uma
4. **historinha super rápida**... ou **resumida** não sei... **tô ali pra eu assistir um**
5. **conto**... assim... **ai liga a televisão e ponto acabou**... uma historinha

Grupo 3 – Entrevista 1 – Perfil 1

⁶⁰ Cf. definem Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

Essas características apontadas pelos sujeitos em relação à condensação do tempo da narrativa e à pouca quantidade de personagens e cenários do “Brava Gente” nos remete ao conceito do gênero literário de base para a criação dos episódios desse gênero midiático que estamos analisando. O conto, embora seja considerado um gênero de difícil definição (CORTAZAR, 2006), tem um enredo que se desenrola de forma condensada no tempo e em reduzido número de ambientes, economia de elementos que se justifica pelo objetivo de obter intensidade na narrativa.

Notamos que a categorização feita por GL no exemplo 3 não ocorre sem que haja uma atividade metadiscursiva: logo após afirmar “*isso é um conto*” (linha 2), ela modaliza e afirma “*você pode pensar nele como um conto televisionado*” (linha 3). O interessante é que, por ter características típicas do gênero literário conto (“*historinha super rápida/ resumida*” – linha 3), percebidas por GL e outros estudantes dos dois grupos, como os exemplos acima demonstram, essa estudante prontamente associa o gênero midiático a esse gênero literário e nomeia a narrativa do episódio como “conto”.

Apesar de se basear num conto, o principal gênero utilizado para caracterizar a condensação temporal e a pouca quantidade de cenários do “Brava Gente” (dentre outros elementos) é a telenovela, embora esta não tenha sido apontada pela maioria dos estudantes como o gênero de que mais gostam.

Exemplo 4

1. CR eu acredito que seja **o tempo das coisas acontecerem... na novela**
2. **demora**...naquela parte que ela abriu o bilhete...isso aí ia demorar uma semana
3. pra acontecer na novela né? até descobrir [que ele era o...
4. FC [saber
5. CR: o José da vida dela...então o tempo...acho que **as situações são mais são mais**
6. **rápidas**... isso desenvolve para nós que estamos assistindo uma
7. sequência...então **a gente consegue adivinhar o final bem mais rápido do**
8. **que na novela...**

Grupo 1 – Entrevista 1 – Perfil 2

Nesse exemplo, é interessante destacar que CR, no exemplo 4, faz uma associação do gênero midiático com a forma de produzir a cena: em uma novela, a mesma cena seria produzida para durar mais tempo, ao passo que no “Brava Gente”, pela forma e pelo tempo da narrativa, a cena é produzida para durar menos tempo. Isso nos remete ao que Martin-Barbero (2003) afirma sobre o fato de que os receptores, embora não tenham domínio total dos modos

de produção dos gêneros midiáticos, reconhecem os dispositivos do gênero e certos processos de produção inerentes a ele. CR, portanto, demonstra compreender que as cenas têm características diferentes quando produzidas para certos gêneros. Em outras palavras, ela mobiliza um conhecimento da esfera da produção do gênero para caracterizar o programa assistido.

Se nos remetermos também ao sistema de conhecimentos que complementam a noção de competência metagenérica (KOCH, 2004), podemos afirmar que CR mobilizou seu conhecimento em relação ao gênero, identificando não apenas características formais, mas relacionando estas à sua forma de produção, o que pode ser considerado um conhecimento enciclopédico (de que há formas diferentes de produzir a mesma cena dependendo do gênero em questão).

Além da condensação temporal e do reduzido número de cenários, o “Brava Gente” foi caracterizado pelos estudantes como um gênero em que há um reduzido número de personagens e, com isso, poucos núcleos.

Este exemplo retrata a caracterização feita pelos estudantes do perfil 1 logo após a pergunta da investigadora sobre as características especiais do programa.

Exemplo 5

- Inv o que dá pra perceber que é uma característica especial do programa?
- MS **quer que compare com novela?**
- Inv se o tema... o formato...se dá pra falar que isso é próprio do “brava gente”
- MA **nossa poucos personagens**...eu reparei isso no anterior...é uma história que... assim não é uma história... são assim... **são episódios da vida de poucas pessoas**... assim... que acontece... por exemplo aquele outro... era a marisa orth e outro cara lá mas a história... assim era ela... ela foi sequestrada mas era ela...não sei... **é bem focado**...é **uma historinha bem redondinha** acho que é **isso bem a cara do programa**...
- LU é eu só assisti...muito pouco...depois um ou outro só...mas só os dois aqui...é **uma história que tem meio começo e fim** se... uma história que acontece... tem lógico essas superstições aí da vizinha de ir lá ... vai fala fala... **ser rápido**
- MC eu não assisti vários episódios mas eu só de ver um **identificaria que não é uma novela da globo e que não é uma minissérie da globo**... isso é bem

claro... uma por causa disso... não tem histórias entrelaçadas assim né como ...isso tem nas novelas e minisséries né... é uma história que nem a MA falou... é uma história ali redondinha e que por isso acaba tendo... também acho que não só por isso... tem poucos personagens dá pra você identificar que não é uma minissérie da globo... que aquilo acaba ali...além disso você fica meio assim... novela que não é... uma... quando você vê a marília pêra e o antonio fagundes não é à toa... isso não acontece por acaso... também né porque quem tem ideia assim... você vê que tem peças chave ali... gente que foi pega a dedo... não é uma coisa... você vê que não tem rodízio de atores... carinha que já passou por não sei onde agora ta fazendo isso aqui sabe... você vê que não é isso... é uma coisa a mais ... tem um investimento a mais por ter aquelas pessoas que estão ali... que tão fazendo

MA são só aquelas né

LU [elas tem que fazer...

MS dá pra identificar que é um formato diferente... é um outro programa... você não confunde com a novela das seis das oito...

Grupo 1 – Entrevista 1 – Perfil 1

Nesse exemplo 5, os estudantes reconhecem como característica do gênero a pouca quantidade de personagens nas narrativas do programa e, por meio da intertextualidade, definem o programa como “um formato diferente”, “é um outro programa” (linha 29).

Em relação às personagens, MA ressalta, nas linhas 4 e 5, que no Brava Gente “*são poucos personagens*”, “*são episódios da vida de poucas pessoas*”. Essa mesma característica em relação à quantidade de personagens do “Brava Gente” é comentada por MS, na linha 18. Esse sujeito relaciona a pouca quantidade de personagens ao fato de não haver histórias entrelaçadas (linha 15), como é típico de novelas e minisséries (linhas 14 e 16). Esse sujeito, inclusive, reforça diversas vezes que o formato do “Brava Gente” é diferente, é um outro programa, e o define pela oposição: ele não é uma minissérie, uma novela (linhas 13, 14, 16, 29, 30).

Os estudantes, por meio da intertextualidade e recorrendo a outros gêneros midiáticos (principalmente à telenovela, mas não só), procuram então diferenciar o gênero do “Brava Gente” em relação à quantidade de personagens e, novamente, retomam a característica de concisão (*é uma história bem redondinha, bem focado* – linha 8) . Nota-se também que esses

sujeitos não procuram categorizar o gênero do programa, mas se referem a ele como “formato”, “outro programa” (linha 29), ou “não é uma novela da globo uma minissérie da globo” (linhas 14-15), “não confunde com a novela das seis” (linha 30). É, portanto, por meio do seu conhecimento prévio sobre uma matriz de gêneros que constitui a programação da TV brasileira que os sujeitos estabelecem as relações de intertextualidade necessárias para caracterizar um gênero híbrido como o “Brava Gente”.

Aliás, é possível observar que MS, desde o primeiro momento (transcrito na linha 2), parece recorrer mais frequentemente do que os outros sujeitos do grupo a outros gêneros midiáticos como critério de comparação, para, então, fazer a caracterização do programa. Isso pode ser decorrente do fato de que ele não assistiu a outros episódios do “Brava Gente”, ao passo que MA e LU já tinham assistido a ao menos um episódio, o que nos indica que a falta de um contato prévio com o formato o fez recorrer mais a outros gêneros para caracterizar o programa do que MA e LU.

Nota-se, portanto, que, mesmo que o sujeito nunca tenha assistido ao programa “Brava Gente”, como MS, ele é capaz de situá-lo no interior de um determinado conjunto de gêneros que compõem a programação televisiva. Assim, o fato de ele ter um conhecimento convencionalizado de uma espécie de matriz cultural permite que ele generalize características que julga diferenciadoras deste gênero em relação a outros (intertextualidade intergenérica).

Um último ponto que vale ressaltar nesse exemplo 5 em relação aos personagens do programa é que MS acha relevante a presença de atores como Marília Pêra e Antonio Fagundes, que são os protagonistas do episódio “A Cabine”, assistido pelos sujeitos na primeira entrevista sociolinguística, quando eles puderam escolher o episódio. Para o sujeito, o fato de haver atores reconhecidos pela crítica e pelo público como bons atores é um diferencial do programa. Além disso, a partir do episódio assistido, com a presença desse atores, ele faz uma generalização de que no programa “*não tem rodízio de atores*” (linha 23), “*tem um investimento a mais por ter aquelas pessoas ali*” (linhas 25-26).

Embora tenham recorrido mais frequentemente ao gênero telenovela para descrever o “Brava Gente”, os estudantes observaram traços constitutivos do gênero decorrentes da adaptação de contos para a televisão, conforme pode ser observado no exemplo a seguir.

Exemplo 6

- MS mas também tem a coisa de que... tipo esse por exemplo é baseado num conto né? é isso? ((a pesquisadora confirma com a cabeça que sim))
- MA então a diferença é que parece que assim... o diretor lê o conto e “NOssa vou filmar”...sabe... essa é a diferença... parece que deu na telha dele filmar aquilo...
- MS é mas... mas não sei... mas...não sei se eu me engano... mas eu acho dá pra você Perceber...eh:: apesar do cara ter filmado... não é uma coisa que nasceu direto pra tevê...sabe... o cara ta fazendo em cima de um enredo que já existe...eu acho que isso fica um pouco no traço... pode ser que não... não sei mas pode ser que fique sabe...o traço da coisa...
- Inv em que sentido esse traço?
- MS é porque.. assim... eu acho assim... se o cara vai fazer vai filmar um treco baseado em um conto tal... ele tem que seguir... ele tem que ser fiel... então por exemplo... as falas... os diálogos... o cara não pode sair cortando simplesmente e mudar o jeito que a pessoa fala ali sabe... eu acho que tem... dá pra perceber nas falas na... acho que na dinâmica das falas... também a dinâmica que tem o conto... às vezes... não sei... talvez dê pra reparar que não é uma coisa só televisão assim... sabe... porque o cara tem que ser meio fiel àquilo que ta escrito... à sequência da história que ta ali à maneira como ela é contada à maneira como as pessoas dialogam ali... as falas... não sei até que ponto... assim... pra eu ser Categórico eu teria que saber até que ponto o cara tem permissão pra mexer quando ele adapta de um livro pra tv por exemplo... eu não sei até que ponto o cara tem liberdade... na real eu não sei... mas eu acho que fica uma coisa um pouco mais do que o formato direto pra tv...o cara tem que imaginar pra tv aquela cena que ele leu...é diferente do cara construir uma cena pra tv... o cara já vai pensar do jeito da tv... e quando ele leu ele vai adaptar e tem que imaginar aquela cena e adaptar pra tv...eu acho que é um pouco diferente mas...

Grupo 1 – Entrevista 1 – Perfil 1

Nesse exemplo 6, esses estudantes reconhecem que há uma narrativa primariamente em outro meio (impresso), adaptada para a televisão e veiculada no programa “Brava Gente”. O interessante é que, embora os receptores não sejam *experts* em produção de programas de televisão, MS afirma perceber que “*não é uma coisa que nasceu direto pra tevê...sabe o cara*

ta fazendo em cima de um enredo que já existe...eu acho que isso fica um pouco no traço pode ser que não não sei mas pode ser que fique sabe (linhas 5-8).

Nesse trecho, no entanto, parece que falta a mobilização de categorias específicas para nomear essa diferença no traço, mas há uma reflexão “meta” significativa sobre a produção de uma adaptação. Ao ser instado pela pesquisadora a falar mais sobre esse assunto, MS começa a justificar e basear sua afirmação, fazendo suposições sobre as possíveis dificuldades de se adaptar uma obra originalmente literária para a TV, pelo tipo de fidelidade do produtor à história original, pela adaptação dos diálogos e até mesmo em função das características da fala de um personagem (linhas 15-24).

Outro aspecto da adaptação de contos para a televisão em relação à lógica da produção comentado pelos sujeitos são os tipos de programas ou gêneros midiáticos mais comumente produzidos pelos canais de televisão.

Exemplo 7

MS eu faço uma **divisão na minha cabeça** que é assim...**tv aberta e tv a cabo**...tv aberta é uma coisa totalmente diferente apesar que diferente que eu digo porque... se você contar no dedo... **tem a globo começou a fazer isso... na cultura tem “os contos da meia noite” lá e a cultura também tem tradição de já ter filmado e passado coisas da literatura que foram feitas né... coisas tipo... conto...** como isso aí... porque **o resto dos canais não tem**... redetv não passa isso... bandeirantes não passa isso que eu sei assim... que eu sei né...agora... **na tv a cabo**... aí já é outra história...**tem coisas assim né**...que passam na tv a cabo...**mas também não é muita coisa né**...

Grupo 1 – Entrevista 1 – Perfil 1

Notamos, a partir do exemplo 7, que MS se atenta para a matriz de gêneros de cada tipo de TV (aberta ou a cabo) e de emissora para, então, caracterizar o programa como algo diferenciado na TV aberta, mas não tão diferenciado se comparado a outros programas da TV a cabo. Portanto, a lógica da produção das TVs e as emissoras são consideradas pelo sujeito ao caracterizar um gênero midiático. Esse comentário também revela as práticas diante da/ com a TV, pois o sujeito demonstra conhecer a programação dos canais e os tipos de programas que caracterizam esses canais. A caracterização de um gênero, portanto, pode revelar a inscrição

do sujeito em uma matriz cultural, que organiza e insere os gêneros em um certo domínio discursivo e pressupõe certas práticas diante da/ com a TV.

Essa caracterização do “Brava Gente” a partir da comparação com os formatos produzidos por outros canais de televisão é interessante, pois corrobora a afirmação de estudiosos como Martin-Barbero (2003) e Borelli (1995) de que os gêneros midiáticos não são definíveis apenas pela sua estrutura interna, mas também pelo sua relação com a programação e com os outros gêneros produzidos na televisão e nas mídias em geral.

Os estudantes também fazem comentários relacionados aos recursos técnicos mobilizados para a produção do gênero “Brava Gente”:

Exemplo 8

- AP **a própria imagem de digitação tudo assim seguindo um padrãozinho básico pra entrar dentro de um padrão tipo isso só acontece no brava gente...pra você identificar dentro desse monte de informação que vem na hora que você vê uma dessas imagens...é brava gente**
- ES da mesma forma que você identifica assim...
- Inv o que identifica pra falar...
- AP da uma característica...**o jeito não sei se é edição...mas até a própria imagem...não tem aquela coisa de digital transformaDOra né...de competição com a televisão...é mais aquela coisa personalizada mesmo...só o Brava Gente...**
- ES **é da mesma forma que a vida como ela é por exemplo...ce olha e às vezes você vê alguma coisa parecida na televisão** você vira e **nossa é a cara da vida como ela é ou só pode ser do Nelson Rodrigues**
- AP por exemplo **não são músicas** de...é **populares**...se você prestar a...eu não sei o que vocês assistiram...mas o que a gente viu mas as **músicas são diferentes não é aquela que você ouve na rádio todo dia...**

Nesse exemplo, os estudantes, ao comentarem sobre os recursos técnicos que marcam o formato, caracterizam o “Brava Gente” como sendo um gênero que tem uma imagem personalizada (não é digitalizada, transformadora, linhas 9 e 10), uma trilha sonora que não inclui músicas populares (linhas 14 a 16) e se assemelha ao gênero de “A vida como ela é”,

série com 40 episódios, apresentada em 1996 no Fantástico, baseada em contos de Nelson Rodrigues – e premiada por críticos.

Acreditamos que a apreciação que os sujeitos fazem do “Brava Gente”, nesse exemplo, indica que eles o consideram um gênero elitizado, mais próximo da arte ou da cultura, por ter imagem trilha sonora e semelhanças a um formato seriado que também se baseava em contos. Essa é uma das alternativas dos produtores dos gêneros dessa matriz cultural: o exercício da inovação à medida que a sociedade se modifica (como o próprio Bakhtin já afirmava) para evitar um inevitável e progressivo esgotamento dos gêneros. Em vez de recusar o espaço de criatividade no interior da indústria cultural (porque nela se produziriam mercadorias e não arte ou cultura), buscam, na indústria cultural, produtos que mantenham uma ordem geral, mas que apareçam diferentes e proporcionem, em certos momentos, transformações e inovações⁶¹.

Então, o “Brava Gente” pode ser considerado como um gênero que se parece com outros gêneros midiáticos (seriado ou unitário, telenovela), mas que tem certas inovações, como a concisão temporal, uma maior delimitação espacial, um pequeno número de personagens (como nos contos literários), uma imagem gravada em película (semelhante a de cinema) e trilha sonora que se diferencia dos demais gêneros televisivos, sem a presença de músicas populares. Os estudantes de ambos os perfis percebem esses diferenciais deste gênero e parecem avaliá-lo positivamente, como um produto mais elitizado em relação a outros gêneros matriz de gêneros televisivos.

Há, inclusive, mais alguns comentários que reforçam essa avaliação positiva por parte dos estudantes em relação ao “Brava Gente, como um gênero elitizado.

⁶¹ De acordo com Borelli (1995, p. 79), a última forma de encarar essa questão “admite a presença de brechas limitadas de criatividade em meio à homogeneização. Encara a relação entre padronização e diferenciação como campo dinâmico, pleno de lutas e tensões que se manifestam, de um lado, pelo desejo de criar – inerente aos produtos culturais – e, de outro, pela força e solidez do padrão constituído, que repete o mesmo à exaustão, mas restitui, paradoxalmente, matrizes tradicionais universalizantes”.

Exemplo 9

1. MR ah ta entendi entendi entendi...é também é não é... dá pra perceber que não é
2. pro grande público assim também de massa... igual a tv pirata que tinha
3. antigamente né...era um humor mais refinado mais sofisticado no entanto
4. que não atraía as pessoas então cort/ que tiraram fora...esse aí é a mesma
5. coisa
6. AP o brava gente também ((ri))
7. MR é então...é um humor assim mais...não é pro/ assim pra MAssa assim...não é
8. tão popular assim
9. AP ah uma outra coisa interessante vocês já reparam que horas que passa essas
10. coisas?
11. MR é bem tarde
12. AP geralmente é tarde da noite...nunca é horário nobre tipo oito horas sete
13. horas...é sempre já bem tarde coisa que a grande massa não... mesmo que
14. não tem esse interesse por quê? porque ele já ta cansado tem que dormir
15. trabalhar no dia seguinte então... não vai ter acesso...e quando vê como não
16. ta acostumado vai achar chato...
17. MR não vai entender...isso é verdade...

Grupo 3 – Perfil 2 – Entrevista 1

Nesse exemplo 9, os estudantes comentam que é característico do “Brava Gente” o tipo de humor, “*mais refinado, mais sofisticado*” (linha 3), “*não é pra massa, não é tão popular assim*” (linhas 7 e 8), como o do humorístico “TV Pirata”, exibido pela Rede Globo, às terças-feiras à noite, também do núcleo de Guel Arraes (o mesmo do “Brava Gente”). É interessante que MR associa o fato de não haver mais “TV Pirata” e “Brava Gente” ao gosto do telespectador (linha 4). O receptor MR, portanto, sem conhecer a lógica da produção, sabe que a aceitação ou rejeição do público pode ser determinante para a manutenção ou a extinção de um gênero na televisão (ele apenas não considera que há também, como afirma Borelli (1995), um inevitável e progressivo esgotamento do gênero decorrente da repetição excessiva).

Como o gênero televisivo também é caracterizado pela sua inserção na programação e pelos horários em que é exibido (Martin-Barbero, 2003), vê-se que os sujeitos fazem essa caracterização do “Brava Gente” e de programas elitizados considerando o horário de exibição, mas também associando essa característica às práticas dos telespectadores de massa, que não são, segundo os sujeitos, o público-alvo de programas como o “Brava Gente” (linhas 9 a 17).

