

ALFA
Revista de Lingüística



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

José Carlos Souza Trindade

Vice-Reitor

Paulo Cezar Razuk

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – ARARAQUARA

Diretor

José Antonio Segatto

Vice-Diretor

José Murari Bovo

Coordenador do Laboratório Editorial

Luiz Gonzaga Marchezan

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

ALFA
Revista de Lingüística
Enunciação e Figuratividade

ISSN 0002-5216
ALFAD5

Alfa	São Paulo	v.48	n.2	p.1-144	2004
------	-----------	------	-----	---------	------

ALFA – Revista de Linguística
Departamento de Linguística – FCL-UNESP/Ar
Rodovia Araraquara – Jaú, Km 1
CEP 14800-901 – Araraquara – SP
revistaalfa@fclar.unesp.br

Comissão Editorial

Arnaldo Cortina
Cristina Carneiro Rodrigues
João Batista Toledo Prado
Marco Antonio Domingues Sant'Anna
Renata Maria Facun Coelho Marchezan
Sandra Aparecida Ferreira
Sebastião Carlos Leite Gonçalves
Sílvia Dinucci Fernandes

Editora responsável

Renata M. F. Coelho Marchezan
Sílvia Dinucci Fernandes

Assessoria Técnica

Ana Cristina Jorge

Capa

Adriana Bessa Dammann

Revisão dos Abstracts

Bento Carlos Dias da Silva

Conselho Editorial

Alceu Dias Lima (UNESP), Angela Cecília Souza Rodrigues (USP), Arnaldo Cortina (UNESP), Ataliba Teixeira de Castilho (USP), Beatriz Nunes de Oliveira Longo (UNESP), Bento Carlos Dias-da-Silva (UNESP), Christian Hudelot (LEAPLE-CNRS), Clélia Cândida A. S. Jubran (UNESP), Cristina Carneiro Rodrigues (UNESP), Daniel Leonard Everett (University of Manchester), Diana Luz Pessoa de Barros (USP), Esmeralda Vailat Negrão (USP), Ester Minam Scarpa (Unicamp), Francisco da Silva Borba (UNESP), Helena Hathsue Nagamine Brandão (USP), Ieda Maria Alves (USP), Ingedore G. V. Koch (Unicamp), Jacques Fontanille (Université de Limoges), Jacyntho Luis Brandão (UFMG), João Antônio de Moraes (UFRJ), João Azenha Junior (USP), João Wanderley Geraldi (Unicamp), John Robert Schmitz (Unicamp), José Luiz Fiorin (USP), Kanavillil Rajagopalan (Unicamp), Laurent Danon-Boileau (Université René Descartes – Paris V), Leda Bisol (PUC-RS), Leonor Scliar-Cabral (UFSC), Luís Antônio Marcuschi (UFPE), Luis Carlos Travaglia (UFUB), Maria Aparecida Caltabiano M. B. da Silva (PUC-SP), Maria Augusta Bastos de Mattos (Unicamp), Maria Bernadete M. Abaurre (Unicamp), Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP), Maria Helena Vieira Abrahão (UNESP), Maria do Rosário de F. V. Gregolin (UNESP), Maria Helena de Moura Neves (UNESP), Maria Luiza Braga (Unicamp), Maria Marta Pereira Scherre (UnB), Maria Tereza de Camargo Biderman (UNESP), Marilda de Couto Cavalcanti (Unicamp), Mary A. Kato (Unicamp), Rafael Eugênio Hoyos-Andrade (UNESP), Renata Maria Facun Coelho Marchezan (UNESP), Roberto Gomes Camacho (UNESP), Rodolfo Ilan (Unicamp), Rosemary Arrojo (Unicamp), Silvana Mabel Serrani-Infante (Unicamp), Sino Possenti (Unicamp), Vera Lucia Paredes Pereira da Silva (UFRJ), Zélia Almeida Cardoso (USP)

Publicação semestral/*Bi-annual publication*

Solicita-se permuta/*Exchange desired*

ALFA: Revista de Linguística / Universidade Estadual Paulista. – Vol. 1 (1962) – Vol. 23 (1977); Vol. 24 (1980) – São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1962-1977; 1980 –

Semestral

Publicação suspensa de 1978-1979

Publica números especiais

ISSN 0002-5216

Os artigos publicados na ALFA – Revista de Linguística são indexados por:

The articles published in ALFA – Revista de Linguística are indexed by

Banco de dados DARE – Unesco; Bibliographie Latinoamericaine D'Articles; BLL; Bibliography of Linguistic Literature; BLLDB; Bibliography of Linguistic Literature Data Base; Boletim Bibliográfico do Serviço de Documentação e Publicação, CENP – SP; Clase-Cich-Unam; Francis Data Base; MLA International Bibliography; Sociological Abstracts; Sumários Correntes em Linguística; Sumários de Educação.

APRESENTAÇÃO

São oito articulistas que acabaram por refletir sobre a temática *Enunciação e Figuratividade*, para a discussão da qual a ALFA, que a propôs, busca contribuir dedicando-lhe este número. A maior parte dos artigos situam-se no quadro teórico da semiótica; pode-se adivinhar um motivo: apesar de serem utilizados de maneira ampla e sistemática nas reflexões sobre a linguagem, os dois termos, que compõem a temática, constituem conceitos fulcrais na teoria semiótica e são, por ela, formulados em imbricada relação. Há, entre os artigos, os que se dedicam a explorar a mencionada articulação teórica entre os dois conceitos e os que preferem examinar outros de seus vínculos. Essas considerações permitem antever que a leitura deste número da revista ajuda a compor a complexidade da temática e a acompanhar as diferentes preocupações que suscita, mas se pode antecipar também que possibilita apreender, ou confirmar, tendências da filiação teórica comum. Pelo menos, é o que mostram nossas incursões pelos textos.

A presença e a importância incontestável dos termos enunciação, figura, figuratividade em outros cenários epistemológicos estão também lembradas, neste volume. Trata-se de dois artigos que declaram seus vínculos teóricos com a análise da conversação e do discurso. A despeito dos lugares teóricos diversos, ressoam aferradas preocupações comuns. Escutemos, pois, alguns desses ecos; a partir, porém, do que traz cada artigo.

Diana Luz Pessoa de Barros, em "Publicidade e figurativização", trata primeiramente da figurativização discursiva e, depois, particulariza a reflexão atendo-se à publicidade, aos anúncios publicitários de bancos, examinando as funções e as explorações figurativas de um de seus grandes temas: o do tempo, que constitui pequenas mitologias *we live by*. As figuras criam um efeito de corporalidade ao tema, concretizam sensorialmente o tempo, as "idades da vida", e suas paixões. Para o recorte que se faz, aqui, nesta apresentação, ressalta-se também, no artigo, o reconhecimento da determinação sócio-histórica de que resulta a constituição dos temas e figuras, mas também, nestas mais do que naqueles, do lugar de escolhas enunciativas relativamente autônomas em relação às formações sociais.

Em "Figurativização do espaço em "O búfalo", de Clarice Lispector", Loredana Limoli encontra no estudo da espacialização um caminho de análise do conto, um modo de reanimação de sua enunciação. Da apreensão de lexemas, dos campos lexicais

que os agrupam, ao exame das figuras, das isotopias figurativas, reunidas pelos temas, a autora vai recuperando o traçado que constitui a espacialidade do conto, sua dimensão privilegiada, não somente por lhe desenhar a sustentação física, mas também por lhe incorporar a dimensão passional.

Como a contribuição anterior, o artigo "Um amor de Ovídio: uma leitura estilístico-semiótica" dedica-se à análise de um texto literário, levando a semiótica a um poema clássico, para reconhecer suas tensões, mais abstratas, que norteiam a organização figurativa, de seu nível discursivo, e a versificação, em seu nível textual. O articulista, Everton da Silva Natividade – que, concomitantemente à análise e a homologá-la, também se ocupa da tradução do poema – completa seu estudo destacando, da dimensão passional do poema analisado, a importância do lexema "resignação", aos moldes do que faz Algirdas Julien Greimas em seu trabalho sobre a paixão da "cólera".