A partir dos exemplos apresentados nesta seção, em relação ao reconhecimento dos dispositivos característicos do gênero, podemos afirmar que a maior diferenciação deste gênero em questão, observada e comentada pelos estudantes, é em relação à estrutura composicional e ao estilo, principalmente em relação à concisão temporal, ao reduzido

número de cenários, personagens e núcleos; e à lógica de produção, ou seja, aos recursos utilizados pelos produtores para produzir esse gênero, considerado pelos estudantes como diferenciado em certos aspectos.

Conclusão

Pela análise de dados, é possível observar que, de forma geral, os estudantes reconhecem, mesmo que de forma intuitiva, dispositivos dos gêneros midiáticos, estabelecem relações de intertextualidade com outros gêneros, principalmente a telenovela (gênero estabilizado na matriz cultural) e detectam traços no gênero decorrentes da lógica de produção midiática. Portanto, podemos afirmar que analisar a recepção de gêneros por meio da análise da competência metagenérica é muito produtivo para (i) confirmar que os receptores, embora não conheçam a lógica de produção de gêneros, adquirem essa competência de identificar os dispositivos de gêneros específicos, como o “Brava Gente”, e dos demais gêneros que constituem a matriz cultural, a partir de suas práticas diante da/com a TV e em outros contextos interativos; (ii) observar que os dispositivos dos gêneros hegemônicos, como a telenovela, são transpostos para a caracterização de um gênero híbrido como o “Brava Gente”, isto é, os receptores buscam um gênero mais estabilizado para reconhecer e caracterizar um gênero em emergência.

Gostaríamos de ressaltar, portanto, que uma abordagem teórico-analítica a partir da recepção – e não apenas da produção – dos gêneros permite não só a apreensão da competência metagenérica dos receptores, mas também de como se dá a recepção dos gêneros (seja em termos de formato, de temas, de sua inserção nas práticas) e de como o processamento textual é estratégico. Isso significa que olhar essa outra face, a da recepção, pode revelar muito sobre os falantes, sobre suas estratégias de processamento de textos diversos e seus modos de se reapropriar e de ressignificar os gêneros aos quais têm contato em suas práticas.

Por fim, retomando as reflexões propostas por Koch, Bentes e Nogueira (2003), a descrição dos dispositivos dos gêneros reconhecidos pelos receptores contribui, a nosso ver, para uma melhor compreensão do gênero, já que os usos que eles fazem do gênero podem ser sim considerados constitutivos dele próprio. Claro que esse é um apontamento decorrente da análise de um conjunto de dados, mas acreditamos ser um incentivo à reflexão e um convite a

novas pesquisas sobre gênero a partir desse outro olhar, o da recepção, com base na análise da competência metagenérica.

Referências

BAKHTIN, M. (1953). Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, R. The ethnography of genre in a Mexican market: form function, variation. In ECKERT, P.; RICKFORD, J.R. *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge University Press, 2001.

_____.; BRIGGS, C. Genre, intertextuality and social power. In: BLOUNT, B.G. (Ed.). *Language, culture and society*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1995.

BORELLI, S.H.S. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário. In: SOUSA, M.W.de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.71-85.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FECHINE, Y. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. *Ciências, Humanidades e Letras*. Ano 5, no. 1, p.14-26, jan-jun, 2001.

FIGUEIREDO, A. M. C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.

HEINEMANN, W.; VIEHWEGER, D. *Textlinguistik: Eme Einführung*. Tübingen Niemeyer, 1991

JACKS, N.A. *Estudos brasileiros de recepção: a produção acadêmica da década de 90*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

KOCH. I. G.V. *Introdução à Linguística Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *As tramas do texto*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2008.

_____.; BENTES, A.C.; NOGUEIRA, C. M. A. Gênero, mídia e recepção: sobre as narrativas televisivas e seus espectadores. In *Caderno de Estudos Linguísticos*, nº 44, Jan/Jul 2003, p.265-282.

_____.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____.; BENTES, A.C., CAVALCANTE, M.M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

MACEDO, D. G.; BACCEGA, M. A. Afinal, o que é gênero em comunicação? O consumo da

programação midiática televisiva. *Comunicação & Informação*. V. 13, n.1, jan./jul. 2010, p. 58-68.

MARTIN-BARBERO, J. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. SOUSA, M. W de (Org.) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.39-68.

_____. *Dos meios às medições: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

_____.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

RIO, V. C. *As dimensões contextuais das práticas de linguagem e os processos de elaboração do conhecimento sobre gêneros midiáticos de jovens universitários*. Tese de Doutorado. Orientador: Anna Christina Bentes da Silva. Campinas: Unicamp, 2010.

SCHIFFRIN, D. *Approaches to discourse*. Cambridge: Blackwell Publishers Inc., 1994.

REFERENCIAÇÃO: *CONTINUUM* ANÁFORA-DÊIXIS

Leonor Werneck dos SANTOS ⁶²(UFRJ)

Mônica Magalhães CAVALCANTE⁶³ (UFC)

Resumo: Propomos discutir o *continuum* referencial e inferencial que norteia as diferenças e aproximações entre anáfora e dêixis, seguindo autores como Lyons (1978), Ehlich (1982), Levinson (1983), Koch e Marcuschi (2002), Abbott (2010), Cavalcante (2011), Cornish (2011), dentre outros. Seguimos as bases teóricas atuais da Linguística de Texto (MONDADA, 2005; KOCH, 2003) e pretendemos comprovar a hipótese de que a dêixis, não se opondo aos casos de anáforas diretas e indiretas (incluindo os encapsulamentos), associa-se a elas como um *continuum* tipológico de maior ou menor grau de deiticidade (CAVALCANTE, 2000) e necessidade de inferências para sua compreensão.

Palavras-chave: Referenciação. Dêixis. Anáfora.

Abstract: *The phenomena of deixis and anaphora have been discussed by many scholars, from different theoretical viewpoints – such as Lyons (1978), Ehlich (1982), Levinson (1983), Koch & Marcuschi (2002), Abbott (2010), Cavalcante (2011), Cornish (2011), Mondada (2005), Koch (2003), and so forth. Therefore, this research will demonstrate the continuum of references and inferences that guides the differences and similarities between anaphora and deixis. We intend to prove the hypothesis that deixis, instead of being antagonistic to cases of direct and indirect anaphora (including encapsulations), is associated to them as a typological continuum with a higher or smaller degree of deicticity (CAVALCANTE, 2000) and need of inferences for text comprehension.*

Keywords: *Referencing. Deixis. Anaphora.*

⁶² Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro/RJ. leonorwerneck@gmail.com

⁶³ Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa, Faculdade de Letras, UFC, Fortaleza/CE. monicamc02@gmail.com

Introdução

Pretendemos rediscutir conceitos relativos a processos referenciais, como Anáfora Direta (AD) e Indireta (AI) – incluindo as Anáforas Encapsuladoras (AE) – e Dêixis (DE). Em Cavalcante (2003, 2011), já havia sido proposta uma reclassificação desses processos, reorganizando-os com base em um critério de remissão/retomada. Nessa perspectiva, haveria as introduções de referentes no discurso sem nenhuma âncora no cotexto, as diversas estratégias de continuidade referencial, que encerrariam os casos de anáfora, sempre ancorados em alguma pista do cotexto, e os casos de dêixis – que costumam ser consideradas as remissões a dados contextuais quando pressupõem uma *origo*.

Com o passar dos anos e o desenvolvimento dos estudos sobre referenciação, porém, as fronteiras entre os processos referenciais parecem ter sido percebidas como mais tênues. Propomos aqui, em vista dessa constatação, uma discussão sobre o *status* da DE entre esses processos, o caráter da correferencialidade nos casos de AD, de que maneira procedimentos inferenciais precisam ser acessados em exemplos de AI e até mesmo como incluir os casos de AE no quadro dos processos.

Ressaltamos que, neste artigo, nem todos os autores citados partilham do conceito de referenciação. Na literatura linguística, é comum encontrarmos o termo *referência* em pesquisas que pretendem tratar dos processos referenciais, as quais desconsideram, muitas vezes, a perspectiva sociocognitiva e interacional da linguagem. Além disso, costuma-se dar muita ênfase à identificação dos referentes, em vez de se analisar o papel textual-discursivo de construção de sentido dos textos. Assim, alertamos para o fato de termos nos apoiado em autores de perspectivas teóricas distintas, e não apenas em teóricos da Linguística de Texto, para conceituar os processos referenciais e a construção de sentido dos textos.

Referenciação e anáforas

Antes de discutirmos os processos referenciais propriamente, é importante destacar que, desde o final do século XX, pesquisas sobre a referenciação têm se mostrado recorrentes nos estudos de texto e discurso. Atualmente, especialmente no âmbito da Linguística de Texto, o texto vem sendo considerado lugar de interação, processo sociocognitivo e

interacional para o qual convergem intencionalidades, pontos de vista e informações percebidas pelos usuários da língua conforme conhecimentos partilhados.

Nessa perspectiva, aspectos tradicionalmente associados apenas ao entorno comunicativo passam a ser determinantes para a compreensão dos efeitos de sentido dos textos. Conforme lembra Schiffrin (1990, p.267), "even 'text' is 'contextual': it is in the somewhat dubious position of being a linguistic unit that is a unit for non-linguistic reasons".

Para Fonseca (1992, p.136):

A relação de dependência que liga o discurso ao seu contexto é uma relação *reversível*: se a linguagem é dependente do contexto, também se pode dizer que *o contexto é dependente da linguagem* na medida em que é por ela criado. Trata-se, pois, de uma relação de *interdependência*. Uma relação dinâmica e dinamizadora: o discurso e o contexto não são objectos estáveis, são processos entre os quais se estabelece uma interação construtiva. [grifos da autora]

Desta forma, conceitos como referenciação passam a ser considerados, da mesma forma que o próprio texto, de maneira sociocognitiva e interacional, como um dos fenômenos linguístico-textuais de caráter processual. Assim, não se pensa, atualmente, por exemplo, em retomada sem considerar os efeitos de sentido envolvidos nas escolhas dos falantes. A opção de criar uma cadeia referencial entre João / o menino / ele, em vez de, por exemplo, Ele / o menino / João, ajuda a determinar os caminhos da construção de sentido do objeto de discurso João. O conceito de referenciação vem substituindo o de “referência” exatamente por remeter à noção de processo, e os objetos de discurso são analisados tendo em vista a coconstrução de sentido, por serem “objetos constitutivamente discursivos” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p.20):

[...] passando da referência à referenciação, vamos questionar os processos de discretização e de estabilização. Esta abordagem implica uma visão dinâmica que leva em conta não somente o sujeito “encarnado”, mas ainda um sujeito sociocognitivo mediante uma relação indireta entre os discursos e o mundo. Este sujeito constrói o mundo ao curso do cumprimento de suas atividades sociais e o torna estável graças às categorias – notadamente às categorias manifestadas no discurso.

Essa perspectiva contemporânea de referenciação considera que o objeto de discurso vai sendo construído durante a enunciação, num movimento sociocognitivo de ativação de conhecimento prévios. Dessa forma, o contexto passa a ser constitutivo dos fenômenos referenciais.

Partindo, portanto, deste conceito mais atual de referenciação, podemos discutir, resumidamente, as classificações dos processos referenciais. Em primeiro lugar, é importante frisar que autores contemporâneos não costumam utilizar a distinção entre anáfora de catáfora, preferindo considerá-las como anáfora – "termo genérico, aplicável nos dois casos" (FONSECA, 1992, p.191) –, eventualmente chamando-as, respectivamente de retrospectiva e prospectiva.

Quanto à distinção entre anáforas diretas e indiretas, diremos que as diretas se caracterizam pela correferência, fazendo remissão a um objeto de discurso presente no texto; já as indiretas abrigam ocorrências de introdução de um referente novo para o cotexto, mas dado, acessível ao coenunciador, que pode reconstruí-lo por âncoras cotextuais. Para Kleiber (2001), haveria diferença entre anáforas de natureza associativa, estabelecidas por metonímia e apoiadas em ligações léxico-estereotípicas, e anáforas indiretas, que necessitam de maior inferência. Porém, discordamos dessa perspectiva adotada por Kleiber; ressaltamos que há muito a dizer sobre as inferências que justificam a existência de uma AI, por isso concordamos com Marcuschi (2005, p.218):

Mesmo inexistindo um vínculo de retomada direta entre uma anáfora indireta e um cotexto antecedente ou posterior, persiste um vínculo coerente na continuidade temática que não compromete a compreensão. Em suma, a anáfora indireta é um caso de referência textual, isto é, de construção, indução ou ativação de referentes no processo textual-discursivo.

Sintetizando, em nossa concepção, seriam AD apenas os casos em que há correferencialidade, em se que retoma total ou parcialmente (isto é, somente um subconjunto do conjunto maior que lhe serve de antecedente) um referente no universo do discurso.

Quanto às anáforas encapsuladoras (CONTE, 2003), reconhecemos que elas incorporam características das demais anáforas, estando, portanto, num meio-termo: como as AI, as encapsuladoras são inferenciais e, ainda que ancoradas em informações dadas, introduzem um novo referente, que sintetiza porções de texto; como as AD, porém, parece haver certo grau de correferencialidade entre a porção de texto sintetizada e o encapsulador. Alguns autores, embora não usem o termo encapsulamento, identificaram, em suas pesquisas, fenômenos equivalentes, observando a peculiaridade de sintagmas que sintetizam porções de texto terem como núcleo geralmente um termo abstrato (ABBOT, 2010). Para Koch (2002, p.36), além desse poder de síntese, é comum encapsuladores serem precedidos de demonstrativos e, por

seu caráter retrospectivo e prospectivo simultaneamente, aparecerem em início de parágrafo. Discutiremos o caso dos encapsulamentos mais adiante, junto a dêixis.

Independentemente da classificação, porém, concordamos com Huang (2000, p.302), que defende que "anaphoric distribution in discourse is a very complex phenomenon, involving, among other things, structural, cognitive, and pragmatic factors that interact with each other". Assim, na análise de textos é necessário ir além do que o cotexto nos apresenta.

Vejamos alguns exemplos de AD e AI no Texto 1:

Texto 1: **Quando a infância é um inferno:** O abuso sexual de crianças cometido dentro da própria casa é uma tragédia mais comum do que se imagina, mas permanece invisível e silenciosa

A violência sexual contra crianças é um tema sobre o qual paira uma barreira de silêncio. Esporadicamente, vem à baila sob forma de um escândalo envolvendo alguém famoso, como aconteceu com o cantor Michael Jackson, e rapidamente desaparece. Quando o assunto é o abuso praticado por alguém da família, o pacto é ainda mais inquebrantável. Não existem sequer estatísticas confiáveis, porque na maioria das vezes a criança sofre calada a experiência devastadora do incesto. Um passo importante para encarar a realidade desse crime terrível, pelos efeitos sobre as pequenas vítimas e por violar um dos tabus fundadores da civilização, está sendo dado no Rio de Janeiro, pela Clínica Psicanalítica de Violência. Criada em 1996, a instituição tem registrados mais de 2.000 casos de violência sexual contra crianças e adolescentes de todas as classes sociais, dos quais mais de 80% têm como agressor o próprio pai. As psicanalistas Graça Pizá e Gabriella Ferrarese Barbosa, fundadoras da clínica, debruçaram-se sobre 853 prontuários de atendimento a crianças entre 2 e 9 anos de idade, para tornar público o drama do incesto sob o ponto de vista delas. O resultado está publicado no livro *A Violência Silenciosa do Incesto* (Imprensa Oficial de São Paulo; 244 páginas; 60 reais).

Os desenhos que ilustram esta reportagem fazem parte do conjunto de 31 imagens selecionadas por Graça Pizá para ilustrar o que batizou de "vocabulário ilustrado dos afetos emparedados" - uma síntese dos sentimentos mais frequentemente expostos por seus pequenos clientes. São um testemunho comovente da experiência aterrorizante do incesto. Numa idade em que não têm como compreender o que sentem quando violentadas, elas se desenhavam mutiladas, isoladas. O medo é comunicado através de seres monstruosos ou, ao contrário, de situações absurdamente realistas, povoadas por enormes órgãos sexuais. Uma menina retratou-se refletida num espelho de teto como os que se veem nos motéis, deitada sob um homem identificado como "papai". [...]

(SOARES, L. Revista Veja, Edição 1852 . 5 de maio de 2004. Disponível em <<http://www.gtpos.org.br/index.asp?Fuseaction=Informacoes&ParentId=290>>. Acesso em 04/10/2013.) [grifos nossos]

Cumpramos perceber que o antecedente “o abuso sexual de crianças cometido dentro da própria casa” recebe um atributo mais contundente quando é renomeado como “a violência sexual contra crianças”, “esse crime terrível” e “o drama do incesto”. O mesmo ocorre com “o pacto”, que recategoriza “uma barreira de silêncio”. Sobre as recategorizações, Tavares (2003, p.45) acrescenta:

Todos estes processos referenciais são movidos pela tentativa do enunciador de complementar a designação de um objeto discursivo, que ele julga, de início, inadequada ou insuficiente, sempre procurando a expressão referencial mais apropriada, que levará o interlocutor à reconstrução de suas ideias iniciais a respeito do referente. Assim, ocorrem as recategorizações, que realizam uma dupla função, a da referência propriamente dita, e a de acréscimo de uma informação nova.

É importante destacarmos, não apenas no caso de recategorizações, mas na própria introdução referencial, ou em pronominalizações, elipses e repetições, que as escolhas das estratégias referenciais não são aleatórias. Sobre elas incide a intencionalidade, o gênero discursivo em questão, o suporte onde o texto circula, a sequência textual predominante, além de outros aspectos não apenas linguísticos, mas condicionados pelo caráter sociocognitivo da linguagem e dos textos. Retomando o Texto 1, a progressão referencial percebida, por exemplo, em “a violência sexual contra crianças”, “esse crime terrível” e “o drama do incesto” conduz o leitor a perceber a gravidade do que acontece com as crianças, numa gradação que vai de violência a incesto; a identificação da violência como crime e a referência anterior ao fato de que a violência cometida contra crianças é mais grave dentro de casa conduz a incesto mesmo sem que tenham sido citados graus de parentesco.

Quanto ao exemplo “O resultado”, temos um caso de AI, devido à associação inferencial que fazemos, acionando nosso conhecimento de mundo, entre os 2 mil casos de violência sexual registrados na clínica e a análise efetuada pelas psicanalistas: pressupõe-se um estudo fundamentado, o que também pressupõe resultados – que foram publicados em livro. Essa relação construída no texto entre os numerosos dados, a análise e a divulgação de resultados, reitera a seriedade do tema, o que colabora para o efeito de sentido.

Toda essa construção de sentidos, intencional, marca a arquitetura argumentativa do Texto 1, uma reportagem publicada em uma revista semanal brasileira conhecida pelo tom de denúncia que permeia suas páginas.

Dêixis: da perspectiva formal à sociointeracional

Além dos casos de anáfora, é importante traçarmos um panorama dos estudos de dêixis. As publicações mais citadas em artigos sobre dêixis remontam às décadas de 1970 e 1980 (LYONS, 1977; LEVINSON, 1983; BUHLER, 1982, dentre outros), quando o conceito de texto oscilava entre a perspectiva de “texto como produto” – no qual as informações estavam dadas, marcadas, e os processos coesivos estavam dentro (anáforas) ou fora do texto (dêixis) – e a perspectiva pragmática de “texto como ato de fala”. Classificava-se, naquela época, a chamada “dêixis pura” (LYONS, 1977), de pessoa, lugar e tempo – que era considerada a partir da perspectiva do falante, da *origo* –, e alguns autores, como Lyons e Levinson, apontavam para casos em que elementos dêiticos acompanhavam expressões nominais, formando o que, segundo Lyons (id.), configurava a “dêixis impura”: a memorial e a textual (ou discursiva).

Exemplos como “I want you to put it there now” [Eu quero que você coloque isso aí agora] (Fillmore, 1971), ilustram os casos de dêixis de pessoa/tempo/espaço, pois a identificação desses eixos enunciativos só é possível no contexto da enunciação – às vezes, acompanhados de gestos. Além dessas classificações, numa espécie de desdobramento da dêixis de pessoa, alguns autores, como Fillmore, começaram a defender outro tipo de dêixis, a social, atrelada a relações interpessoais socialmente constituídas de maneira hierárquica. Estariam nessa classificação as formas de tratamento, incluindo a diferença entre *tu* e *vós*, marcando maior ou menor intimidade, em línguas como o francês (*tu/vous*), e tu e você, em línguas como italiano (*tu/lei*). Porém, linguistas como Fonseca (1992, p.128) defendem que a dêixis social deveria ser considerada um subtipo da de pessoa, associando as escolhas entre os modos de tratamento à situação enunciativa:

A dêixis social, cuja definição costuma ser atribuída a Fillmore, corresponde, pois, a uma deixis pessoal alargada às dimensões sociais da interação entre os participantes no acto de comunicação, considerando “/.../ the aspect of sentences which reflect or establish or are determined by certain realities of the social situation in which the speech act occurs.” (Fillmore, 1975, p.76). Com este alargamento traça-se a ponte que permite passar do que costuma chamar-se uma pragmática minimalista para uma pragmática maximalista: do estudo restrito da indexicalidade ao estudo amplo da interação discursiva.