O artigo de José Luiz Fiorin aqui publicado, "O *pathos* do enunciatório", e a sua reflexão sobre o *ethos* do enunciador, preparado para outra publicação, integram o exame semiótico da enunciação animado pelo conhecimento da retórica clássica. A análise dos modos de presença do enunciador e do enunciatório mostra a relação intrínseca entre os dois atores da enunciação; e, dessa maneira, contribui para a compreensão das opções e determinações enunciativas e para a avaliação da eficácia do discurso.

Com orientação semelhante, "A paixão do ciúme: análise semiótica do discurso", de Arnaldo Cortina, reúne, à preocupação com o leitor implícito e o processo interpretativo, com "as intenções do texto" e seus condicionantes sócio-históricos, o interesse pelo componente passional do discurso, particularmente revelado pela paixão do ciúme.

Compõe ainda o conjunto de trabalhos situados nos domínios da semiótica o artigo "Politicamente correta Rosa Branca: intertexto e enunciação", de Ana Cristina Fricke Matte, que explora as aberturas e caminhos da teoria adotada para a problematização da noção de intertexto. Com apresentação de exemplos de análise, o estudo convida a procurar, na instância da enunciação, particularmente nas pistas da "enunciação enunciada", as indicações das relações intertextuais; mas, mesmo reconhecendo a pertinência analítica do conceito, vê arbitrariedade no recorte do intertexto e, com ela, um limite de análise.

Maria Angélica Lauretti Carneiro, em "Cenografia e *ethos*: legitimação enunciativa em uma notícia de jornal", apresenta uma análise discursiva de escolhas, posições subjetivantes encontradas em seu texto-objeto; para tanto, adota, na esteira de Dominique Maingueneau, as noções de cenografia e *ethos*, às quais atribui poderoso efeito persuasivo.

Situada no âmbito da análise da conversação, a última contribuição deste número – mas não, por isso, menos importante –, o artigo de Denise Durante analisa, de uma maneira original, "A representação da oralidade nos textos dos anúncios publicitários", identifica os recursos expressivos, a figuratividade e a iconicidade, que imitam o colo-

quial e criam ilusão de naturalidade. Para o estudo, são esses recursos que dão "corpo" à publicidade, apelam aos sentidos e, assim, envolvem emocionalmente o leitor .

A leitura deste número temático da ALFA propõe um percurso por tendências da semiótica; semelhantes, também, às que se encontram nos dois últimos artigos. Esta apresentação aponta duas. O reconhecimento das opções da enunciação, ao lado de suas determinações sócio-culturais. E a preocupação com a atualização e a interação lingüísticas, que se traduz em uma constante referência à retórica, ao sensível, ao passional, à apreensão do "corpo" do sentido lingüístico.

Renata Coelho Marchezan

SUMÁRIO / CONTENTS

ARTIGOS ORIGINAIS / ORIGINAL ARTICLES

- Publicidade e figurativização
Advertising and figurativeness
Diana Luz Pessoa de Barros 11

- Figurativização do espaço em "O Búfalo", de Clarice Lispector
Space figurativization in "The Buffalo" by Clarice Lispector
Loredana Límoli 33

- Um Amor de Ovídio: uma leitura estilístico-semiótica
A Love of Ovid's (III, 11): a stylistic and semiotic reading
Everton da Silva Natividade 55

- O *Pathos* do enunciatório
The *Pathos* of the enunciatee
José Luiz Fiorin 69

- A paixão do ciúme: análise semiótica do discurso
The jealousy passion: a semiotic discourse analysis
Arnaldo Cortina 79

- Politicamente correta *Rosa Branca*: intertexto e enunciação
Politically correct *White Rose*: intertext and enunciation
Ana Cristina Fricke Matte 95

- Cenografia e *ethos*: legitimação enunciativa em uma notícia jornalística
Senery and *ethos*: newspaper news enunciative legitmateness
Maria Angélica Lauretti Carneiro 107

- A representação da oralidade nos textos publicitários
The representation of speech in advertisements
Denise Durante 117