Abordagens como a de Fonseca acenam para uma concepção sociocognitiva da dêixis, observando seu papel textual-discursivo – o que não encontramos em autores como Lyons e Fillmore. Para Cavalcante (2000, p.45), a dêixis social, "apesar de também manter uma relação direta com os participantes da comunicação, condiciona-se a aspectos socioculturais e é funcionalmente menos produtiva".

Sintetizando, portanto, essa classificação, que podemos chamar de clássica, de tipos de dêixis, teríamos o quadro abaixo:

Dêixis	"pura"	Pessoa (e social)
		Tempo
		Lugar
	"impura"	Memorial
		Textual (ou discursiva)

Segundo Fillmore (1971), observamos usos dêiticos de determinadas expressões referenciais sempre que elas pressupuserem a *origo*, o ponto de partida do enunciador no tempo-espço de fala. Como alerta Levinson (1983), a dêixis é organizada de modo egocêntrico, partindo do falante a referência à pessoa, ao tempo, ao lugar, ao centro discursivo de produção do enunciado e ao centro social em que estão os interlocutores ou os referentes⁶⁴.

Porém, mesmo considerando esses centros dêiticos, no exemplo (1), a seguir, o caso de "aqui" parece ligeiramente diferente de "hoje" e "eu":

(1) Nossa acredita, até hoje eu não consigo mais ficar aqui no orkut, fiquei muito mal mesmo por terem excluído meu perfil... eu tinha muitas coisas escritas [...] (Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Home>>. Acesso em 18/11/2013)

Podemos perceber que "hoje" e "eu" realmente se apoiam no sujeito enunciatador, mas "aqui" é apresentado, logo a seguir no contexto, como "no Orkut". Para autores como Schiffrin (1990), casos semelhantes ocorrem em:

(2) I was born in London and I have lived here/there all my life.
(Nasci em Londres e vivi aqui/lá minha vida toda)

Segundo Schiffrin (1990, p.246), ainda que a diferença entre dêixis e anáfora pareça simples, "particular expressions can be used in ways that are difficult to identify as purely

⁶⁴ A estes pontos, faltou acrescentar a memória discursiva do falante em relação à de seu interlocutor, que comentaremos mais adiante.

deitic or purely anaphoric", por isso, em exemplos como (2), here/there (aqui/lá) estabelecem uma relação anafórica quanto a London, retomando-a como AD, e dêitica quanto ao enunciador – demonstrando sua proximidade ou distância em relação à cidade inglesa. Como percebemos, mesmo os casos de "dêixis pura" parecem levantar algumas dúvidas quanto à classificação.

Por outro lado, o caminho é ainda mais movediço quando analisamos exemplos da chamada "dêixis impura": memorial e textual. Os exemplos (3) – de Lyons – (4) e (5) – este último retirado do texto 1 – ilustram o que tradicionalmente se considera dêixis textual:

(3) (X says) - I've never even seen him.

(Y answers) - That's a lie. (X diz - Eu nunca o tinha visto antes / e Y responde - Isso é uma mentira.)

(4) Além de não fazer mal algum, muitos insetos podem ser tão nutritivos – e saborosos – quanto vários outros bichos que colocamos no prato todos os dias. “O nojo que nós, ocidentais urbanos, temos por esses seres é puramente cultural”, diz Bill Yosses, chef do badalado restaurante novaiorquino Citarella.⁶⁵

(5) Os desenhos que ilustram esta reportagem fazem parte do conjunto de 31 imagens selecionadas por Graça Pizá para ilustrar o que batizou de "vocabulário ilustrado dos afetos emparedados" - uma síntese dos sentimentos mais frequentemente expostos por seus pequenos clientes.

Para Lyons, o uso de That/Isso, no exemplo (3), demonstra um ponto de partida dêitico localizado no próprio texto, que passaria a ser tomado como *origo*. Nessa concepção, o pronome demonstrativo "aponta para" o próprio texto – no caso, referindo-se ao ato de fala anterior "I've never seen him". Análise semelhante seria feita em (4) e (5), com a peculiaridade da referência metalinguística ao gênero textual em questão, neste último caso: "esta reportagem".

Porém, se analisarmos os exemplos (4) e (5), classificados por Lyons, Levinson, Ehlich (1983) e outros autores como dêixis textual, temos a impressão de que a perspectiva de texto adotada é mais estanque, desconsiderando aspectos discursivos envolvidos quanto à construção de sentido. Para alguns autores, exemplos com pronomes demonstrativos seguidos ou não de SN (isso/aquilo, esses seres, esta reportagem) podem retomar e/ou resumir conteúdos presentes em porções anteriores no texto e constroem um novo objeto de discurso.

⁶⁵ PIMENTA, A.; SOALHEIRO, B. Comer insetos faz mal? Disponível em <<http://super.abril.com.br/alimentacao/comer-insetos-faz-mal-444541.shtml>>. Acesso em 04/10/2013. [grifos nossos]

Para autores como Francis (2003) e Conte (2003), o caso expresso em (3), por exemplo, seria uma AE (encapsulamento), cujo referente é abstraído do contexto disperso precedente; já "esses seres" não deixa de ser uma AD. Observemos, porém, que essas classificações não excluem a percepção do papel dêitico do pronome demonstrativo, apenas acenam para a função anafórica predominante. Cornish (2007, 2011), reconhecendo o duplo papel de casos como "esses seres", classifica-os como anadêixis, exatamente para destacar-lhes o caráter híbrido.

Já o exemplo (5) parece mais polêmico entre os linguistas, pois a expressão "esta reportagem" refere-se metadiscursivamente ao próprio texto. O mesmo ocorreria em casos como "o próximo parágrafo", "no capítulo anterior", como defende Fillmore (1975, p.289):

the deictic time expressions "this", "next" and "last" that are appropriate for portions of discourse are those that are appropriate for calendar units in the time semantics. "In the last paragraph" is like "last week"; "in the next chapter" is like "during this month"; and "This sentence contains five words" is a little like "This week contains three legal holidays".

Porém, discordamos dessa análise, pois não nos parece que "esta sentença", "esta semana" e "esta reportagem" (exemplo 5) sejam iguais. Em "esta semana", observamos um típico caso de dêixis de tempo, em que a *origo* se encontra no momento da enunciação; em "esta reportagem", parece-nos que se constitui como um caso mais próximo do que, de fato, sempre foi chamado de dêixis textual (logodêixis) – considerando o próprio texto como *origo*; já em "esta sentença" podemos ter também um caso de encapsulamento (com pronome demonstrativo), se, metadiscursivamente, estivermos nos referindo, por exemplo, a uma sentença anteriormente citada.

Em todos os casos expressos nos exemplos (3), (4) e (5), há o uso do pronome demonstrativo, que parece ser o elemento que chama mais atenção dos linguistas. E, a respeito disso, também gostaríamos de destacar alguns aspectos. Em diversos artigos, a abordagem da dêixis enfatiza a análise de casos com demonstrativos, sozinhos ou seguidos de SN; precisamos observar, porém, que, em outras línguas, os demonstrativos parecem ter um comportamento diferente dependendo da língua.

Para Fossard e Rigalleau (2005, p.299), por exemplo, o pronome demonstrativo *celui-ci* em francês não se comporta da mesma forma que os demonstrativos em inglês:

Finally, the conclusions of this study about the pronoun *celui-ci* may not be extended to demonstratives in general, in particular the most frequent and

unmarked demonstratives such as English *this* or French *ce*. *Celui-ci* and similar devices in other languages are somewhat related to demonstratives, but they are a very specialized kind of demonstratives.

Outra peculiaridade: em inglês, *that* pode ser equivalente a "isso" ou "aquilo", dependendo do enunciado. Além disso, quando analisamos exemplos citados por autores estrangeiros, percebemos algumas dificuldades devido a peculiaridades entre as línguas, como acontece com "it/that", que em português são traduzidos do mesmo modo: "isso". Assim, alguns exemplos de Lyons (1977), como (3) e (6), recebem a mesma tradução em português:

(3) (X says) - I've never even seen him.
 (Y answers) - That's a lie. (X diz - Eu nunca o tinha visto antes / e Y responde - Isso é uma mentira.)

(6) (X says) That's a rhinoceros. (- Isso é um rinoceronte.)
 (and Y responds) A what? Spell it for me. (- Um o quê? Soletre isso / Ø pra mim)

Gundel, Hedberg e Zacharski (2005, p.357-358) também comentam um exemplo em inglês – referente ao uso de *that/it* – que, quando traduzido para o português, não apresenta qualquer diferença:

(15) Pete: I stuck up for you today at that store.
 Harold: **That's** true.
 (16) This is a raging bureaucracy, . . . and there's nothing I can do. . . I have found **that** out.

In (15), *that* refers to the proposition that Pete stuck up for Harold today at the store. In (16), *that* refers to the fact there is nothing the speaker can do. The pronoun *it* would not have been felicitous in either of these cases. ⁶⁶

Ou seja, em inglês, o comportamento de "it/that" parece ser diferente na construção da cadeia anafórica ou do procedimento dêitico: "it", segundo os autores, não pode se referir a fatos ou proposições. Mas em português, temos apenas o demonstrativo "isso", podendo referir-se a fatos, proposições, objetos, até mesmo pessoas, num sentido pejorativo.

Também merece destaque o fato de serem comuns as recategorizações das anáforas correferenciais assinaladas com um demonstrativo. Nos exemplos a seguir, citados por Abbot (2010, p.192), percebemos esses usos, com demonstrativos "intended to denote something referred to in the previous text":

⁶⁶ Exemplos retirados de artigos de outros autores mantêm a numeração de origem.

(9a) Kylie arrived with a lot of friends. These friends were aged 4–5 years old.

(9b) Alexander was mean to his sister. That error cost him dearly.

A autora classifica os exemplos (9) como "anáforas com demonstrativo", defendendo que o demonstrativo auxilia na identificação do elemento ao qual a anáfora se refere. Observemos que, embora a autora não use o termo encapsulamento, no exemplo (9b) "That error" sintetiza o enunciado anterior, conferindo-lhe uma carga avaliativa. Bühler (1982) e Diessel (2006, p.464) também defendem que o demonstrativo serve para coordenar o foco de atenção do interlocutor:

In their basic use, serve to coordinate the interlocutors' joint focus of attention. [...] joint attention plays a foundational role in communication, discourse, and grammar and demonstratives are commonly used to *create (or manipulate) a joint focus of attention*. [grifos nossos]

Conclusão semelhante apresentam Vieira, Salmon-Alt e Gasperin (2005, p.387) ao comentar o exemplo (10):

(10) a. adoptar medidas de âmbito nacional (to adopt measures)
b. essa adopção (this adoption)

[...]The *other anaphora* class represents the uses of demonstratives that require special techniques to identify antecedents that are not noun phrases (sentences, paragraphs or sets of those) and antecedents that do not refer to the same entity as the anaphoric demonstrative.

Casos como (9b) e (10), apresentam classificação diferente entre os linguistas: para alguns, como Conte (2003) trata-se de Anáfora Encapsuladora; para outros, como Lyons (1977) e Levinson (1983), trata-se de dêixis textual; para Cavalcante (2011), existe aí um fenômeno híbrido de anáfora encapsuladora com um elemento dêitico.

Ainda em relação aos tipos de dêixis, falta tratarmos da dêixis de memória. Segundo Fonseca (1992), a dêixis "am Phantasma" (Buhler), também chamada pela autora de dêixis memorial⁶⁷, é uma modalidade que consegue apontar para seres, objetos ou acontecimentos evocados ou (re)construídos pela memória ou pela imaginação. Porém, a autora questiona essa classificação e, citando Weinrich, concorda com este autor defendendo que

⁶⁷ Para Apothéloz (2000), Cavalcante (2000), dentre outros, a dêixis de memória não se reduz à dêixis "am phantasma", mas inclui qualquer remissão dêitica a conhecimentos supostamente compartilhados pelos participantes da comunicação.

[...] os deícticos não são usados para "apontar" em direcção a este ou aquele elemento do contexto, são usados essencialmente como instruções incluídas pelo locutor no texto no sentido de convidar o interlocutor a fazer um uso determinado da sua memória. Mesmo no caso da chamada deixis "ad óculos" a instrução visa à *memória*: "La fonction des démonstratifs est d'inviter l'auditeur à procéder à une réorganisation de sa mémoire: passer de la mémoire immédiate des objets à la mémoire linguistique." [...] Em relação à teoria de Bühler, que constitui o ponto de partida da sua reflexão sobre a deixis, H. Weinrich assume uma posição crítica, considerando sem fundamento "la prioridad supuesta por Karl Bühler /.../ de la deixis situacional sobre la deixis anafórica (= textual)." (H. Weinrich, 1976, p.211). Para H. Weinrich, como ficou claro, **a função textual dos deícticos é a sua função primária, englobante das outras**: "Uma teoria textual da *deixis* constitui por si só uma teoria homogénea da deixis em geral, permitindo compreender o funcionamento das diferentes formas de *deixis* /.../" (H. Weinrich, 1986, no prelo). (FONSECA, 1992, p.129-130) [grifos nossos]

Analisemos os exemplos (7a) e (7b), muito comuns na conversação espontânea, imaginando que não haja nenhum João ou nenhum "ex-marido" presente na situação de enunciação:

(7a) Esse João não tem jeito!

(7b) Não quero nunca mais falar daquele traste do meu ex-marido!

Em ambos os exemplos, podemos imaginar uma situação na qual o enunciador dirige-se ao interlocutor sem apontar para ninguém e sem que João ou o ex-marido tenham sido citados previamente.

Podemos dizer que a dêixis de memória aponta em direcção ao campo dêitico do conhecimento comum aos interlocutores, ao passo que as introduções por dêixis de pessoa, de tempo e de espaço remetem ao campo da situação empírica de fala. O que separa as duas espécies de remissão ao conhecimento compartilhado parece ser o tipo de instrução dada ao coenunciador e os implícitos que cada uma acarreta. Poderíamos, de repente, numa mudança brusca de assunto em circunstâncias informais de conversação, soltar o comentário "Não quero nunca mais falar daquele traste do meu ex-marido" e prosseguir a conversa justificando sua opinião. Não sobreviria nenhuma sensação de estranheza ou de inadequação contextual. Mas, se substituíssemos o demonstrativo *aquele* pelo artigo definido *o*, ainda que o efeito fosse aparentemente o mesmo, mudariam as condições de saliência, pois o demonstrativo acentua a ilusão de atenção conjunta, como se o referente, ainda que ativado pela primeira vez, pudesse ser facilmente acessado pelo destinatário.

Chamar sintagmas como esse de dêixis memorial implica considerar que os interlocutores partilham de informações que estão em sua memória discursiva mas não estão explícitas textual nem contextualmente. Desta forma, podemos considerar exemplos assim como típicos de uma visão sociocognitiva interacional, pois temos a impressão de que apenas os interlocutores envolvidos na enunciação partilham do conhecimento acerca do objeto de discurso ao qual o elemento dêitico seguido de SN se refere.

Percebemos, portanto, que exemplos comumente considerados como dêixis textual e dêixis de memória abrem caminho para uma análise sociocognitiva, mas essa perspectiva não é comum em estudos sobre a dêixis – ao contrário do que ocorre com os casos de anáfora, que costumam ser abordados já há algum tempo, numa perspectiva processual, de construção de sentido. Segundo Fonseca (1992, p.72),

Os deícticos "apontam" para uma presença implícita de que extraem elementos indispensáveis à significação. Esta presença (compresença) não está condicionada pela coexistência física; engloba também tudo o que constitui a memória compartilhada pelos intervenientes num acto de enunciação e que pode, por esse facto, ser considerado presente (conferindo-se assim dimensão à noção adimensional de presente).

A percepção do ato de enunciação, destacada por Fonseca, parece ser mais óbvia nos casos de dêixis temporal, pessoal ou espacial, mas, mesmo nesses casos, identifica-se a origo sem analisar o efeito de sentido no texto. Os exemplos de dêixis textual e de memória explicitam a necessidade de ir além da percepção da *origo*, pois frequentemente colaboram para marcar argumentativamente o texto.

Resumindo, podemos concluir que os estudos de dêixis precisam ir além da análise dos demonstrativos, pois não é exatamente a forma que imprime a uma expressão o estatuto da dêixis, mas o uso que dela se faz em circunstâncias particulares. Toda estratégia referencial se desenvolve, a nosso ver, por um mecanismo dêitico (leia-se o que diz Lyons, 1977, sobre “componente dêitico”), ou seja, por um dispositivo remissivo, uma propriedade de apontar para um dado objeto localizável em dado “campo dêitico” (BUHLER, 1982), que pode ser ou o espaço situacional da comunicação empírica, ou o espaço cotextual, ou a memória compartilhada, ou mais de um desses campos a um só tempo. Observemos, portanto, que postulamos a distinção entre “componente dêitico”, peculiar a toda expressão referencial, e *dêixis* propriamente dita – um processo referencial que depende, necessariamente, da consideração do ponto de origem do enunciador, de sua localização espaço-temporal.

Anáforas e dêixis: caminhos que se cruzam

Diante de tantos aspectos comentados, nas seções anteriores, acerca da distinção entre anáfora e dêixis, percebemos que nem sempre são completamente nítidos os limites que as diferenciam, porque, no fundo, subsiste em qualquer processo anafórico o mesmo comportamento remissivo a um campo dêítico, neste caso o do contexto textual. Retomemos, portanto, algumas questões para aprofundá-las.

Temos defendido a necessidade de incluir na definição de anáfora um traço cotextual – para nós, a maneira mais plausível de dar aos anafóricos uma identidade própria. Entendemos que a característica peculiar às anáforas é ter alguma âncora no cotexto que lhes sirva de gatilho, como bem se depreende das palavras de Lyons (1977, p.670):

Anaphora involves the transference of what are basically spatial notions to the temporal dimension of the context-of-utterance and the reinterpretation of the deictic location in terms of what may be called location in the universe-of-discourse. The notion of previous mention, which is commonly invoked in discussions of anaphora, depends upon the temporal relation which holds (in a spoken text) between the anaphoric expression and its antecedent. The basically deictic component in an anaphoric expression directs the attention of the addressee to a certain part of the text or co-text and tell him, as it were, that he will find the referent there. It is not the referent itself that is in the text or co-text. The referent is in the universe-of-discourse, which is created by the text and has a temporal structure imposed by the text; and this temporal structure is subject to continuous modification. To say that the referent has a textual location implies, then, that it will be found in a certain part of the universe-of-discourse, as this is structured, temporally, by the text; and a subsequent reference to this referent by means of an anaphoric expression will identify the referent in terms of the textual location of the antecedent.

É a âncora que permite o encadeamento, a continuidade da referência; é ela que dá a uma expressão referencial o estatuto de anafórica; é para ela que se volta a atenção conjunta dos enunciadores ao buscarem no cotexto o outro fio da meada.

O caráter híbrido entre anáfora e dêixis também é destacado por Cornish (2007, p.1):

Deixis and anaphora are complementary discourse procedures which the user exploits in constructing, modifying and accessing the contents of mental models of an unfolding discourse represented in the minds of speaker and addressee (or writer and reader in the written form of language). [...] Both anaphora and deixis operate at the level of memory organization, enabling the speaker to manage it by guiding the addressee's processing of the incoming segments of a text (cf. also Ehlich, 1982: 325, 330).

Além disso, temos percebido que o conceito de dêixis "impura" constitui-se um amálgama entre esse processo referencial e a anáfora. Casos tradicionalmente classificados como dêixis textual – cf. exemplos (9a) "These friends, retomando "a lot of friends", e (9b) "That error", retomando todo o enunciado anterior – comportam-se textualmente como anáforas (diretas e encapsuladoras, respectivamente). Porém, não podemos desconsiderar o traço dêitico provocado pelo uso do demonstrativo, que parece indicar ao coenunciador que o objeto foi refocalizado sob novo prisma. Como mostram Conte (1999), Ciulla (2002) e outros autores, estamos lidando, nestes casos, com um fenômeno híbrido de anáfora e de dêixis; destacamos, porém, que nesses exemplos parece haver baixo grau de deiticidade (CAVALCANTE, 2000), pois essas expressões indiciais que remetem ao espaço do cotexto apresentam como principal função discursiva chamar a atenção do coenunciador ou para um referente já introduzido ou para a porção textual à qual o encapsulamento remete.

Também entre as anáforas indiretas, é possível encontrar traços dêíticos devido à presença de demonstrativos. Alguns estudiosos têm ressaltado as funções discursivas de dêíticos demonstrativos, em usos muitas vezes tomados como "insólitos", como no seguinte exemplo mencionado por Gary-Prieur e Noailly (2003, p.232):

(12) Bernis est pâle et la prend dans ses bras et la berce.
Geneviève ferme les yeux:
– Vous allez m'impoter...
Les temps fuit sur *cette épaule* sans faire de mal.

Observemos, portanto, que "cette épaule/aquele ombro" é, por um processo metonímico, associado ao personagem já mencionado, Bernis, que toma Genoveva nos braços. Em nossa concepção, "sobre aquele ombro", é claramente uma instância de anáfora indireta, cuja âncora se encontra no segmento anterior. Além disso, o demonstrativo enfatiza a ruptura entre a voz do narrador e a voz do personagem, entre a perspectiva de um e de outro. O demonstrativo *aquele* expressa, na verdade, uma relação de natureza espaço-temporal, de distância entre o narrador e o cenário descrito. Exemplos assim necessitam de inferências para serem compreendidos, para que se faça a associação entre "tomar nos braços" e "ombro".

Apothéloz e Reichler-Béguelin (1999, p.14-15) também destacam vários exemplos de anáforas indiretas com demonstrativo, para os quais é necessário observar as âncoras cotextuais e fazer inferências:

(8) A large white cat, which belonged to the gardener, jumped onto my knees, and, with *this jolt* closed the book which I placed down at my side to caress the beast.

[Um grande gato branco, que pertencia ao jardineiro, pulou sobre os meus joelhos e com *este susto* fechou o livro que eu coloquei embaixo ao meu lado para acariciar o animal.]

(9) He examines his future harvest for the last time before returning to the village. Sold at a good price, *this cotton* should allow him to buy millet which will be scarce.

[Ele examinou sua futura colheita pela última vez antes de voltar à cidade. Vendido por um bom preço, *este algodão* poderia permitir-lhe comprar milho, que ficará escasso.]

(10) The strikers, who have found only *this means* (i.e. to strike) of showing their opposition to the President of Togo, must be fed.

[Os grevistas, que encontraram somente *este meio* (i.é fazer greve) para mostrar sua oposição ao Presidente de Togo, devem ser alimentados.]

Em todos esses exemplos, o demonstrativo orienta o olhar do leitor para o cotexto. Por isso, para alguns autores usos assim são enquadrados na dêixis textual. Para nós, porém, há outra possibilidade de classificação: em (8) e (9), uma anáfora indireta; em (10), um encapsulamento – todos os três, portanto, são casos de anáfora, com demonstrativo que aponta ao coenunciador que o cotexto é o local onde a âncora deve ser localizada.

A necessidade de reiterar o caráter anafórico de exemplos como (8), (9) e (10) decorre de vários aspectos. O principal deles, como já afirmamos, é que a abordagem da dêixis, em contraponto à da anáfora, não costuma ser feita considerando aspectos textual-discursivos, mas apenas aspectos formais (pronome, advérbio...) e relativos à origo. Por isso, percebemos tanta ênfase no uso dos demonstrativos, em vez de observar o papel anafórico. Para nós, portanto, importa destacar o papel anafórico sem desconsiderar o traço dêitico, ainda que tênue, de exemplos como os citados acima.

Essa nossa abordagem procura sintetizar o que percebemos em diversos artigos, que apontam o terreno movediço entre anáfora e dêixis textual/discursiva. Para mostrar o caráter híbrido de alguns exemplos, os autores criam termos e expressões para tentar explicá-lo, como “anadêixis”, “anáfora com demonstrativo”, “anáfora demonstrativa”, “outra anáfora”, “demonstrativos anafóricos” (ROCHA, 2005), “anaphoric-deictic pronoun”, “deixis anafórica (= textual)”. Em linhas gerais, essas classificações parecem denotar a função textual percebida nas expressões assim classificadas e o reconhecimento dos traços dêiticos decorrentes da presença dos demonstrativos. É o que observamos em Abbot (2010, p.261):

(16a) . . . the dog next door kept me awake.

(16b) . . . that dog next door kept me awake.

I agree with Gundel et al. that the use of that signals an assumption that the addressee is familiar with the referent in question, and that this is the crucial difference between that and the in such NPs, but how this came about (again, presumably from the original distal deictic use) is another mystery.

Para Abbot, em casos em que se pode optar pelo uso de um artigo definido ou de um demonstrativo, a escolha por este último assinala que o referente é familiar, de algum modo. Ou, como dissemos acima, o demonstrativo orienta o interlocutor para identificar o objeto de discurso já citado no contexto – e que pode não estar muito explícito, como no caso de anáforas encapsuladoras e indiretas.

Concordamos, portanto, com Reichler-Béguelin (1988, p.20-21), quando afirma que o principal na distinção entre anáfora e dêixis se concentra em como a memória discursiva é alimentada, e não como a informação é recuperada:

Si l'on choisit d'operer, en matière de phénomènes référentiels, avec une notions de "memoire discursive", de "savoir partagé", ou um concept équivalent, on est en fait conduit à repousser d'un cran l'opposition deixis/anaphore: référence déitique aussi bien que référence anaphorique seront décrites comme appel ou rappel d'informations contenues dans le stock de connaissances officiellement partagées, dans les représentations mentales communes aux partenaires de l'interlocution, la différence se situant au niveau du *mode de validation* de ces informations: dans l'anaphore ou la référence contextuelle, l'information est validée parce qu'elle est object de discours ailleurs dans le texte; dans la deixis, elle est validée parce qu'elle fait l'object d'une perception concomitante à l'énonciation. *L'opposition deixis/anaphore porte donc sur la façon dont est alimentée la mémoire discursive, et non sur la façon don't les informations en sont extraites.* [grifo nosso]

Também Schiffrin (1990, p.265), analisando o advérbio "then", chega à conclusão de que seu uso anafórico depende de seu significado dêítico, uma vez que texto e contexto constituem um ao outro:

[...] the anaphoric meaning of *then* is dependent on its deitic meaning because texts and contexts constitute one another. In other words, language [...] is a 'part of' social interaction such as language and social interaction both create, and create from, each other (cf. Brown and Levinson, 1987).

Constatamos, portanto, que o debate a respeito da distinção entre anáforas com demonstrativos e dêixis, principalmente a textual, está longe do fim. Há de se considerar o

procedimento dêitico engatilhado pelo uso de demonstrativos, mas é necessário também considerar o papel anafórico essencial na progressão textual. A conclusão de Altimira (2012, p.213) reforça esse terreno movediço: "The current view is that anaphora and deixis should not be distinguished (HEIM e KRATZER, 1998; RECANATI, 2005)".

Observações finais

Propusemos, neste artigo, uma revisão dos conceitos de anáfora e dêixis, traçando um panorama entre autores de épocas e perspectivas teóricas distintas, para tentar repensar esses processos referenciais à luz de uma concepção sociocognitiva e interacional do texto e da referenciação. De tudo o que apresentamos, poderíamos sistematizar no seguinte quadro sinótico os processos referenciais:

Processos referenciais		
INTRODUÇÃO REFERENCIAL	ANÁFORA (CONTINUIDADE REFERENCIAL)	DÊIXIS
	Anáfora Direta (correferencial) Anáfora Encapsuladora (sintetizadora) Anáfora Indireta (não correferencial)	Pessoa Espaço Tempo
	Dêixis de memória e textual (casos híbridos de anáfora e dêixis)	

Não acreditamos que o quadro acima resolva todos os problemas de classificação, mas defendemos que levantar a hipótese de que os casos de dêixis textual e de memória constituem um hibridismo entre dêixis e anáfora pode explicar por que o caráter anafórico se sobrepõe nesses casos e se mantém o traço dêitico devido ao uso dos demonstrativos.

Além disso, acreditamos que o debate possa ser ainda mais profundo se incluirmos, na análise dos processos referenciais, aspectos textual-discursivos que costumam ser preteridos, como a constituição da sequência textual e/ou do gênero discursivo analisado. Concordamos com Fonseca (1992, p.154-155), que alerta para a importância de observar até mesmo instâncias ficcionais:

Não se pode confinar o estudo da significação linguística à palavra, nem à frase, nem sequer ao texto; é preciso analisá-la também ao nível da obra, isto é, do texto narrativo, produtivo de uma *configuração cognitiva* do real, de uma *ficção*.

Também encontramos alerta semelhante em Huang (2000, p.312): "All this indicates that anaphoric selection in English written texts is indeed sensitive to the rhetorical structure

of text". Assim, um desdobramento possível (e ainda pouco aprofundado) seria observar, por exemplo, se em sequências descritivas predomina algum processo referencial, ou, como mostramos na análise do artigo de opinião, se em textos argumentativos até mesmo estratégias dêiticas aparecem a serviço da persuasão. Ou ainda, na reportagem sobre as formigas, quando mostramos que, mesmo sendo um texto de divulgação científica, por ser voltado para um público infanto-juvenil, as anáforas diretas recategorizadoras são marcadas com tom humorístico, e não houve, pelo menos nessa análise, ocorrência de dêixis.

Acrescentamos, nesta pesquisa, algumas críticas a propostas anteriores sobre os processos referenciais, tomando como prisma reflexões sobre a dêixis, a introdução referencial e a anáfora. Não tivemos a pretensão de esgotar o tema, mas de questionar alguns pressupostos considerados em análises que nem sempre consideram o texto como processo, em constante reconstrução de sentido por parte dos interlocutores.

É o que concluem Gundel, Hedberg e Zacharski (2005, p.363) após analisarem casos de encapsulamento (sem usar essa classificação):

Finally, more work is needed on the classification of type of referent (e.g. proposition, fact, situation, etc.) for both personal and demonstrative pronouns.

Se concebemos o texto como processo e enfatizamos a importância da referenciação na construção de sentido, precisamos analisar os exemplos observando esse processo sociocognitivo e interacional, complexo e abrangente. Dessa forma, os referentes só podem ser concebidos como novos ou velhos na perspectiva do cotexto, já que, do ponto de vista dos participantes da enunciação, o falante investe, em geral, no pressuposto de que a entidade a ser referida será de algum modo acessível ao destinatário, ou pelas pistas contextuais, ou pelo saber comum a ambos, ou pelos indícios da situação comunicativa real.

Referências

ABBOT, B. **Reference**. Oxford: Oxford Un. press, 2010.

ALTIMIRA, G. B. **The meaning of space in Catalan Sign Language (LSC) - Reference, specificity and structure in signed discourse**. Tesi Doctoral - Un. Pompeu Fabra, Barcelona, 2012.

APOTHÉLOZ, D. **Référent sans expression référentielle: gestion de la référence et opérations de reformulation dans des séquences métalinguistiques produites dans une tâche de rédaction**

conversationnelle In: NÉMETH, Enikő (Ed.). **Pragmatics in 2000: Selected papers from the 7th International Pragmatics Conference**, v. 2. Antwerp: International Pragmatics Association, 2001. p.30-38.

APOTHÉLOZ, D.; REICHLER-BÉGUELIN, M-J. Interpretations and functions of demonstrative NPs in indirect anaphora. **Journal of Pragmatics**, 31, p.363-97, 1999.

BUHLER, K. The deictic field of language and deictic words. In: JARVELLA, R.J.; KLEIN, W. (Eds.) **Speech, place and action: studies in deixis and related topics**. New York: John Wiley and Sons, 1982. p.9-30.

CAVALCANTE, M. **Expressões indiciais em contextos de uso: por uma caracterização dos dêiticos discursivos**. Tese (Doutorado em Linguística). UFPE, Recife, 2000.

CAVALCANTE, M. Expressões referenciais – uma proposta classificatória. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n.44, p.105-18, jan/jun, 2003.

CAVALCANTE, M. **Referenciação: sobre coisas ditas e não ditas**. Fortaleza: EdUFC, 2011.

CIULLA, A. **A referenciação anafórica e dêitica: com atenção especial para os dêiticos discursivos**. Dissertação (Mestrado em Linguística). UFC, Fortaleza, 2002.

CONTE, M-E. **Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale**. 2. ed. ampl. Alessandria: Edizioni dell' Orso, 1999.

CONTE, M-E. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, M. et al. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003. p.177-190.

CORNISH, F. Deictic, discourse deictic and anaphoric uses of demonstrative expressions in English. Workshop “Anaphoric uses of demonstrative expressions”, System und Variation, 29th DGfS Annual Meeting, Universität Siegen, Germany (28th February-2nd March 2007). [mimeo]

CORNISH, F. Indexical reference within a discourse context: Anaphora, deixis, “anadeixis” and ellipsis. **Journée d’Etude « Ellipse et anaphore »**. Paris: Institut Charles V/Université Paris 7, p.1-31, 2011.

DIESSEL, H. Demonstratives, joint attention, and the emergence of grammar. **Cognitive linguistics**, 17-4, p.463-489, 2006.

EHLICH, K. Anaphora and deixis: same, similar, or different? In: JARVELLA, R.J.; KLEIN, W. (Eds.). **Speech, place and action: studies in deixis and related topics**. New York: John Wiley and Sons, 1982. p.315-338.

FILLMORE, C. **Lectures on deixis 1971**. Berkeley: University of California, 1975.

FONSECA, F. I. **Deixis, Tempo e Narração**. Porto: Fund. Eng. A. de Almeida, 1992.

FOSSARD, M.; RIGALLEAU, F. Referential Accessibility and Anaphor Resolution: The Case of the French Hybrid Demonstrative Pronoun *Celui-Ci/Celle-Ci*. In: In: BRANCO, A.; McENERY, T.; MITKOV, R. (Ed.). **Linguistic, cognitive and computational modelling**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005. p.283-302.

FRANCIS, G. Rotulação do discurso: um aspecto da coesão lexical de grupos nominais. In: CAVALCANTE, M. et al. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003. p.191-228.

GARY-PRIEUR, M-N; NOAILLY, M. Demonstrativos insólitos. In: CAVALCANTE, M. et al. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003. p.229-249.

GUNDEL, J.; HEDBERG, N.; ZACHARSKI, R. Pronouns Without NP Antecedents: How do we Know when a Pronoun is Referential? In: BRANCO, A.; McENERY, T.; MITKOV, R. (Ed.). **Linguistic, cognitive and computational modelling**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005. p.351-364.

HUANG, Yan. **Anaphora: a cross-linguistic approach**. Oxford: Oxford Univ. press, 2000.

KLEIBER, G. **L'anaphore associative**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

KOCH, I. Linguagem e cognição: construção e reconstrução dos objetos de discurso. **Veredas**, v. 6, n. 1, p.29-42, 2002.

KOCH, I. **Construindo os sentidos do texto**. São Paulo: Cortez, 2003.

KOCH, I.; MARCUSCHI, L.A. Estratégias de referenciação e progressão referencial na língua falada. In: ABAURRE, M. Bernadete; RODRIGUES, A.C.S. (Orgs.). **Gramática do Português Falado**. v.VIII. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p.31-56.

LEVINSON, S. **Pragmatics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LYONS, J. **Semantics**. v. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

MARCUSCHI, L. A. Anáfora Indireta: o barco textual e suas âncoras. In: KOCH, I.; MORATO, E.; BENTES, A.C. (Orgs.). **Referenciação e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2005. p.51-101.

MONDADA, L. A referência como trabalho interativo: a construção da visibilidade do detalhe anatômico durante uma operação cirúrgica. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Orgs.). **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005, p.11-31.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. et al. (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003. p.17-52.

REICHLER-BEGUELIN, M-. Anaphore, cataphore et mémoire discursive. In: CHAROLLES, Mi. (Dir.). **Pratiques**, n. 57, Metz, p.15-43, 1988.

ROCHA, Marco. Anaphoric Demonstratives: Dealing with the Hard Cases. In: BRANCO, A.; McENERY, T.; MITKOV, R. (Eds.). **Linguistic, cognitive and computational modelling**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005. p.403-428.

SCHIFFRIN, Deborah. Between text and context: Deixis, anaphora, and the meaning of *then*. **Text** 10 (3), p.245-270, 1990.

TAVARES, D. P.F. **Processos de recategorização** – uma proposta classificatória. Dissertação (Mestrado em Linguística). UFC, Fortaleza, 2003.

VIEIRA, R.; SALMON-ALT, S.; GASPERIN, C. Coreference and Anaphoric Relations of Demonstrative Noun Phrases in Multilingual Corpus. In: BRANCO, A.; McENERY, T.; MITKOV, R. (Eds.). **Linguistic, cognitive and computational modelling**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005. p.385-402.

UM GÊNERO DO JORNALISMO: A COLUNA DO OMBUDSMAN

Marília Giselda RODRIGUES⁶⁸

Resumo: Neste artigo⁶⁹, apresento um estudo do gênero discursivo coluna do ombudsman, a partir dos pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, em que têm destaque os conceitos de *ethos* e cenografia (MAINGUENEAU, 1997; 2001; 2005). A análise de sequências discursivas da coluna do ombudsman do jornal *Folha de S. Paulo*, a partir desses conceitos e também com base nas reflexões de Foucault (2006) sobre a questão da autoria, possibilitou entender as coerções genéricas e as maneiras pelas quais a coluna do ombudsman consolida um espaço da democracia no jornal.

Palavras-chave: Gêneros. Jornalismo. *Ethos*. Cenografia. Autoria.

Abstract: *This paper brings a study about discursive genre ombudsman column, under the perspective of the French Discourse Analysis based on concepts of ethos and scenography (MAINGUENEAU, 1997; 2001; 2005). The analysis of the ombudsman column of the newspaper Folha de S. Paulo, from these concepts and also based on Foucault (2006) and his thoughts about authorship, made it possible to understand the genre restraining and the ways from which ombudsman column consolidates a democracy space at the journal.*

Keywords: *Genres. Journalism. Ethos. Scenography. Authorship.*

⁶⁸ Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUCSP. Docente permanente do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade de Franca - SP (UNIFRAN) e dos cursos de graduação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda dessa mesma instituição. E-mail: mariliagiselda@uol.com.br.

⁶⁹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada em comunicação oral no VI SIGET - Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais, realizado em Natal, RN, em agosto de 2011.

Os gêneros textuais e discursivos nas teorias do Jornalismo

Nas teorias da Comunicação e do Jornalismo não são muito numerosos os estudos sobre os gêneros discursivos. A maior parte dos trabalhos, destacando-se dentre os mais expressivos Marques de Melo (1985), Lage (2005) e Medina (2001), tratam dos gêneros textuais, posto que uma concepção discursiva da linguagem praticamente não existe nesse campo.

Marques de Melo (1985) faz uma ampla revisão da literatura disponível sobre gêneros no jornalismo na Europa e na América. Segundo esse pesquisador, o único a se preocupar com gêneros até então havia sido Luiz Beltrão, que classificara os gêneros jornalísticos em três – informativo, interpretativo e opinativo. Porém, diz Marques de Melo que Beltrão obedece ao senso comum que rege a própria atividade profissional, sem se ater à natureza de cada gênero, a qual, para Marques de Melo, está relacionada ao estilo/estrutura e narrativa/técnica de codificação.

Lage (2005) classifica os gêneros dos textos jornalísticos quanto à sua finalidade e diz que, conforme a intenção consciente do produtor, os textos deverão obedecer a determinados padrões. Classifica-os, assim, em textos informativos (portadores de dados, e por sua vez subdivididos em expositivos e narrativos), imperativos (destinados a impor ou convencer), dialéticos (em que opiniões ou interpretações distintas são contrapostas), líricos/dramáticos (em que a linguagem pretende despertar emoções) e cômicos (fundados no *nonsense*, na ambiguidade, na violação não odiosa de interdições culturais).

Medina (2001) parte da concepção de Marques de Melo (1985) para propor o seguinte quadro dos gêneros na comunicação jornalística: gêneros informativos – nota, notícia, reportagem, entrevista, título e chamada; gêneros opinativos (os “totalmente subjetivos”, com opiniões de colaboradores e editores) – editorial, comentário, artigo, resenha, crítica, coluna, carta, crônica; gêneros utilitários ou prestadores de serviço – roteiro, obituário, indicadores, campanhas, ombudsman, educacional (teses ou apostilas); e gêneros ilustrativos ou visuais – gráficos, tabelas, quadros informativos, ilustrações, fotografias e caricaturas. Para Medina, parece, portanto, que é a função social que estabelece as divisões dos gêneros no jornalismo, mas seu estudo também não avança no sentido de entender os gêneros como dispositivos discursivos.