ÍNDICE DE ASSUNTOS	131
<i>SUBJECT INDEX</i>	133
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHOR INDEX</i>	135

PUBLICIDADE E FIGURATIVIZAÇÃO

Diana Luz Pessoa de BARROS¹

- **RESUMO:** Examinam-se neste artigo as diferentes funções do procedimento de figurativização dos discursos, na perspectiva da semiótica discursiva de linha francesa. A figurativização assinala, com os temas, a determinação sócio-histórica e ideológica dos discursos; dá aos discursos temático-figurativos coerência semântica; participa, nos discursos temáticos, das estratégias de persuasão argumentativa, com figuras ocasionais e esparsas; concretiza os temas abstratos e produz efeitos de realidade; cria efeitos de concretização sensorial e dá "corporalidade" ao discurso e às relações entre enunciador e enunciatário; contribui para a produção de efeitos de novidade e de criatividade estética, para dar prazer estético ao destinatário e para que enunciador e enunciatário partilhem instantes de "perfeição". Foram analisadas, entre outras, figuras das diferentes idades do homem, em anúncios publicitários de bancos, apresentados na imprensa escrita, de agosto de 2000 a abril de 2004.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica; figurativização discursiva; sensorialidade; criatividade; ideologia; publicidade.

Neste artigo serão examinados alguns dos sentidos produzidos nos discursos pelo procedimento de figurativização, na perspectiva da semiótica discursiva de linha francesa, e serão analisados, nessa direção, anúncios publicitários de bancos, apresentados no Brasil, na imprensa escrita, de agosto de 2000 a abril de 2004. Nesses anúncios foram selecionadas as figuras das diferentes "idades da vida" do homem.

O trabalho organiza-se em duas partes: a primeira sobre a figurativização discursiva em geral; a segunda sobre a figurativização discursiva na publicidade e mais especificamente nos anúncios de bancos.

¹ Departamento de Linguística – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-030 – São Paulo – SP; Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie – 01222-010 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: dianaluz@usp.br.

Figurativização discursiva: sentidos quase contraditórios

Será examinada neste estudo apenas a figurativização no nível discursivo. Não serão tratadas as questões referentes, por exemplo, ao figural, no nível das estruturas fundamentais.

A figurativização parece assumir no discurso duas direções: por um lado, com os temas, as figuras decorrem das determinações sócio-históricas inconscientes do discurso, são o lugar da determinação ideológica propriamente dita (FIORIN, 1988); por outro, as figuras concretizam e dão sensorialidade, corporalidade aos temas, podendo assim resultar, mais do que os temas ao menos, de "escolhas" enunciativas do discurso e gozar de certa autonomia em relação às formações sociais.

A determinação sócio-histórica e ideológica dos temas e figuras

Fiorin (1988) mostra que é no nível da semântica discursiva que as determinações sócio-históricas e ideológicas ocorrem de forma mais cabal.

Os temas – conteúdos semânticos tratados de forma abstrata – e as figuras – o investimento semântico-sensorial dos temas – constituem a semântica discursiva e asseguram a coerência semântica, temática e figurativa do discurso.

Os temas e figuras são determinados sócio-historicamente e trazem para os discursos o modo de ver e de pensar o mundo de classes, grupos e camadas sociais, garantindo assim o caráter ideológico desses discursos. Alguns exemplos ajudarão a melhor perceber a questão.

Na nossa pesquisa de livre-docência sobre redações de vestibular (BARROS, 1985), cujo assunto foi o de uma festa de desconhecidos, a análise dos textos mostrou o desenvolvimento de dois grandes temas nas redações dos jovens pertencentes às camadas médias da população (pequena burguesia tradicional e assalariada): o da família e o da ascensão social. Observe-se que cerca de 70% dos vestibulandos pertenciam às camadas médias.