Ainda, em Marques de Melo e Assis (2010) encontramos um quadro atualizado dos gêneros jornalísticos, no qual se mantém a concepção funcional de gêneros e a prevalência da análise de sua estrutura textual. Os gêneros do jornalismo se apresentam, segundo a publicação, reunidos em duas grandes categorias: os gêneros hegemônicos, que compreende o informativo (nota, notícia, reportagem e entrevista) e o opinativo (editorial, artigo, carta e outros); e os gêneros complementares, que reúnem o utilitário (cotação, roteiro etc), o diversional (história humana, história de interesse) e o interpretativo (dossiê, perfil, enquete e cronologia). Vê-se, portanto, que ainda prevalece a dicotomia informação vs. opinião, que um ponto de vista discursivo sobre a questão dos gêneros tenderia a neutralizar.

No entanto, também no campo da Linguística e dos estudos do discurso, as concepções e os estudos sobre gêneros estão longe de produzir consenso. As teorias mais respeitadas no campo parecem todas, de uma forma ou de outra, inspiradas em Bakhtin (1997), tais como as produzidos por Bronckart e outros pesquisadores da Linguística Textual e também, na Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), a concepção de gênero desenvolvida por Maingueneau (1997; 2001), que é a perspectiva tomada neste trabalho.

A proposta de Maingueneau parece bastante oportuna, especificamente, para os questionamentos que se deseja fazer acerca do gênero discursivo coluna do ombudsman em comparação com as demais formas do discurso jornalístico. Ele propõe que, “[...] em lugar de elaborar uma lista impossível dos gêneros do discurso, é melhor nos questionarmos sobre a maneira de conhecer as próprias coerções genéricas” (MAINGUENEAU, 1997, p.35).

A explicitação das condições genéricas não representa uma finalidade para a AD, mas os gêneros constituem coerções que a AD integra em seu trabalho a fim de analisar outras coerções, referentes à formação discursiva a ser estudada. O modo como uma determinada formação discursiva estabelece os gêneros possíveis para si pode ir desde a perfeita concordância até o conflito, e mesmo o caso extremo da subversão de um gênero pressupõe a percepção das coerções genéricas que o envolvem.

A AD não pode também deixar de refletir sobre gênero quando aborda um *corpus*, pois

Em função da formação discursiva na qual se inscreve, o enunciador poderá jogar com estas coerções ou, pelo menos, realizar escolhas significativas entre as múltiplas possibilidades que se lhe oferecem [...] a eficácia da enunciação resulta necessariamente do jogo entre as condições genéricas, o ritual que elas implicam a priori e o que é tecido pela enunciação efetivamente realizada (MAINGUENEAU, 1997, p.39-40).

É, portanto, na maneira como o discurso se relaciona com a cena de sua enunciação, com a *cenografia*, com o *ethos* e com as formas ritualizadas que o organizam, classificam e impõem a sua ordem, que se busca entender as possibilidades de gêneros de discurso, que se configuram como atividades sociais submetidas a um critério de êxito, em que muitas variáveis, de ordens diversas, estão envolvidas.

Uma concepção de gênero ancorada na cena de enunciação

O conceito de gênero de discurso que emprego aqui é o proposto por Maingueneau (2001) que, de modo mais geral, entende gêneros “como dispositivos que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes” (MAINGUENEAU, 2001, p.61). O autor recorre a diferentes concepções de gêneros antes de apresentar a sua própria concepção. Primeiramente, distingue essa noção daquela outra de tipos de discursos, já que uma categoria como a de tipologia não é suficiente para diferenciar variados discursos que circulam em determinado setor de atividade. Um dos exemplos é o *talk show*, um gênero do discurso, no interior de um discurso televisivo (tipologia), que por sua vez faz parte de um conjunto mais vasto, o midiático. Portanto, o gênero possui um caráter variável e a tipologia um caráter mais estático. Essa primeira reflexão é, de certa forma, herdeira do conceito de gêneros de discurso desenvolvido por Bakhtin (2000), segundo o qual o gênero é um todo único, formado pelo tema, estrutura composicional e estilo. A estrutura composicional é relativamente estável, ou seja, em dada esfera, os indivíduos possuem um arsenal de gêneros possíveis que se apresentam, no momento da interação, de forma mais ou menos igual, e com alguns gêneros mais maleáveis que outros.

O tipo de discurso está relacionado a um modo de funcionamento social. Quando recebemos um panfleto na rua, por exemplo, devemos ser capazes de determinar a que tipo de discurso pertence para que possamos interpretá-lo. Temos antes que definir se é um discurso religioso, político ou publicitário, por exemplo. Mas mesmo esses diferentes tipos de discurso só fazem sentido em determinada época e cultura.

Considerando que um texto “não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 1997, p.21), propõe uma abordagem dos gêneros do discurso em que adquirem maior importância o caráter

institucional da enunciação e os papéis atribuídos ao enunciador e aos coenunciadores⁷⁰, pensando a categoria de gênero a partir do conceito de cena da enunciação.

O gênero adquire, portanto, uma concepção em que se destaca seu papel de instância reguladora do discurso, cujos parâmetros coercivos dizem respeito à vasta gama de restrições que caracterizam cada um dos modos de utilização da linguagem em cada sociedade.

Para compreender melhor a reelaboração da categoria de gênero que Maingueneau propõe, é importante considerar a questão da subjetividade enunciativa, já que as instâncias de enunciação (sujeitos) são vistas a partir da consideração do seu lugar social e de suas implicações, ou seja, há uma rede de lugares discursivos nos quais os falantes se inscrevem para enunciar. Não se pode, pois, pensar em nenhuma relação de exterioridade entre os sujeitos e seus discursos.

A cena de enunciação se define em três níveis, sempre interdependentes entre si: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*. Vamos nos deter primeiramente na cena englobante e na cena genérica, uma vez que são elas que compõem o *quadro cênico* mais ou menos estável e, portanto, sempre de algum modo dinâmico, que torna possível uma enunciação, atuando como instâncias reguladoras da discursividade.

A cena englobante atribui ao discurso um estatuto pragmático e diz respeito ao tipo de discurso. A cena genérica é a do contrato que diz respeito a um gênero do discurso dentro de um tipo de discurso. Por exemplo, um panfleto (cena genérica) é um gênero do discurso publicitário (cena englobante). Temos então que todo tipo é um agrupamento de gêneros, e todo gênero está relacionado a um tipo, havendo sempre uma relação de complementaridade entre as cenas englobante e genérica, daí seu caráter de instância reguladora, que faz do quadro cênico o “espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2001, p.87).

Uma vez estabelecido o quadro cênico como resultante de uma cena englobante e de uma cena genérica, um discurso poderá ainda caracterizar-se por uma *cenografia*, que não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética, amigável etc. A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, numa relação paradoxal,

⁷⁰ Aqueles a quem o discurso se dirige que, no entanto, estando sempre já pressupostos no próprio ato de enunciar, são coenunciadores e não simplesmente enunciatários de um discurso.

deve validar através de sua própria enunciação. A cenografia não é, pois, um quadro, um ambiente, como se o discurso ocorresse em um espaço já construído e independente do discurso, mas aquilo que a enunciação instaura progressivamente como seu próprio dispositivo de fala.

Há gêneros de discurso que se atêm à sua cena genérica, isto é, que não são susceptíveis de permitir cenografias variadas (por exemplo, a lista telefônica, o receituário médico, dentre outros). Outros, ao contrário, exigem escolhas de uma cenografia, como é o caso dos gêneros literários, filosóficos, publicitários e outros.

Entre esses dois extremos, situam-se os gêneros que podem ter cenografias variadas, mas que usualmente mantêm sua cena genérica rotineira. Por exemplo, há a cena genérica rotineira dos manuais universitários, mas o autor de um manual sempre tem a possibilidade de enunciar por meio de uma cenografia que se afasta dessa rotina, formulando seu ensinamento por meio de uma cenografia de romance. Pode parecer muito inusitado o exemplo, mas em língua portuguesa, no campo dos manuais de ensino da Linguística, podemos tomar o caso do célebre manual de introdução à Sociolinguística escrito por Marcos Bagno (1997), “A língua de Eulália – novela sociolinguística” que, como o próprio subtítulo antecipa, ensina as noções introdutórias da teoria por meio de um enredo de ficção que reúne três universitárias em férias no interior de São Paulo, na casa de uma tia que é linguista e que tem uma empregada, Eulália. Ao chegar, as moças julgam preconceituosamente o modo de falar de Eulália, mas, ao término de suas férias, terão compreendido princípios da Linguística e desenvolvido um novo olhar para as variedades não padrão da língua. A cena englobante e a cena genérica desse livro permitem entendê-lo como um manual universitário, mas a cenografia é de novela.

A noção de *ethos*, da Retórica para a AD

Na Retórica, a prova pelo *ethos*, parte da *techné* que o orador deve mobilizar, consiste em causar boa impressão mediante a forma com que se constrói o discurso, em dar uma imagem de si capaz de ganhar a confiança do auditório e alcançar a persuasão. Assim, o *ethos* está ligado à enunciação em si mesma, e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor. Em outras palavras, o *ethos* é distinto dos atributos reais de um locutor de carne e ossos. Maingueneau (1997; 2005; 2008) amplia essa noção em um quadro da AD para uma concepção mais “encarnada” do *ethos*, que recobre não apenas a dimensão verbal, mas

também características físicas (corporalidade) e psíquicas (caráter) associadas ao fiador, sempre com base em estereótipos, representações sociais coletivas, que a enunciação pode reforçar ou transformar.

O modo como trabalha a noção de *ethos* se distingue daquela da Retórica, sobretudo, no que diz respeito à enunciação. Na teoria aristotélica o *ethos* é uma escolha do enunciador, à maneira “voluntarista” de um autor dono de seu dizer, que elaboraria o estilo de sua fala em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório. Do ponto de vista da AD, diz Maingueneau (1997, p.45), “esses efeitos são impostos não pelo enunciador, mas pela formação discursiva”.

Dessa forma, a questão da adesão é também um reflexo do processo mais geral da adesão de sujeitos a certa posição discursiva (MAINGUENEAU, 2005, p.69). A incorporação – maneira pela qual o leitor se apropria do *ethos* – ultrapassa a simples identificação a um fiador, implicando o acesso do leitor a um “mundo ético”, que está impregnado no fiador, e ao qual ele dá acesso ao leitor por meio da enunciação. Assim, mesmo quando o fiador de um texto não é explicitado, quando há o apagamento do enunciador, o texto o mostra por meio de sua maneira de dizer, inserindo o leitor num mundo instaurado pela cena de enunciação, por uma cenografia, cena construída no e pelo discurso, também com a invocação de cenas validadas, já aceitas e instaladas na memória coletiva. A adesão aos discursos se dá então por um processo que envolve a cena de enunciação, da qual o *ethos* participa, e o conteúdo apresentado.

Se o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, diz Maingueneau (2005, p. 71), não se pode ignorar, entretanto, que o leitor constrói representações do enunciador antes mesmo que ele fale. A essas representações prévias, costuma-se chamar *ethos* pré-discursivo. Ainda que o leitor nada saiba sobre o enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero do discurso ou a certo posicionamento ideológico, ou mesmo ao quadro de uma instituição, induz expectativas em termos de *ethos*.

É importante ressaltar que não se trata de considerar essa voz como um “sopro iniciador relacionado à intenção de uma consciência”, mas do tom específico que constitui uma vocalidade que é uma dimensão da identidade de um posicionamento discursivo. Pode-se entender, portanto, essa “voz” como uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser.

Deve-se ainda discernir o *ethos* dito – caracterizado pela referência direta ao enunciador (“eu sou um homem simples”, por exemplo) e/ou pela citação de cenas validadas

em cada cultura –, do mostrado, aquele que decorre do “tom” do enunciado, daquilo que o enunciador diz não de si mesmo, mas daquilo que emana da forma de seu discurso, entendendo ainda que todas essas representações se tecem nos estereótipos próprios de cada cultura, em cada época.

Relacionando o conceito de *ethos* ao de cenografia, Maingueneau formulará um percurso de leitura dos sentidos nos textos:

O leitor reconstrói a cenografia de um discurso com o auxílio de indícios diversificados, cuja descoberta se apoia no conhecimento do gênero do discurso, na consideração dos níveis da língua, do ritmo etc., ou mesmo em conteúdos explícitos. Em uma cenografia [...] a figura do enunciador, o fiador, e a figura correlativa do coenunciador são associadas a uma cronografia (um momento) e a uma topografia (um lugar) das quais supostamente o discurso surge (MAINGUENEAU, 2005, p.77).

A coluna do ombudsman

Explicitados os pressupostos teóricos que norteiam a análise aqui empreendida, buscase relacionar os vários aspectos que podem contribuir para o entendimento do modo de operar de um gênero discursivo tal como a coluna do ombudsman. Primeiramente, cabe perguntar qual a finalidade reconhecida do discurso, em que a determinação clara dessa finalidade é condição para que o coenunciador possa ter um comportamento adequado em relação ao gênero.

A resposta, se levados em consideração apenas os valores socialmente compartilhados pelo jornal e pelos seus leitores, é que a finalidade reconhecida da coluna do ombudsman é ser um espaço de defesa dos interesses dos leitores e de crítica à cobertura dos fatos realizada pelo veículo e pelo conjunto da mídia. Para os leitores, de modo geral, e o fato de haver cartas, e-mails e telefonemas encaminhados por leitores ao jornal pode ser tomado como prova de que essa é a finalidade da coluna ombudsman. E os sentidos, para a maioria dos leitores, na opacidade do discurso, serão mediados por essa condição, reforçada pelo discurso em que o jornal noticia o próprio jornal, conforme o exemplo (1) abaixo:

- (1) Além de atuar como o canal de comunicação entre o leitor e o jornal, função básica do ombudsman, o jornalista Marcelo Beraba, 52, que assume amanhã esse cargo, tem um objetivo mais ambicioso: colaborar para a melhoria da qualidade da Folha, num "momento difícil", que, segundo ele, está sendo vivido pela imprensa em geral (NOVO ombudsman da Folha assume e quer priorizar qualidade. **Folha de S. Paulo**, 4.abril.2004. Caderno Brasil, p.8).

Outra questão é: como se pode caracterizar o estatuto de parceiros legítimos, o estabelecimento dos papéis que enunciador e coenunciador devem assumir, e que saberes, por causa desse estatuto, devem assumir para si?

Dois parceiros são legitimamente instaurados no discurso: ombudsman e leitores, tal como apontado anteriormente. É possível entender os papéis e os saberes estabelecidos por esse estatuto como formadores do que Maingueneau (2005) denomina *ethos* pré-discursivo. No caso do ombudsman, seu papel é o de um leitor privilegiado do jornal, um leitor crítico, ao mesmo tempo um ouvidor, um advogado do leitor, sempre de prontidão para receber suas reclamações e sugestões. Para exercer esse papel, precisa ser um profundo conhecedor do fazer jornalístico, tanto em seus aspectos teóricos quanto práticos, e também um especialista em áreas do conhecimento tão variadas e diversificadas como política, economia, esportes e muitas outras. Em suma, o ombudsman deve ser sujeito competente, sujeito do saber. Mas deve também ser um sujeito investido de poder para defender o leitor diante do jornal. O jornal enfatiza fortemente as qualidades do ombudsman, sempre apresentando seu currículo antes do início de cada mandato, conforme os exemplos (2 a 5) a seguir:

- (2) Mário Magalhães nasceu no Rio de Janeiro na primeira semana de abril de 1964. Formou-se em jornalismo na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). É jornalista desde 1986. Trabalhou na "Tribuna da Imprensa", em "O Globo" e "O Estado de S. Paulo" antes de ingressar na Folha, em 1991 [...] Entre prêmios e menções honrosas, recebeu duas vezes o Prêmio Folha de Reportagem, duas vezes o Prêmio da Sociedade Interamericana de Imprensa, o Grande Prêmio Esso de Jornalismo, o Prêmio Lorenzo Natali (da União Europeia), o Prêmio Vladimir Herzog, a Medalha Chico Mendes de Direitos Humanos e o Prêmio Direitos Humanos-RS [...] (BIOGRAFIA, **Folha de S. Paulo**, 2008)⁷¹.
- (3) Marcelo Beraba é formado em jornalismo pela Escola de Comunicação da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), iniciou sua carreira no jornal "O Globo", em 1971, como repórter de Cidade e de Polícia. Foi repórter, chefe de reportagem e diretor da Sucursal da Folha no Rio de Janeiro entre 1984 e 1988 [...] Em setembro de 99, assumiu mais uma vez o cargo de diretor da Sucursal da Folha no Rio, onde permaneceu até o último dia 15. É presidente da Abraji (Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo) e foi diretor do Comitê de Liberdade de Expressão e do Comitê Editorial da ANJ

⁷¹ Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/foha/ombudsman/biografia-mario_magalhaes.shtml>. Acesso em 28.março.2014.

(Associação Nacional dos Jornais) (NOVO ombudsman da Folha assume e quer priorizar qualidade. **Folha de S. Paulo**, 4.abril.2004. Caderno Brasil)⁷².

- (4) Natural de Santos, Lins da Silva começou na profissão como repórter, aos 18 anos, nos jornais "Diário da Noite" e "Diário de S.Paulo". Passou por outros jornais e revistas até ser contratado pela Folha, em 1984. No jornal, foi repórter, redator, editor, secretário de Redação, diretor-adjunto de Redação e correspondente em Washington [...] É mestre em comunicação pela Michigan State University e doutor e livre-docente em comunicação pela Universidade de São Paulo. Lecionou em universidades no Brasil e nos EUA e é autor de dez livros [...] (NOVO ombudsman da Folha começa na terça. **Folha de S. Paulo**.16.abril.2008. Caderno Brasil, p. A-8).
- (5) Suzana Singer trabalha na Folha desde 1987. Foi secretária de Redação, na área de edição, entre março de 2004 e janeiro deste ano. Nesse período, foi responsável pelo fechamento do jornal e pela Primeira Página em duas eleições municipais, na eleição presidencial de 2006 e na cobertura do mensalão, a mais grave crise política do governo Lula, deflagrada em 2005 [...] (NOVA ombudsman investigará reportagens. **Folha de S. Paulo**, 25.abril.2010. Caderno Brasil, p. A-8).

Pode-se notar que, nesses exemplos, de diferentes jornalistas apresentados como ombudsmans, o currículo do profissional nomeado não deixa margem de dúvidas com relação à sua competência na profissão e para o exercício do cargo. No caso do objeto de discurso construído na sequência 2, ele é autor de livros para editoras de renome, como Companhia das Letras e DBA. O jornalista da sequência 3 atuou em órgãos de representação da categoria dos jornalistas. Carlos Eduardo Lins da Silva (sequência 4) é professor livre-docente em Comunicação pela USP, e a atual ombudsman, Susana Singer (exemplo 5), estava qualificada para avaliar e criticar a cobertura do jornal em ano de eleições presidenciais por causa de sua larga experiência na área no próprio jornal.

Esses relatos dos atributos dos ocupantes do cargo, organizados no corpo de matéria jornalística por meio da cenografia de currículo breve que, em poucas palavras, lista o que de melhor um profissional já realizou, estabelecem e reforçam o *ethos* pré-discursivo do ombudsman da Folha de S. Paulo, ao mesmo tempo em que constroem um estereótipo do jornalista competente.

Quanto ao leitor, é preciso que seja também um leitor competente, crítico, cidadão, que reivindique seus direitos, e que seja conhecedor dos meandros da produção jornalística para

⁷² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0404200427.htm>. Acesso em: 14.dez.2013.

perceber os desvios de conduta do jornal e apontá-los ao seu advogado, o ombudsman. Esse leitor é também construído discursivamente, como se pode observar nas sequências discursivas a seguir (exemplos 6 e 7):

- (6) Recebi, em 2005, 10.688 mensagens, um crescimento de 46% em relação a 2004. Quase metade -4.812, 45%- foram protestos, críticas e reclamações relativas à Redação. E, desse total, 1.043 foram dirigidas à editoria Brasil, responsável pela cobertura política: 239 reclamações antes da entrevista de Jefferson (8/6) e 804 nos meses seguintes. Em 2004, a editoria recebeu 756 mensagens (BERABA, M. O leitor atento. **Folha de S. Paulo**, 1.jan.2006. Ombudsman, p. A-8).
- (7) Mesmo em países como o Brasil, em que os índices de confiança nos meios são altos (Ibope/Opinião, maio de 2005) e a imprensa goza de mais prestígio que os governos (BBC/Reuters/Media Center Poll, maio de 2006), é tensa a relação entre um público cada vez mais exigente e as empresas envolvidas em uma grande disputa pelo mercado (BERABA, M. Credibilidade e transparência. **Folha de S. Paulo**, 14.maio.2006. Ombudsman, p. A-8, grifo nosso).