O tema da família é, na verdade, o da passagem, em geral mal sucedida, à idade adulta, ou seja, passagem da dependência familiar infantil e adolescente à independência do adulto. Nas redações, o jovem das camadas médias sai do aconchego do lar, levado por um amigo, e para fazer novas amizades que, aos poucos, o libertem do estreito círculo familiar. No entanto, ele freqüentemente se decepciona com esses amigos, velhos e novos, e volta à proteção da família, que nada exige, ou introduz os novos companheiros na rotina familiar, muitas vezes por meio da composição de um novo núcleo, pelo casamento. Repetem-se os traços de familiaridade.

O tema da ascensão social é o da passagem da camada média à "vida e festa de rico", mudança de classe que o jovem vestibulando deseja e em que mostra acreditar.

Os dois temas fazem parte do que Décio Saes (1985) chamou de "consciência mé-

dia" no Brasil. Os três traços mais característicos dessa "consciência média" são: o medo da proletarização (decorrente da oposição entre o trabalho manual e o não manual), a ideologia da competência (a partir da justificativa da divisão social do trabalho pelos dons inatos e méritos adquiridos graças à escolaridade) e o desejo de ascensão social (ou de passar de produtor a consumidor). A esses elementos mais característicos, somam-se outros traços definidores das camadas médias no Brasil, tais como o autoritarismo, a defesa das instituições, como a família e a religião, e a moralização, entre outros. É fácil perceber que valores determinam os temas repetidos à exaustão nas redações.

Em relação às figuras, observe-se, como exemplo, que houve nas redações duas grandes organizações figurativas, a da casa e a da festa. Para cobrir o tema da família, a figura da casa, com a mãe e o pai, é aconchegante, pequena, macia, silenciosa, gostosa, quente, cheirosa, enquanto as figuras da festa têm cheiros desagradáveis (fumaça, cigarro, drogas), gostos estranhos e amargos, são inóspitas, imensas ou apertadas, barulhentas, muito claras ou muito escuras.

No tema da ascensão social, por sua vez, a festa tem belas mulheres, muito luxo, pratos finíssimos, canapés, bebidas estrangeiras, um batalhão de empregados – governanta, copeira, garçons, porteiro, mordomo, manobrista. São festas das novelas da televisão, que o vestibulando não frequenta e que figurativiza com dificuldade, pela falta de mais informações, mas de que gostaria de participar.

As figuras tanto as da casa quanto as da festa são, tal como os temas que recobrem, também estereotipadas e determinadas pelos valores das camadas a que pertencem os vestibulandos.

As redações dos vestibulandos que não pertencem às camadas médias da população, ou seja, dos quase 20% restantes (mais ou menos 14% da alta burguesia e 6% do proletariado) não desenvolvem o tema da ascensão social. Em seu lugar, apresentam o da luta de classes.

Esses exemplos mostram claramente a determinação sócio-histórica e ideológica dos discursos e, especificamente, a de seus percursos temáticos e figurativos.

A concretização sensorial das figuras

Como se vem afirmando, as figuras concretizam sensorialmente os temas e dão a eles "corporalidade". Os temas abstratos são "recobertos" por traços semânticos "sensoriais" de cor, de forma, de cheiro, de sons etc. Três questões serão examinadas a respeito do efeito de concretização produzido pelas figuras do discurso: a da coerência semântica que as figuras dão ao texto, a do caráter facultativo da figurativização e a dos diferentes efeitos de sentido que as figuras produzem (de realidade, de corporalidade e de individualidade ou criatividade).

Os temas e as figuras disseminam-se no discurso, e é a reiteração de traços se-

mânticos dos dois tipos que assegura a coerência discursiva, temática e figurativa, e que a semiótica chama de isotopia. As figuras investem o discurso de duas formas diferentes: “cobrem” completamente o tema e dão ao discurso coerência também figurativa; concretizam apenas alguns momentos do percurso temático, de forma ocasional e variada, e não constituem assim uma linha isotópica. No primeiro caso, o texto tem coerência temático-figurativa, no segundo, apenas coerência temática.