Os números operam no discurso jornalístico como provas objetivas, irrefutáveis. Se a participação dos leitores aumentou de um ano para o outro, isso prova que estão cada vez mais interessados em cobrar do jornal um trabalho melhor. Esse grau alto de exigência dos leitores levaria a uma relação “tensa” entre leitores e o jornal, e também ao acirramento da concorrência.

Maingueneau (1997) destaca também a importância do suporte material do discurso. No caso, temos o jornal impresso que é manuseado pelos leitores, mas além da edição de cada coluna com periodicidade semanal, sempre aos domingos, no primeiro caderno, há a possibilidade de outras formas de leitura de edições anteriores e de informações complementares na internet, bem como a possibilidade de interação por carta, telefone e e-mail, e muitas vezes a participação do leitor é mencionada no discurso do ombudsman.

O suporte material jornal impresso envolve uma série de características de ordem formal, uma linguagem que combina o verbal e o não verbal, esse último na forma de usos do espaço das páginas (diagramação), de recursos de tipologia (fonte e corpo das letras, negrito, itálico etc), de recursos gráficos como artes, mapas, tabelas, e outras linguagens como o desenho e a fotografia.

A coluna é publicada no primeiro caderno da *Folha*, que tem início logo após as três primeiras páginas do jornal – capa e duas páginas de opinião, onde estão reunidos o

expediente do jornal, os editoriais, os artigos de opinião, cartas do leitor e a sessão “Erramos”. Esse caderno é o que sofre menos alterações quando há reformas gráficas no jornal. Nele, há sessões fixas, como o “Painel” (notas sobre política nacional) e o noticiário de política e dos fatos de abrangência nacional.

A sessão Ombudsman ocupa sempre a metade à direita de uma página par. As páginas de números pares, no jornal impresso, ficam à esquerda do leitor no seu movimento de manuseio do jornal e, portanto, têm menor destaque que as ímpares. No entanto, no desenho da página, a porção superior do lado direito da página ímpar é considerada o lugar mais importante, que tem a preferência do olhar do leitor⁷³.

As páginas ímpares do primeiro caderno do jornal, especialmente aos domingos que é o dia da semana em que a tiragem é maior e o jornal é lido por maior número de pessoas, são ocupadas quase que totalmente por anúncios publicitários de anunciantes de porte, como as grandes redes de magazines, concessionárias de veículos e lançamentos imobiliários, dentre outros.

A coluna geralmente se compõe de um texto subdividido em vários tópicos, que recebem pequenos títulos denominados “intertítulos”. Eventualmente, podem ser criadas sessões dentro da coluna, tais como as frases destacadas (chamadas de “olhos”), o sobe/desce (eleição dos pontos positivos e negativos de maior destaque na cobertura do jornal), e outras, cujo efeito é sempre tornar a leitura mais leve e ao mesmo tempo dar destaque a determinados conteúdos. Um aspecto interessante no que diz respeito à visualidade é que diferentes mandatos de profissionais destacados para exercer a função podem dar origem a diferentes formas de compor a coluna, combinando os elementos paratextuais.

Até abril de 2007, o mandato era de Marcelo Beraba, que tinha assumido em abril de 2004 e ficou três anos na função. Nesse período, a coluna se apresenta com um texto principal, ocupando quase a totalidade do espaço, mais um texto menor, e uma ilustração. Esse desenho praticamente não se alterou durante o período em que o ombudsman era Marcelo Beraba.

Em abril de 2007, assumiu Mário Magalhães, cujo mandato teve duração de um ano. A diagramação e estruturação da coluna tiveram pouca alteração. Continuou sendo publicada

com o mesmo tamanho e no mesmo local do jornal – isso tende a criar no leitor certa sensação de intimidade, pois ele sabe sempre onde encontrar o ombudsman – mas o texto maior da versão anterior se desdobrou em mais textos de menor tamanho, ampliando os temas de comentários.

Magalhães deixou o cargo em abril de 2008. Com o início do mandato de Lins da Silva, ocorreram mudanças substanciais no modo de estruturar a coluna. Ela recebeu diversos recursos infográficos, em textos bem curtos, que passaram a funcionar como sessões fixas dentro da coluna: “Para ler/Para ver”, em que o jornalista indicava textos e filmes sobre jornalismo; “Onde o jornal foi bem/E onde foi mal”, em que eram apresentados os melhores e piores momentos da cobertura feita pela *Folha de S. Paulo* dos assuntos da semana que passara, na opinião do ombudsman; “Assuntos mais comentados da semana”, em que mesmo sem explicitar os critérios, se listavam rapidamente os três assuntos mais comentados da semana, segundo o ombudsman, com uma pequena foto de um deles; e, ainda, a “Frase de leitor”. Manteve a ilustração no canto superior direito, que já havia nas versões anteriores, e o destaque de algum trecho do texto principal, reproduzido em três linhas com fonte em corpo maior que os textos e menor que os títulos, logo abaixo da ilustração.

Essas mudanças acabam por sugerir um efeito de estilo, de individualidade e, portanto, de autoria na coluna do ombudsman, como se cada jornalista que assume o mandato estabelecesse um discurso diverso do discurso dos anteriores, como se fosse seu autor. A ideia de posse do seu discurso parece ser parte também da formação discursiva do ombudsman, que por ser “responsável” pelo que diz, poderia ser punido, daí a importância de garantir-lhe a empregabilidade como regra para o exercício da função. Essa garantia vem expressa em todas as edições de domingo, no rodapé de cada coluna, logo após a informação do nome do ombudsman em exercício e da data em que assumiu o cargo.

Cabe observar que a assinatura das colunas do ombudsman, que se dá em dois momentos – logo abaixo do título da coluna, em letras maiores, com o e-mail ao lado, e no rodapé dos textos, junto com a informação do período de mandato e regime de estabilidade contratual para o exercício da função – tem efeito de sentido de credibilidade para o discurso,

⁷³ Os estudos de programação visual em Comunicação são unânimes com relação a essa afirmação. Barzotto (2007) faz um estudo similar sobre o suporte revistas, no campo dos estudos do discurso, em artigo intitulado *Olhares oblíquos sobre sentidos não muito dissimulados*.

autoriza o sujeito que ocupa a posição a entrar na ordem do discurso na qualidade de crítico do jornal e defensor do leitor, com todos os saberes implicados nessa posição.

Como afirma Gregolin (2007), com base em Foucault (2006), a fundação de um espaço textual, pela escrita, obriga o sujeito a representar-se na relação com um corpo social e com uma instituição de saber, e “é por esse motivo que determinados textos assumem explicitamente a existência de autoria – com a marca da assinatura – enquanto outros a apagam e dissimulam” (GREGOLIN, 2007, p.51).

Mas o autor é uma função do discurso, ou seja, uma construção do próprio discurso. E essa função-autor, diz Foucault (2006), só existe nos discursos em que se pode perceber, a partir dos dêiticos, uma complexidade de enunciadores. Em alguns momentos, parece ocorrer assim com o discurso do ombudsman, que ora marca a instância da enunciação como um “eu” que corresponde ao locutor, ora refere ao ombudsman como não-pessoa (3ª pessoa, de quem se fala), e ainda por outras vezes enuncia como um narrador onisciente. Além disso, o discurso do ombudsman instaura diversos coenunciadores que são também responsáveis pelo dizer expresso na coluna.

No entanto, a função-autor na coluna do ombudsman parece ser mais o princípio de agrupamento e rarefação dos discursos reunidos ali com a mesma finalidade e com características sempre muito parecidas, e não dos discursos deste ou daquele ocupante do cargo⁷⁴. Outros fatores na análise do gênero discursivo podem colaborar para essa afirmação.

Vê-se que o discurso do ombudsman assume, quase sempre, a forma de comentário. Outras vezes, mais raras, a coluna constrói outras cenografias, tais como correspondência com os leitores, entrevistas, narrativas de diálogos travados com a redação ou com a direção do jornal, ou até, eventualmente, uma cenografia que se parece com a do diário íntimo.

Por ser uma forma de discurso jornalístico que tece comentários sobre o próprio jornalismo, pode-se entender o discurso do ombudsman como um metadiscurso. Nesse caso, não se trata somente da concepção de metadiscurso como metaenunciação, ou seja, do estudo

⁷⁴ Entende-se que seria interessante o estudo mais aprofundado das marcas de estilo e autoria, dos indícios de subjetividade, em cada coluna agrupada sob a assinatura de um jornalista diferente. Com isso, quem sabe, se pudesse concluir que cada ombudsman confere à coluna uma função-autor diferente ou então que, de fato, todos eles são um pouco do mesmo, uma única função-autor, ombudsman, tal como considero neste artigo.

das manobras que o enunciador faz para explicar a própria fala na medida em que ela se realiza, e que é constitutiva de todo discurso.

Dizer que o ombudsman produz comentários sobre o discurso do jornal, que produz um discurso sobre o discurso, implica em admitir que o discurso do ombudsman constitui uma prática de reflexão sobre o seu fazer. No entanto, existe aí uma questão complexa para a AD, pois se trata de uma reflexão “de dentro”. O ombudsman pode tentar construir uma imagem de crítico da mídia, exterior a ela, mas seu discurso é também um discurso midiático. Possivelmente por isso é que muitas vezes o discurso do ombudsman lançará mão das citações, mais comumente em discurso direto, introduzidas por dois pontos e aspas, para marcar o jogo da identidade/alteridade, com efeito de sentido de um discurso vindo de fora, muitas vezes do campo científico.

A coluna do ombudsman é, geralmente, composta de comentários sobre os discursos do jornal, sobre a atuação do jornal e mais raramente de outros veículos de comunicação (e essa atuação está materializada nos textos do jornal), bem como comentários sobre a correspondência recebida dos leitores. É, portanto, um discurso que tem como constitutivo o fato de ser um comentário, que visa reconstruir o trajeto temático de reportagens, notícias, cartas de leitor, editorias, artigos e infográficos, por meio de outra posição, sob novas formas de composição e de expectativas de interpretação. O ombudsman, enunciador, é também um leitor do jornal. Assim, a heterogeneidade é condição *a priori* para sua constituição em gênero.

Numa coluna do ombudsman de 16 de julho de 2006 (sequência 8, a seguir), sobre a cobertura da Copa, pode-se identificar a heterogeneidade mostrada como traço característico desse discurso. Note-se que a sequência analisada retoma: outros textos publicados pela própria *Folha de S. Paulo*, outros textos veiculados por outros jornais e agências de notícias, além das falas de outros enunciadores, como o economista Luiz Gonzaga Belluzzo (o discurso científico) e o dramaturgo Nelson Rodrigues (o discurso literário), famoso por sua paixão e por seus discursos sobre futebol:

- (8) Terminada a Copa da Alemanha e constatados o fracasso da seleção brasileira e a pobreza do futebol apresentado pelas equipes favoritas, fica ainda mais gritante o exagero que foi a cobertura da nossa imprensa.

Refiro-me aos exageros de espaço (tempo e papel) e de recursos [...]. E refiro-me aos exageros de uma cobertura que, na TV, beirou à bajulação, e, nos jornais, não chegou nunca a ter o distanciamento crítico necessário - exceto

quando a seleção foi eliminada e o apedrejamento ficou fácil.

novos
que

Revisitar os cadernos de esporte e as Primeiras Páginas do início da Copa é um bom exercício de jornalismo e talvez nos ajude a pensar desde já em modelos de cobertura para a Copa da África. Não é possível, por exemplo, agora, visto de longe, não nos pareça despropositada a Primeira Página da Folha com todo o seu alto tomado pelas fotos de cada um dos seis jogadores da Argentina que marcaram contra a pobre equipe da ex-Sérvia e Montenegro, último lugar da competição.

O balanço da cobertura jornalística da Copa ainda está por ser escrito. Talvez faça falta um observatório de mídia especializado em esportes. Enquanto isso, divido alguns comentários que colhi de uma entrevista dada pelo economista Luiz Gonzaga Belluzzo para a Agência Carta Maior (www.cartamaior.com.br) a respeito do papel da imprensa no negócio futebol:

– "O Parreira treinou de um jeito durante um tempão, insistiu naquilo, aliás fazendo o que a mídia pediu. (...) Essa relação entre a mídia, os negócios e o futebol tem de ser analisada com mais frieza. Aí está a explicação para muitas das expectativas que se criam em torno do time. Muita gente diz que o grande problema é que as pessoas aceitam o que dizia o Nelson Rodrigues: que a seleção é a pátria de chuteiras. Mas hoje em dias as chuteiras não têm pátria. A euforia durante Copas do mundo sempre existe, mas de Copa para Copa ela é cada vez mais construída pela mídia e pelos negócios" (BERABA, M. A manada de gnus. **Folha de S. Paulo**, 16.julho.2006. Ombudsman).

Os discursos que aí se repetem são o da neutralidade do jornalista diante dos fatos, chamado pelo ombudsman de “distanciamento crítico necessário”, e o do poder da mídia: “O Parreira treinou de um jeito durante um tempão, insistiu naquilo, aliás fazendo o que a mídia pediu [...] essa relação entre a mídia, os negócios e o futebol tem de ser analisada com mais frieza”.

O trecho entre aspas, marcando a fala de um outro enunciador, é tomado pelo ombudsman como forma de reafirmar sua crítica de que a mídia exagerou na cobertura, em “espaço e recursos”. Mas também reforça o discurso do poder da mídia sobre a sociedade por meio do discurso de um sujeito competente, o economista Belluzzo.

Note-se que, também, ao criticar a cobertura da Copa então recém terminada, o discurso do ombudsman faz uma autocrítica, uma reflexão sobre jornalismo: “revisitar os cadernos de esporte e as Primeiras Páginas do início da Copa é um bom exercício de jornalismo e talvez nos ajude a pensar desde já em novos modelos de cobertura para a Copa da África”. Além de posicionar-se como um sujeito pertencente à classe dos jornalistas por meio do discurso em primeira pessoa do plural, o ombudsman assume um tom cauteloso, uma

maneira de dizer que busca não ser assertiva, mas ponderada, em que questiona a prática dos jornalistas na atualidade: “talvez nos ajude a pensar desde já em novos modelos de cobertura”.

Observa-se que essa edição da coluna mantém relações de intertextualidade, de diálogo com outras edições, não mencionadas no texto, que apresentavam argumentos para comprovar a tese do exagero na cobertura como, por exemplo (sequência 9, abaixo), a que foi publicada no domingo anterior ao início da Copa, com o título *O jornal de chuteiras* – novamente a referência à expressão criada por Nelson Rodrigues – e, logo abaixo do título, o comentário, denominado linha-fina no jargão jornalístico: “Cobertura da Copa 2006 já causa uma sensação de overdose até para quem gosta de futebol”. O conteúdo é praticamente o mesmo daquela que foi publicada no final da Copa:

(9) A atenção da Folha, e de toda a imprensa brasileira, estará cada vez mais voltada para a Copa do Mundo de futebol que começa na próxima sexta-feira, na Alemanha. A editoria de Esporte já tem caderno próprio, separado de Cotidiano, desde a semana passada, e amanhã o jornal lança o caderno diário Copa 2006. Eleições presidenciais, escândalos no Congresso, investigações da Polícia Federal e do Ministério Público, ataques do PCC - a tendência é de todos esses assuntos que marcaram a vida nacional nos últimos meses cedam espaço para as notícias da seleção brasileira.

A cobertura da Copa é uma grande oportunidade de faturamento para os meios, seja pelo interesse que desperta no público, seja pela publicidade. A Folha vendeu neste ano cotas de patrocínio para quatro empresas (Bradesco, Extra, Intel e Tim).

O envolvimento do jornal pode ser medido pelo número de profissionais que terá no front alemão, pelo número de produtos especiais que lançou e lançará pela quantidade de papel que pretende gastar.[...]

Overdose

O caderno diário da Folha terá 8 páginas, mas deverá ter entre 10 e 12 páginas nos dias seguintes aos jogos do Brasil. O jornal já publicou seis cadernos especiais para a Copa, incluindo o que circula hoje, e planeja publicar mais sete.

Essas megacoberturas já fazem parte da tradição da imprensa brasileira. A sensação, na maior parte do tempo, é de overdose, mesmo para quem gosta de futebol. [...]

O que se espera do jornal, além de bom senso, é que o esforço para produzir uma boa cobertura do futebol não afete o acompanhamento dos grandes temas que continuam a assombrar a vida nacional. (BERABA, M. O jornal de chuteiras. **Folha de S. Paulo**, 4.jun.2006. Ombudsman. Grifos nossos).

O conteúdo dessa edição da coluna é praticamente o mesmo, também, de outra edição, publicada no dia 18 de junho (exemplo 10, a seguir). Nessa, o discurso que quer se apresentar como exotópico – entendido nesse caso como discurso de resistência do sujeito-jornalista à ordem instituída pelo jornal – é nitidamente um discurso em embate com o discurso de defesa do jornal *Folha de S. Paulo*. Em vez de sustentar a afirmação de que até quem gosta de futebol vê exageros na cobertura por si mesmo, expondo posição de crítico do jornal, o ombudsman refere aos leitores como coenunciadores dessa posição:

- (10) Não são muitos os leitores insatisfeitos com a cobertura da Copa de futebol da Alemanha feita pela Folha. Pelo menos é o que indica o pequeno número de mensagens recebidas pelo ombudsman. As principais críticas não são especificamente à Folha, mas à imprensa em geral: excesso de espaço (nos jornais) ou de tempo (nas TVs), ufanismo e alienação. Há os leitores que confessam que detestam o futebol e reclamam da quantidade de notícias sobre a Copa que enchem as primeiras páginas e as páginas internas do jornal. E há os que gostam do esporte, acompanham a Copa, mas também veem exageros (BERABA, M. Os exageros da Copa. **Folha de S. Paulo**, 18.jun.2006. Ombudsman).

Também se pode dizer que a coluna do ombudsman tem a característica de um “trílogo”, como descreve Maingueneau (2001). Ou talvez até de uma conversa a quatro, ou a cinco. O ombudsman supostamente escreve para os leitores daquele jornal, respondendo às hipotéticas e às reais reclamações dos leitores sobre a cobertura, mas sabe que será lido pelos demais jornalistas que atuam no veículo, bem como, eventualmente, por leitores e jornalistas de outros jornais. E também pela direção do jornal que, em última análise, é a instância responsável pela publicação de todos os textos do jornal. Assim, essa situação deve também ser levada em consideração, pois determinará algumas características do discurso do ombudsman, visto que o enunciador deverá tomar extremo cuidado para preservar as diversas faces⁷⁵ envolvidas na sua ação discursiva.

⁷⁵ Maingueneau (2001) toma a "teoria das faces", desenvolvida desde o final dos anos 1970 por P. Brown e S. Levinson, por sua vez inspirados no sociólogo norte-americano E. Goffman, para estudar as regras da polidez, entendida como umas das leis do discurso, já que a comunicação verbal é também uma relação social. Diz ele: "Visto que uma mesma fala pode ameaçar uma face com o intuito de preservar uma outra, os interlocutores são constantemente levados a buscar um acordo, a negociar. Eles devem efetivamente procurar um meio de preservar suas próprias faces sem ameaçar a de seu parceiro. Desenvolve, então, todo um conjunto de estratégias discursivas para encontrar um ponto de equilíbrio entre essas exigências contraditórias" (MAINGUENEAU, 2001, p.39).

Isso ajuda a explicar porque, tantas vezes, o discurso do ombudsman parece se dividir entre a crítica e o elogio ao jornal. Trata-se de dizer o que pretende de modo a ser aceito pelos diferentes coenunciadores. Ou de fazer a crítica sem quebrar um contrato de cordialidade com o próprio veículo que o abriga. Mas esse movimento também diz respeito à complexidade que caracteriza o discurso do ombudsman, pois, como já dito anteriormente, ele se apresenta como um olhar “de fora”, olhar de leitor, mas é “de dentro”, jornalista, e essa relação identidade/alteridade, o eu e o outro, é uma característica importante do seu discurso.