Nos textos ditos temáticos (de coerência apenas temática), as figuras ocasionais e esparsas assumem papel claro na organização persuasiva do discurso. Em outras palavras, essas figuras – uma organização figurativa, uma pequena história, imagem ou fotografia inserida no texto –, têm a função de persuadir o destinatário do texto, como um exemplo, modelo, ilustração e outras formas de argumentação. É o que acontece, por exemplo, nos sermões (MARTINS, 2003) e, com muita frequência, na publicidade. As figuras, nesse caso, fazem parte das estratégias empregadas pelo enunciador para manipular o enunciatário, para levá-lo a crer e a fazer. Têm elas assim papel no estabelecimento das relações de interação que definem os textos. Além disso, imprimem, muitas vezes, um ritmo ao discurso pela alternância entre temas e figuras, entre abstrato e concreto, como nas fábulas, por exemplo.

Finalmente, nos discursos temático-figurativos, em que as figuras investem todo o discurso, a figurativização é responsável por diferentes efeitos de sentido.

Os sentidos da figurativização

O enriquecimento semântico do discurso proporcionado pela figurativização produz efeitos de realidade, de corporalidade e de novidade individual e criativa.

O efeito de realidade é obtido pelo uso da figurativização em grau extremo, ou iconização, pois leva ao reconhecimento de figuras do mundo, que o destinatário do texto interpreta como “reais”. A chamada pintura figurativa ou a fotografia são bons exemplos de uso do procedimento e criam a ilusão de que são “cópias do real”. Se as figuras esparsas dos discursos temáticos tratam de convencer o destinatário pelo exemplo ou pelo modelo, a iconização procura persuadi-lo pelo reconhecimento do “mundo real”. São outros sentidos e estratégias. A publicidade também usa bastante esse procedimento e seus efeitos.

O efeito de concretização sensorial, de “corporalidade” do discurso é, porém, o sentido predileto da figurativização, o que lhe dá identidade entre os vários procedimentos do discurso. Dois poemas de João Cabral de Melo Neto mostrarão o alcance da estratégia. Examinemos de início *Os reinos do amarelo*:

Os reinos do amarelo

A terra lauta da Mata produz e exhibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre, de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o, até um aceso metal de pele.
Só que fere a vista um amarelo outro,
e a fere embora baço (sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre, podremente.

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir agitado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo.

(MELO NETO, 1975, p 28).

Nesse poema, o tema da miséria e do sofrimento do homem nordestino, em oposição à riqueza e à beleza da natureza do Nordeste, é investido figurativamente por dois “amarelos”, o amarelo da natureza e o amarelo da cultura. A riqueza e a beleza da natureza do Nordeste são figurativizadas sobretudo pelas frutas que usam diferentes ordens sensoriais (principalmente tátil, visual, gustativa e auditiva). Os traços semânticos sensoriais que concretizam, nas frutas, a riqueza e a beleza naturais são:

visual: cor “quente”, “pura”, brilhante (*amarelo rico, polindo-o, aceso metal, amarelo de sol livre*);

gustativo: doce, gosto bom (das frutas);

auditivo: estridente, som forte e alegre (*estridente, de tão alegre*);

tátil: quente, liso (*sol livre, aceso metal, sol claro*).

Tais traços opõem-se, como termos contrários, aos traços semânticos sensoriais que concretizam a miséria e o sofrimento do homem nordestino:

visual: amarelo "frio", "sujo", opaco (*baço, sol não o acende, cobre*);

gustativo: amargo, gosto ruim, sem gosto (*podremente, bile, sarro, suor, ranho, aguado*);

auditivo: silencioso (*de ser analfabeto*);

tátil: frio, áspero, pegajoso (*sol não o acende, escarro*).

Os traços semânticos visuais, gustativos, auditivos e táteis, usados em sinestesia, deram um "corpo" ao tema da contradição entre uma natureza rica e bela e um homem miserável e sofredor. A beleza e a riqueza naturais, assim como a miséria e a dor humanas adquirem cores, cheiros, gostos. Uma das decorrências é a de estabelecer entre o enunciador e seu enunciatário relações também sensoriais e corporais, e não apenas no mundo do inteligível.