Além disso, a coluna é escrita para todo o conjunto dos leitores do jornal, mas mantém com os leitores que enviam suas críticas ao ombudsman uma relação diferente, mais “íntima”, de maior interação, tal como acontece com a plateia restrita que assiste à gravação do programa que vai ao ar para o grande público de telespectadores de uma emissora.

Considerações finais

Podemos entender o discurso do ombudsman como extremamente polifônico na medida em que reúne o enunciador na posição de ombudsman, os leitores em geral, os leitores que escrevem para o ombudsman, os jornalistas e a direção do jornal.

O quadro cênico, como instância reguladora de cenografias variadas construídas pelo discurso do ombudsman, combinado à cena englobante – a do discurso jornalístico, que por si só traz toda uma construção social e histórica de discurso democrático, aquele que dá voz a todos –, possibilita o surgimento da cena genérica coluna do ombudsman. Esta é, por sua vez, num enlaçamento paradoxal, responsável por construir um tempo e um espaço da democracia no jornal, legitimando não apenas a própria enunciação, mas a instituição jornal, que mantém, dessa maneira, intocado seu estatuto social.

Referências

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 279-287.

BARZOTTO, V. H. Olhares oblíquos sobre sentidos não muito dissimulados. In: GREGOLIN, M. R. V.; BARONAS, R. (Orgs.) **Análise do discurso**: as materialidades do sentido. 3. ed. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 151-162.

FOUCAULT, M. **O que é um autor**. 6. ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

GREGOLIN, M. R. V. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: _____; BARONAS, R. (Orgs.) **Análise do discurso**: as materialidades do sentido. 3. ed. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 49-64.

LAGE, N. **Teoria e técnica do texto jornalístico**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução de Freda Indursky. 3.ed. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

_____. **Cenas da enunciação**. Organização de Sírio Possenti e Cecília Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARQUES DE MELO, J. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____; ASSIS, F. **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MEDINA, J. L. B. Gêneros jornalísticos: repensando a questão. **Revista Symposium**. (Gêneros e comunicação). Universidade Católica de Pernambuco, Ano 5, n. 1, 2001.

UMA ANÁLISE DE PERFORMANCES DE PERSONAGEM FEMININO POR PERSONAGEM MASCULINO: O FILME *TOOTSIE* EM QUESTÃO

Mariana de Castro ATALLAH⁷⁶

Maria da Penha Pereira LINS⁷⁷

Resumo: O presente artigo apresenta práticas performáticas de Michael Dorsey, personagem principal do filme *Tootsie*, destacando essas performances, no que tange à questão de gênero na situação comunicativa. Buscamos, então, subverter o que Glass (1992) estabelece, discutindo a noção de gênero, desde o paradigma da diferença, centrado em suas ideias e Lakoff (1975) até o paradigma da teoria performática, centradas nas ideias de Butler (2003) e Eckert e McConnell-Ginet (2010). Analisamos a partir da noção teórica de que a Sociolinguística Interacional é instrumental para a performance.

Palavras-chave: *Tootsie*. Gênero Social. Sociolinguística Interacional. Performance.

Abstract: *This paper has analyzed the four main performative practices of Michel Dorsey, the main character of Tootsie movie concerning the gender in communication situation. Then, we have tried to subvert what Glass (1992) has established, as we have discussed the notion of gender, from the performative theory paradigm, based on the theory of Butler (2003) and Eckert e McConell-Ginet (2010). We have analyzed from the theory notion that the interactional sociolinguistics is instrumental to performance.*

Keywords: *Tootsie. Social Gender. Interactional Sociolinguistics. Performance.*

⁷⁶ Escola União de Professores, Vila Velha-ES -Brasil. nanatallah@hotmail.com.

⁷⁷ Departamento de Línguas e Letras/ Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos - UFES – Vitória-ES-Brasil penhalins@terra.com.br

Considerações preliminares

Neste trabalho, destacamos a prática de performance, no que tange à questão de gênero na situação comunicativa. O objetivo principal é entender, através das performances, a relação e diferença entre paradigmas teóricos, tendo como dados analíticos o filme *Tootsie* - filme norte-americano, dirigido por Sydney Pollack, lançado em 1982. O interesse nesse estudo surgiu quando constatamos que, para produzir o filme, foi preciso um estudo científico sobre o assunto. A justificativa do trabalho está no fato de a autora, Lillian Glass, ajudar Dustin Hoffman – o ator principal do filme – a performatizar uma mulher. Buscamos, então, subverter o que Glass estabelece.

Lillian Glass, em seu livro *He Says, She Says: Closing the communication gap between the sexes*, afirma que, no ano de 1980, enquanto fazia seu pós-doutorado, em medicina genética, foi procurada pela produção de Hollywood, para prestar consultoria acerca das diferenças na comunicação entre os sexos (gêneros) masculino e feminino. À época a autora possuía experiência com pacientes e conhecimento técnico e científico sobre o assunto. A produção a chamou para ajudar na performance de um ator, para fazê-lo se parecer com uma mulher. Esse ator era Dustin Hoffman, contratado para atuar exatamente no filme *Tootsie*.

Para isso, contudo, Glass precisou ampliar seus conhecimentos, buscando nas teorias linguísticas questões relacionadas à questão de gênero social - embora naquela época fosse especializada na área de medicina -, compartilhando todas as informações com Dustin Hoffman.

Após estudar trabalhos científicos, de diversas áreas, sobre o assunto, Glass analisou as performances do ator Dustin Hoffman em seus filmes, antes de *Tootsie*. Com isso, ela podia ver como era a comunicação masculina do ator, em termos de sua linguagem corporal e verbal. Dessa maneira, a especialista focou nos pontos que deveriam ser cruciais para a performance de comportamentos femininos. Sobre o resultado de seu trabalho, Glass (1993, p.18) ressalta que Dustin Hoffman “retratou uma mulher tão brilhantemente que ele ganhou um Oscar por seu desempenho” (1993, p.18).

Outrossim, a partir das performances de Michael, buscamos analisar as relações no momento da interação, na atuação comunicativa, na mudança de footing (comportamento linguístico, facial, etc.), alinhando-se como mulher ou como o homem, ou diferentes

performances: as maneiras de comportamento que as pessoas atribuem ao gênero são características que estão presentes nas representações (como homem e como mulher) do filme? As atuações – as atividades e as práticas – são diferentes quando Michael está fazendo seu papel como mulher? As performances realizadas por Dustin Hoffman no filme servem apenas para reforçar as distinções existentes entre o gênero masculino e o gênero feminino?

Além disso, questionamos se: as sequências do filme que mostram as mulheres sendo dóceis e submissas como características estancas desse gênero são sutis ou elementares na interpretação de como o diretor diz o que é ser uma mulher? Este filme está sugerindo novas formas de agir fora de gênero, ou é apenas restabelecer o *status quo*?

Da Questão da *Performatividade*

Eckert e McConnel-Ginet, Anna Livia e Kira Hall escreveram um capítulo introdutório do livro chamado *Queerly Phrased*, organizado por elas mesmas, intitulado *É uma menina!: a volta da performatividade à Linguística*. Como o próprio título já demonstra, as autoras retomam a discussão sobre gênero, em um aparato teórico particular: a performatividade de gênero, baseadas no estudo de Judith Butler e, esta fundamenta-se no termo *performatividade* do filósofo Austin, em seu livro *Quando dizer é fazer: palavras e ações*.

Segundo Livia e Hall (2010, p.117), o gênero não pode mais ser visto numa perspectiva essencialista, já que “as palavras não estão significadas em e por si mesmas, esse significado é construído no discurso”. Daí vem o conceito de gênero interligado à performatividade: o significado das palavras só é o que é, porque é construído no discurso e depende, por isso, das práticas sociais situadas. Livia e Hall argumentam sobre a importância e a existência da “prática localizada de gênero (performada a cada momento por cada ato culturalmente reconhecido), uma vez que falantes incorporam ideias locais e dominantes do gênero linguístico em suas ‘comunidades de prática’”. (LIVIA e HALL, 2010, p.123-124)

Deborah Cameron, em seu artigo intitulado *Desempenhando identidade de gênero* (1998) critica os argumentos da Debora Tannen (texto comentado aqui anteriormente) sobre o comportamento de homens e mulheres, e sugere uma afirmação mais esclarecedora, dizendo, assim, “que o discurso *constrói* a diferença, tornando-a visível *como* diferença”. Esses dois termos destacados são primordiais para o entendimento do que se entende, também, sobre identidade e performatividade. Citando igualmente Butler (2003), Cameron (2010, p.131)

comenta que as características normalmente colocadas como algo que possuímos - “feminino” e “masculino” - são consequência do que produzimos e fazemos. “As pessoas *desempenham* gênero de modos diferentes em contextos diferentes e, algumas vezes, comportam-se de uma maneira que poderia ser associada ao ‘outro’ gênero” (CAMERON, 2010, p.133).

Essa passagem teórica faz-nos entender toda a “complexidade de perspectivas historicamente desenvolvidas para a compreensão de como mulheres e homens interagem, provendo um panorama dos desdobramentos que se seguiram aos estudos iniciais” (OSTERMANN; FONTANA, 2010, p.01).

Em 2010, Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet publicam *Language and Gender*, demonstrando, no geral, que o *fazer* gênero é construir, desconstruir e reconstruir. Isso porque, desde que os bebês estão na barriga de suas mães, já existe uma tradição que, segundo elas, é incorporada tão completamente em nossas instituições, nossas ações, nossas crenças, e nossos desejos, que nos parece ser completamente natural. (ibidem, p.09) A naturalidade dessas ideias torna-se, para o senso comum, verdadeiro e, por isso, as autoras alertam estudantes e pesquisadores que se propõem a entender o gênero: “embora o ‘olhar além’ do que aparenta ser o senso comum seja o trabalho de pesquisadores científicos, buscando encontrar ‘a verdade sobre isso’, deve-se ter em mente a busca de *como* o gênero veio a ser senso comum” (ibidem, p.09). O desafio, para esses cientistas interessados nos estudos de gênero é, então, “descobrir o processo de construção, que gera o que nós há muito tempo pensávamos ser natural e inexorável – para estudar gênero não como dado, mas como uma realização; não simplesmente como causa, mas como efeito” (ibidem, p.09).

Eckert e McConnell-Ginet retificam a ideia de Butler (2003), no que tange à caracterização da performance do gênero. Com isso, salientam que gênero é algo que fazemos e realizamos, e não algo com que nós nascemos ou que temos. Em relação a isso, as autoras exemplificam duas situações que ilustram essas afirmações:

Imagine um pequeno menino orgulhosamente acompanhando seu pai. Como ele levanta e enche o peito cheio de orgulho, ele está fazendo tudo o que pode para ser como o pai – ser um *homem*. As chances são de que o pai não seja arrogante, mas o rapaz está criando uma *persona* que ele incorpora no que admira como modelo de adulto do sexo masculino. A mesma coisa que uma garota pequena coloca os sapatos de saltos altos de sua mãe, lambuza-se de maquiagem no rosto e andam com afetação. As chances são que, quando as crianças estejam crescidas, elas *não* serão arrogantes e andarão com afetação, respectivamente, mas as performances das suas infâncias contêm elementos, que sem dúvidas irão surgir em seus comportamentos de

adulto masculino e feminino (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2010, p.10).

Em todas as circunstâncias sociais, as pessoas estão desenvolvendo e aceitando “regras” as quais refletem o que você pode ser ou que não pode, ao mesmo tempo em que essas mesmas pessoas entendem que são livres para desempenhar sua performance. Isso quer dizer que elas somente serão livres ao se ausentarem das “regras” sociais impostas. Eckert e McConnell-Ginet salientam que quando se fala nas performances de gênero, é preciso entender que elas estão “disponíveis para todos, mas com elas, vêm as restrições de quem pode desempenhar qual *persona* que haverá impunidade”, e afirmam que “é aqui que gênero e sexo se unem, como a sociedade tenta igualar maneiras de comportamento com as atribuições ao sexo biológico” (ECKERT E MCCONNELL-GINET, 2010, p.10).

A importância da diferenciação entre gênero e sexo é essencial para se entender como o processo de construção de gênero é visto pelo senso comum. As autoras ressaltam que o sexo “é uma categorização biológica baseada primariamente na reprodução potencial”, enquanto que o gênero “é uma categoria social do sexo biológico” (ibidem, p.10). A categorização biológica nem sempre explica situações sociais que diferenciam o feminino e o masculino. Como esclarecem as autoras, “não há nenhuma razão biológica, por exemplo, por que as mulheres devem ser mais vaidosas e os homens devem ser mais arrogantes, ou porque as mulheres devem ter as unhas vermelhas e os homens não devem” (ibidem, p.10). Isso quer dizer que os indivíduos não têm como determinar exatamente se uma característica que eles estão julgando advém do sexo biológico ou do gênero.

As categorias biológicas ‘masculino’ e ‘feminino’, então, são definidas socialmente, inclusive o que as próprias pessoas entendem como masculino e feminino, no senso comum. Além disso, essas diferenças não estão isentas de estereótipos por parte dos cientistas que procuram estudar o gênero, pois eles não fazem uma ciência neutra, isenta; na verdade, as concepções do próprio cientista entre gênero e sexo afetam a ciência que ele produz.

Citando as palavras da escritora e filósofa Simone de Beauvoir - “mulher não nasce mulher, torna-se mulher”, as autoras assinalam que isto é o mesmo, e também verdadeiro, para o homem. O *ser* um homem ou uma mulher é um processo que nunca tem fim, que começa antes do nascimento (ibidem, p.15). Constatar o sexo de um bebê é uma consequência da observação física, mas o que determina o gênero é um processo social, e não um estado.

O processo social, as interações cotidianas, são situações que acontecem através das movimentações e reações dos indivíduos perante outras pessoas, objetos, animais, emprego, etc. São ações performáticas e inconscientes dos indivíduos. E no que tange ao gênero, as autoras afirmam que as pessoas não conseguem interagir com outras sem atribuir a essas um gênero e, “embora raramente percebida abertamente no cotidiano, a maior parte das interações é colorida pelas nossas performances dos nossos gêneros e nossas atribuições dos gêneros dos outros” (ibidem, p.17).

Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet (2003, p.42) reafirmam que o termo *diferença* é desenvolvido nas práticas sociais ao citar o sociólogo francês Pierre Bourdieu, pois o uso do termo *habitus*, declarado pelo autor, serve “para se referir ao conjunto de crenças e disposições que uma pessoa desenvolve como resultado de sua experiência acumulada em um determinado lugar na sociedade” (ibidem, p.42). As autoras salientam que, em lugares diferentes, as pessoas terão a oportunidade de conhecer outras pessoas, desenvolver conhecimentos e habilidades diferentes e, a partir daí, terão interação também diferentes.

As interações diferentes, além de tudo isso, advêm de discursos diferentes. Discurso é “a atividade socialmente significativa – mais tipicamente a fala, bem como as ações verbais -, na qual as ideias são construídas com o passar do tempo” (ibidem, p.42). Segundo as autoras, baseadas no termo *habitus* de Bourdieu, ao se falar em discurso, “nos referimos a uma história particular de fala sobre o conjunto de ideias. Portanto, quando falamos de discurso de um gênero nos referimos ao conjunto de ideias sobre gênero em um determinado segmento da sociedade” (ibidem, p.42).

O termo gênero também pode significar algo que não é estático, porque, se depende da prática social, estará sempre se modificando, se reconstruindo e se desconstruindo. Conforme afirmam as autoras (ibidem, p.44), todas as categorias que são postuladas socialmente, tais como a idade, a classe, o gênero, existem no papel, já que são construídas em nossas instituições formais. “Nós somos convidados a dar informações sobre eles no papel, alguns deles, por exemplo, para determinar o estado civil, os nossos direitos e obrigações” (ibidem, p.44). São categorias, portanto, carregadas de formalidades institucionalizadas. Se a sociedade muda, as pessoas mudam também. As posições sociais se modificam e, com isso, “algumas das categorias aumentam ou diminuem de importância, e a maneira como são inscritas nas instituições pode mudar” (ibidem, p.44).

Os comportamentos dos indivíduos, dentro das formalidades sociais, moldam a definição de gênero. É inegável que perpassemos as categorias de gênero sem levar em conta as práticas cotidianas: é o reflexo do que fazemos, construímos e reconstruímos. É o que falamos, reproduzimos no discurso e na interação para com o outro.

Entretanto, as maneiras como nos comportamos diante da ordem social podem não ser mais compatíveis com a estrutura que rege a prática. Se hoje é “normal” que as mulheres trabalhem, cuidem dos filhos e, em alguns casos, os homens fiquem em casa, as práticas sociais estão sendo modificadas. Em relação a isso, segundo as autoras Eckert e McConnell-Ginet (2010), esses desenvolvimentos para com as situações não tradicionais, nos últimos anos, “têm contribuído para mudar o significado do masculino e feminino e, assim, mudar a ordem de gênero e as estruturas sociais que, por sua vez, formam as práticas de gênero”.

Assim, o *masculino* e o *feminino* sendo estruturas de categorizações sociais, formam uma relação também dinâmica pela prática social. É o que as autoras denominam como relação dialética, pois existe sempre a possibilidade de mudança. (ibidem, p.51) “Pode-se dizer que a ordem social está em contínua mudança – que mesmo o que parece ser estabilidade, é o resultado não de acontecer nada, mas de eventos da reprodução social” (ibidem, p.51).

Sobre o *corpus* e sobre o método de análise

A geração de dados deste trabalho constitui-se de cenas do filme *Tootsie*, dirigido por Sidney Pollack e lançado em 1982, sendo um exemplo de uma narrativa metalinguística no cinema, ou seja, filme falando sobre filme – metacinema. Ele foi indicado em dez categorias ao Oscar, apesar de ter ganhado apenas uma - a de *melhor atriz coadjuvante*, tendo como representação *Jéssica Lange*, interpretada por Julie Nichols. Ganhou três, das cinco indicações do Globo de Ouro, dentre elas o de melhor filme, melhor ator (Dustin Hoffman) e melhor atriz coadjuvante (Jéssica Lange). Além destes, o filme *Tootsie* ganhou dois prêmios BAFTA, de melhor ator (Dustin Hoffman) e melhor maquiagem.

Tootsie conta a história de Michael Dorsey (Dustin Hoffman), um ator e diretor de teatro e televisão reconhecido, mas completamente perfeccionista. Pelo seu temperamento, não consegue arrumar emprego, o que o deixa desesperado. Pede ajuda ao seu agente *Fields George* (Sidney Pollack), mas o agente afirma que a reputação de Michael está cada vez pior.

Paralelamente a essa situação, Michael Dorsey ajuda a atriz e aluna *Sandy* (Terri Garr) a interpretar uma personagem de uma telenovela em que teria que representar uma mulher, com características fortes, decidida e independente. Seu principal conselho era que *Sandy* teria que sentir raiva no momento em que emitia a fala. No entanto, a atriz não consegue o papel da novela.

Frustrado pelo seu desemprego e sem saída, Michael não pensa duas vezes e se performatiza de mulher, denominando-se *Dorothy Michaels*, com a finalidade de conseguir para si o papel na novela. Michael foi obrigado a colocar as roupas que eram essencialmente femininas (no contexto social da cultura ocidental), para esconder os traços masculinos, como por exemplo, o bigode, que poderia ser visto a qualquer momento. A mudança ocorre, porém, além da aparência física, pois em todo enredo do filme, percebemos a mudança de personalidade, em que o comportamento feminino e masculino são fluidos.

Inspirado pelas duras palavras do seu agente *Fields George*, convence o diretor da telenovela, *Ron Carlisle* (Dabney Coleman), de que “é” uma mulher e, se necessário, conseguia representar uma mulher como o diretor queria: durona e independente. Fazendo isso, consegue o papel e se vê novamente empregado.

Seu papel como *Emily Kimberly* é um dos principais da telenovela: ele representa uma administradora de um hospital. Com o tempo, por sua perfeita atuação, sua personagem se torna “a estrela” da televisão, principalmente por suas atitudes feministas. A todo momento, *Dorothy* modifica as falas do roteirista e do diretor da novela, *Ron Carlisle*, deixando todos do set da novela surpresos. Concomitante a isso, por essas atitudes, a novela foi ganhando cada vez mais audiência e destaque.

Enquanto seu disfarce o deixava feliz e orgulhoso de seu trabalho, visto que a audiência da telenovela havia aumentado significativamente após sua entrada, com o passar do tempo, a ficção começou a se tornar parte de sua vida real. A situação de Michael se deteriora quando se apaixona por uma das atrizes da novela, *Julie Nichols* (Jessica Lange), a qual tem um caso com o diretor da novela, mesmo ele sendo imoral e machista. A atriz se torna muito amiga de *Dorothy*, tendo relações íntimas de amizade fora do estúdio da novela, em que trocam confidências, como acontece com duas mulheres que se tornam amigas inseparáveis.

O clímax do filme inicia-se, portanto, quando Michael Dorsey se vê encurralado e preso a sua prática, como *Dorothy*. Michael não consegue, nem na vida real, distanciar-se da personagem da telenovela. Todos à sua volta não fazem ideia desse disfarce, com exceção de

seu melhor amigo, *Jeff* (Bill Murray). Sua vida se transforma em uma verdadeira confusão: a própria atriz da telenovela *Julie Nichols*, por quem Michael se apaixonou, tem um pai solteiro, que acaba se apaixonando por Dorothy, pedindo-lhe, até mesmo, em casamento.

Outro ator da telenovela, *John* (George Gaynes), vê-se apaixonado por Dorothy, deixando Michael irritado. A obsessão de *John* faz com que ele siga Dorothy até a sua casa. Michael tenta despistá-lo, mas *John* faz uma serenata de amor na frente do apartamento onde Michael mora, obrigando-o a deixar *John* entrar em sua casa. *John* tenta agarrar Dorothy, mas esta é salva pelo amigo *Jeff*, que chega em casa na hora que *John* força um beijo em Dorothy. A cena é fechada com *John* indo embora, achando que *Jeff* é marido de Dorothy.

Além disso, a amiga de Michael, *Julie Nichols*, começa a desconfiar que sua amiga Dorothy é lésbica. Várias colocações verbais, em diversas cenas, a fazem pensar desse modo. O comportamento de Dorothy, na vida real, não está sendo tão perfeito, pois Michael está tão apaixonado por *Julie*, que não consegue mais esconder seus sentimentos, mesmo que travestido como Dorothy.

Até mesmo sua amiga atriz *Sandy*, vê-se confusa com os comportamentos de Michael. Ele, que sempre foi muito presente em sua vida, de repente não atende mais a seus telefonemas e não a visita mais. Por seus sumiços e mentiras, que acabam sendo revelados quando Michael tenta agradá-la com um presente que recebeu de *John*, *Sandy* pensa, por fim, que Michael, na verdade, é gay e não quer assumir.

Desesperado e desamparado, Michael Dorsey pede socorro a seu agente:

George: Julie pensa que você é gay?

Michael: Não, minha amiga, Sandy. É uma loucura!

George: Então durma com ela!

Michael: Já dormi e ainda pensa que sou gay.

George: Isso é ruim, Michael.

Michael: Preciso voltar a minha vida. Devia ver a cara da Julie quando pensou que eu era lésbica.

George: Lésbica? Você disse gay.

Michael: Não! Sandy acha que sou gay! E Julie que sou lésbica!

George: Pensei que Dorothy fosse hétero.

Michael: E ela é. E Less, o homem mais amável do mundo me pediu em casamento.

George: Um cara chamado Less quer casar com você?

Michael: Não! Com a Dorothy...

George: Ele sabe que ela é lésbica?

Michael: Ela não é lésbica!

George: Eu sei, mas ele sabe?

Michael: O quê?

George: Que... Sei lá!!

O desfecho da história se resume em Michael, depois de várias tentativas de permanecer mentindo para todos, acabar revelando – ao vivo, na televisão – sua verdadeira identidade. Além disso, na última cena, Michael busca insistentemente declarar seu amor por Julie. Obtendo sucesso profissionalmente, Michael também consegue o perdão de Julie por suas mentiras e os dois saem caminhando e conversando pelas ruas.

Para este estudo, foram selecionadas cenas performáticas dos atores: 1) *Michael/Michael*, em que Michael atua na vida real, como indivíduo do sexo masculino, em busca de emprego, no seu relacionamento com seu agente, bem como no seu relacionamento com o seu amigo Jeff e sua amiga Sandy, e, por fim, no seu relacionamento/sentimento com a atriz Julie.; 2) *Michael/Dorothy*, em que Michael atua como mulher, dando vida à personagem feminina da novela, em suas atuações na vida real como mulher e em seu relacionamento com a atriz Julie, e todos as outras personagens que esbarram com Dorothy na vida real, fora da telenovela; 3) *Michael/Dorothy/Emily*, como personagem da telenovela, diretora do hospital.

A partir da noção de que a Sociolinguística Interacional é instrumental para a performance e, portanto, os enquadres e os alinhamentos são instrumentos em matéria de performance, este trabalho tem por objetivo analisar fragmentos do filme *Tootsie*, com vistas a compreender: como o ator Michael Dorsey performatiza uma mulher e em seus movimentos de footing (comportamento linguístico, facial etc.), tanto atuando como ele mesmo – homem – , como em suas performances quando atua como Dorothy ou como Emily.

Analisaremos o conflito de identidade por consequência dessas diferenças. A fragmentação nesse tópico é justamente rever as considerações sobre gênero e reforçar o questionamento de que *Tootsie* é um filme que aborda características essencialista de gênero ou não.

Ademais, visto que temos como objeto de estudo um material fílmico, basearemos nossa análise na proposta estabelecida por Michael Marie para uma referência dos parâmetros a serem levados em conta em análises de filme (VANOYE, 1994, p.69), a saber:

1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas.
2. Elementos visuais representados.
3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada.
4. Movimentos:
 - No campo, dos atores ou outros;
 - Da câmera;
5. *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos.
6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora.
7. Relações sons/imagens; sons *in/off/* fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons⁷⁸.

No entanto, haja vista nosso objetivo de análise, o grau de precisão dessas observações será enxugado. Destacaremos, portanto, os itens 1, 2, 3 e 4 de cada sequência a ser analisada. Sem comprometer nossa pesquisa, acreditamos ser “possível que os limites da descrição, da ‘anotação’ devam-se aos eixos de análise, às hipóteses de pesquisa colocadas no início (ou no decorrer) da análise” (VANOYE, 1994, p.11).

Tootsie é um filme baseado indiscutivelmente na questão de gênero social. Entender a construção da elaboração deste filme é, também, perceber e questionar como enxergamos o que chamamos de mulher e homem, para além do senso comum. Com esse fim, a análise está focada nesse meio – questão de gênero social-, e em todos os movimentos interacionais que levam a essa discussão, levando em conta as performances e os alinhamentos dos personagens.

⁷⁸ Michel Marie, “Description-Analyse” in *Ça/Cinéma*, n^o 7-8, maio de 1975.

Das Performances

A performance que Michael realiza se passando por Dorothy ultrapassa os portões do estúdio da novela e, como consequência, ocasiona vários transtornos em sua vida. Isso porque, em alguns momentos, Michael Dorsey vive uma relação dialógica entre a sua vida (em relação aos seus desejos amorosos, compromissos profissionais e pessoais) e a vida de Dorothy.

Nesse mote, fragmentamos mais um tópico de análise para demonstrar que esse conflito vivido por Michael traz diferentes performances e, estes, por sua vez, determinam o clímax da história. Assim, destacaremos algumas sequências que se alinham ao comportamento de Michael em meio ao conflito entre a sua personagem e a sua própria vida.

Tootsie: O convite de Julie Nichols

Duração da cena: 48''

Resumo da sequência: Ainda no estúdio da novela, *Julie Nichols* chama Dorothy para ensaiar o texto de vinte e seis páginas em sua casa, à noite. Logo depois, aparece *Jeff* e Michael no apartamento onde moram, tentando escolher a roupa apropriada para o encontro. Na sequência, mostra *Jeff* sentado em frente ao Michael, enquanto este último está em pé, em frente ao guarda-roupa de Dorothy. O posicionamento da câmera gira em torno da *centralização* da câmera em *Jeff*, na *lateralidade*. Ao passo que Michael está sob um *plano geral*, na tentativa de mostrar ao espectador o ambiente em que ele se encontra, dando uma ideia das relações entre eles – o guarda roupa, o apartamento e o Michael. Não há música de fundo, embora haja bastante diálogo.



Figura 20 – Cena 45 minutos e 31 segundos

Jeff: Como não tem o que usar?

Michael Dorsey: Julie me viu com todos estes!

Jeff: Não viu com o branco?

Michael Dorsey: Este? Não se usa branco num jantar informal. É muito vistoso!

Jeff: Não pode ir de calça?

Michael Dorsey: Não, não...calça?

Jeff: Que tal este?

Michael Dorsey: Não tenho sapatos adequados e as linhas horizontais aumentam meus quadris. E me prende no busto.

Jeff: Isso já está ficando esquisito.

Michael Dorsey: Este é elegante. Que tal?

Jeff: Fala sério. Parecerá uma diretora de escola.

Michael Dorsey: Acha bobagem, mas é nosso primeiro encontro. Quero ficar bonita para ela.

É possível perceber no plano acima que Michael assume uma mudança no alinhamento convencional dentro da performance como homem. O personagem utiliza comportamentos que não é próprio do homem: a preocupação na repetição de roupas e a valorização da aparência física, como fato principal de sua dúvida – a roupa que irá utilizar no encontro.

Além disso, a performance que se situa nessa cena desalinha no momento em que Michael diz a Jeff que sua preocupação tem justificativa: ser o primeiro encontro e querer ficar “bonita” para ela. Aqui há o movimento dinâmico entre o papel de amizade, que Dorothy tem com a *Julie* e o papel de homem apaixonado pela atriz, que está ansioso para o “primeiro encontro”. Percebemos nesse momento, a característica do papel social como essencialmente negociável, dependente do fluxo da interação e de uma (ou mais) situação (ou situações) específica (s).

Tootsie: O encontro na casa de *Julie Nichols*

Duração da cena: 58’’

Resumo da sequência: *Julie Nichols* recebe Dorothy em sua casa para ensaiar os textos da novela. Em uma das passagens da sequência, *Julie* desabafa com Dorothy sobre sua vida íntima. A sequência perpassa no *plano médio*, dando destaques aos personagens sem que passe despercebido os detalhes em volta: o apartamento de *Julie*, sua filha e todos os objetos presentes na sala.



Figura 21 – Cena 49 minutos e 19 segundos

Michael Dorsey: Por que você bebe tanto?

Julie: Porque não me engorda e não me faz bem. Quantas coisas há assim?

Michael Dorsey: Diga que não é da minha conta.

Julie: Não se preocupe. É gentileza sua, mas...

Michael Dorsey: mas devo cuidar da minha vida. Ok.

Julie: É tudo tão complicado, não é?

Michael Dorsey: O quê?

Julie: Tudo. Sério, não acha complicado ser mulher nos anos 80?

Michael Dorsey: Muito.

Julie: Sabe o que eu queria?

Michael Dorsey: o quê?

Julie: Que um cara fosse honesto de me dizer: 'eu também estou confuso. Eu posso fazer um papel para você, nós poderíamos fingir bastante, mas a verdade é que eu te acho muito interessante. E eu adoraria fazer amor com você'. Só isso. Não seria um alívio?

Michael Dorsey: Um paraíso. Puro paraíso.

Michael, enquanto estava performatizado como Dorothy, alinha-se a um papel de amizade entre ele e *Julies*. Estes, negociam a relação interpessoal entre ser companheiros profissionais e amigos íntimos. Ou seja, a sequência na casa de *Julies* mostra que, ao término do contexto-situacional profissional, há uma mudança de *footing*, em que os interlocutores – *Julies* e Dorothy – alinham-se como amigas íntimas, em um contexto-situacional de amizade.

A troca de papéis sociais, e, por consequência, a mudança de *footing*, indica que Dorothy e *Julies* se entendem e constroem uma posição dentro da interação. Mas, embora tenha se consolidado uma estrutura de participação diferente da anterior (de profissional para amigas íntimas), surge outro enquadre subentendido.

Esse enquadre é de que, mesmo que *Julies* não desconfie, Michael está performatizando Dorothy, e por mais que ele assuma a posição de Dorothy, amiga profissional

e íntima, surge o momento em que é Michael quem participa da sequência. Ele não aparece explicitamente, nem revela sua identidade, mas aos olhos do espectador, sabe-se que a sua resposta “*um paraíso, puro paraíso*”, revela não a resposta de Dorothy, mas a de Michael.

Portanto, Dorothy, ao se performatizar como mulher, muda o alinhamento amiga profissional, de ensaio/conversa sobre o trabalho, e passa para um alinhamento de amizade íntima, em que trocam conversas sobre suas vidas pessoais. Entre os interlocutores, essa ocasião fica clara quando Dorothy diz que não é da sua conta e Julies deixa uma pista verbal afirmando para Dorothy não se preocupar, dando sentido implícito que a conversa pode continuar.

Portanto, Dorothy ao responder “é um paraíso” não se alinha como mulher/amiga de Julies, e sim, um homem apaixonado por ela. Está implícito entre os falantes, porque Julies não conhece a verdadeira identidade de Dorothy, mas torna-se explícito para o espectador do filme.

Além da enunciação verbal de que seria um paraíso, Dorothy utiliza pistas paralinguísticas como as pausas e as hesitações durante a fala de Julies sobre seu desejo. Há duas inferências nesse contexto, a do processo de interpretação de Julies, que avalia a participação de Dorothy como amiga que compreende seu desejo; e, a do processo de interpretação do espectador do filme, que avalia a participação de Dorothy, não como alinhada à mulher/amiga, mas uma mudança de performance de mulher para homem que, ao mesmo tempo em que avalia o desejo de Julie, faz uma projeção positiva por um desejo masculino de realizar aquele desejo.

O destaque a essa cena é pela consequência desse diálogo em uma outra cena, quando Michael encontra Julie em uma festa, promovida pelo agente Phil, e tenta se aproximar de acordo com o que Julie descreveu como o seu desejo. Vejamos a descrição dessa próxima cena para que, em seguida, possamos analisar:

Tootsie: O encontro na festa de Phil

Duração da cena: 43’’

Resumo da sequência: Michael encontra *Julies* na festa e vai ao seu encontro na tentativa de aproximação íntima.



Figura 22 – Cena 58 minutos e 32 segundos

Michael Dorsey: Oi, Mike Dorsey.

Julie: Anham.

Michael Dorsey: Bela vista, não? Só Phil pode gostar de tanta luz! Sabe, eu poderia fazer um papel para você nós poderíamos fingir bastante, mas a verdade é que eu te acho muito interessante. E eu adoraria fazer amor com você, sabe. Só...Só isso.

Na sequência descrita acima, Michael Dorsey encontra e conversa pela primeira vez com Julie, sem estar performatizado como Dorothy. Entretanto, ele assume uma face pessoal que não é característico dele: utiliza a idealização da Julie, desempenhando um outro papel social, estabelecendo uma apresentação pessoal moldado ao desejo de Julie. Aqui, portanto, a performance não é nem Michael/Michael, nem Michael/Dorothy, muito menos Michael/Dorothy/Emily. É uma performance híbrida em que o conflito interno de Michael Dorsey está inegavelmente aflorado, estando perdido entre suas ações e representações sociais na vida e na sua profissão.

A performance como homem, mas tendo como principal característica a fachada pessoal, representação não dele mesmo, mas um objeto de desejo de Julies, torna-se um processo complexo. A expectativa de Michael era de que Julie o recebesse positivamente, pois ele representou a idealização de Julie, encenando exatamente o seu desejo. Entretanto, Julies não o recebe bem, jogando a bebida que estava em sua taça na cara de Michael.

Diante da reação de Julie, podemos notar que a construção de sua fala, no momento que desabafava com Dorothy não tinha um sentido explícito e Michael não o entendeu. Percebe-se que Michael, não estando acostumado com situações entre amigas do gênero feminino, confunde-se com a interpretação do discurso de Julie. A habilidade comunicativa como falante do gênero feminino enfraqueceu, a partir do momento em que ele entendeu a fala de Julie como um desejo direto, verdadeiro e de sentido real.

Julie, enquanto conversava com Dorothy, não queria dizer, no sentido real, que queria um homem a seus pés - dizendo que queria fazer amor com ela -, mas, na verdade, quis dizer, no sentido figurado, que gostaria de um homem honesto. Michael ao entender o discurso de Julie, no sentido real, acaba praticando a polidez negativa (*off record*) indireta, pois faz uso de contradição e ironia da interpretação que deveria fazer no sentido figurado do discurso. Michael esperando de Julie um reconhecimento de homem honesto, acaba construindo uma face de homem insolente.

Aqui, podemos questionar se a performance realizada por Dustin Hoffman só serve para reforçar as distinções entre homens e mulheres. O conflito de identidade parece ilustrar os problemas de ser homem ou de ser mulher. Indiretamente, Michael Dorsey e Julie encenam a sensibilidade de valores e implicações de como se comportar homens e mulheres na sociedade. Se Julie quer um homem honesto, não quer dizer que ele tem o direito de chamá-la para fazer sexo, mesmo que ela tenha dito isso, de forma metafórica. Apesar de Julie ser uma mulher sensível e dócil, tem sua vida profissional independente de outros homens. E é por esse lado que Michael se apaixona. Talvez, Julie conseguiu se reerguer na sua vida pessoal, graças à Michael. Mas foi, na verdade, na performance de Dorothy, que a vida de Julie foi resgatada.

Considerações Finais

Este trabalho é fruto da nossa inquietação referente ao estudo de gênero na produção de um filme hollywoodiano, o qual foi produzido através de pesquisas realizadas nos bastidores pelo ator Dustin Hoffman e pelo diretor (e também ator, no filme) Sydney Pollack. Estes, que contrataram uma especialista em gênero (Lilian Glass), unem-se para buscar todo o conhecimento teórico sobre tal tema.

Não vemos o filme *Tootsie* como mais uma arte hollywoodiana de estancar valores essencialistas, mas de questionamentos sobre esses valores. A sátira faz parte desse conjunto de elementos, ridicularizando a questão de gênero social na realidade. O fato de buscar a especialista em gênero Lilian Glass se justifica por conseguir espaço para lançar as melhores interpretações estereotipadas de ser homem ou de ser mulher. Mas não significa que essas interpretações estejam vedadas e limitadas naquilo que parecer ser. É, na verdade, a co-

construção dessas interpretações que emanam os significados subentendidos; a comédia que satiriza o real; a constatação de que na sociedade ser homem ou ser mulher não é estanque, mas tem um movimento fluido e dependente de situações contextuais, históricas e sociais.

Ademais, ao levantar aspectos e teorias de valor essencialista na questão de gênero social, buscamos questioná-los a partir de uma arte cinematográfica hollywoodiana. O filme *Tootsie*, levantando essas características, contempla valores que são interpretados comumente pelo senso comum do que é ser um homem ou uma mulher. Mas, a partir dessas interpretações, tentamos demonstrar que esses valores fazem parte de uma ironia do próprio diretor, em que ridiculariza a questão de gênero social. Ou seja, *Tootsie* não está sugerindo novas formas de agir fora de gênero, mas, sim, de várias formas identitárias de gênero.

É possível entender que Michael consegue apreender diferentes formas de falar, não necessariamente relacionadas ao seu gênero, mas com várias identidades de gêneros possíveis. Como vimos, afinal, o sexo – como referência biológica dos aparelhos reprodutores masculino e feminino, não determina a identidade de gênero. E a identidade de gênero, de maneira nenhuma, é uma colocação concreta e estática. Michael, portanto, performatizando como homem ou como mulher, está expressando várias situações construídas socialmente.

É interessante pensar, também, que se de um lado pensava-se em construir um filme baseado nos valores e teorias da diferença, estabeleceu-se, como fim, uma prática performática, em que continuamente, vê-se a insuficiência de chamar um ser humano de homem e de mulher, por seus comportamentos sociais.

A verdade é que, se regularmente há comportamentos ditos femininos ou masculinos, essas colocações são, de todo modo, estabelecidas e impostas por práticas sociais, e, inegavelmente, de gênero. No entanto, é por essas colocações sociais do que são as práticas femininas e masculinas, que se pode dizer que gênero é uma performance, estando a todo o momento sendo co-construído nas práticas sociais.

Portanto, entendemos que o filme *Tootsie* antecipou a teoria performática. Enquanto era pregado o paradigma da diferença, que tanto reforçou Glass, o filme já subvertia esse paradigma.

Referências

BUTLER, J. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMERON, D. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

ECKERT, P.; McConnell-Ginet, S.. Comunidades de práticas: lugar onde co-habitam linguagem, gênero e poder. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

GLASS, L. *He says, she says: closing the communication gap between the sexes*. New York: The Berkley Publishing Group, 1992.

LAKOFF, R. *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row, 1975.

LIVIA, A.; HALL, K.. “É uma menina!”: a volta da performatividade à linguística. In: OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

OSTERMANN, A.C; FONTANA, B.. *Linguagem, gênero e Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

VANOYE, A. G. F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.