O outro poema de Cabral, de que se observará aqui apenas a primeira estrofe, é *Agulhas*:

Agulhas

Nas praias do Nordeste, tudo padece
com a ponta de finíssimas agulhas:
primeiro, com a das agulhas da luz
(ácidas para os olhos e a carne nua),
fundidas nesse metal azulado e duro
do céu dali, fundido em duralumínio
e amoladas na pedra de um mar duro,
de brilho peixe também duro, de zinco.
Depois, com a ponta das agulhas do ar,
vaporizadas no alíseo do mar citrico,
desinfetante, fumigando agulhas tais
que lavam a areia do lixo e do vivo.

(MELO NETO, 1975, p. 22)

Trata-se, de novo, de um texto temático-figurativo, que desenvolve, entre outros, também o tema da vida sofrida, difícil, de luta do homem do nordeste brasileiro, que enfrenta a seca, o sol, o calor, a falta de alimento. Repetem-se assim os traços semânticos de sofrimento (*padece, ácidas para os olhos, carne nua, amoladas, fumigando, desinfetante, lavam do vivo etc*) e dificuldades (*metal duro do céu, mar duro, peixe duro, mar citrico etc*). Esse percurso temático, que costura, com as repetições, o texto to-

do, é recoberto por um percurso figurativo, o da praia, mar, sol, peixe, vento, areia, que usa diferentes ordens sensoriais (tátil, visual e gustativa) em sinestesia. O sofrimento e as dificuldades são, assim, figurativizados pelos traços semânticos sensoriais que seguem:

tátil: pontiagudo, fino, que fura (*finíssimas agulhas, ponta, amoladas*), duro (*metal duro, duralumínio, mar duro, peixe duro*);

gustativo: ácido, que “queima”, “que pica” (*ácidas, cítrico, fumigando*);

visual: brilhante, ofuscante, que fere a vista (*agulhas da luz, ácidas para os olhos, metal azulado, duralumínio, brilho peixe, zinco*).

Misturam-se as ordens sensoriais, criando efeitos de sinestesia entre o pontiagudo, o ácido e o brilhante-ofuscante, ou seja, o gosto “queima ou pica”, o tato ofusca e é ácido, a visão é dura e ácida. São esses traços do mar, do sol, da areia e da praia que caracterizam, no poema, os sofrimentos e as dificuldades do nordestino.

Tal como no outro poema, o sofrimento e as dificuldades são concretizados sensorialmente, ganham “corpo” e levam ao estabelecimento de relações também sensoriais entre o enunciador e o enunciatário. Ligam-se eles tátil, gustativa e visualmente, pois além de entender as dificuldades, sentem as dores do homem do nordeste.

As análises, bastante precárias dos dois poemas, mostram os sentidos “corporais” da figurativização, mas apontam também a novidade e a criatividade da figurativização e seus efeitos estéticos.

Os temas e as figuras dos poemas são, tal como nas redações, determinados sócio-histórica e ideologicamente. O tema da miséria do homem do nordeste e da riqueza de sua natureza é o de um momento histórico e de certas camadas sociais no Brasil. As figuras com formas pontiagudas, acidez e ofuscamento investem comumente a dor e o sofrimento, assim como o gosto amargo, o frio ou a opacidade cobrem a miséria do homem, ou o brilho e o calor, as riquezas da natureza.

Há, no entanto, alguma coisa na figurativização que rompe com a “imperfeição da vida quotidiana” (GREIMAS, 1987) e produz, nesses textos, sentidos novos, outras direções, momentos de “perfeição”. Esses sentidos resultam, em geral, de uma certa novidade na relação entre o figurativo e o temático, ou na combinação das próprias figuras.

Se no primeiro poema (*Os reinos do amarelo*) há uma oposição temática e figurativa mais usual, entre as belezas e as riquezas da natureza do nordeste e a miséria e o sofrimento do homem, no segundo (*Agulhas*) são as praias, o mar, o vento do nordeste que figurativizam com traços táteis (pontiagudos), visuais (ofuscantes) e gustativos (ácidos) o sofrimento e as dificuldades do nordestino. Quebra-se a leitura do senso comum de belas e aconchegantes praias e instala-se a da dor, a do sofrimento humano. A relação entre tema e figura é inusitada e cria o efeito estético da novidade, da criatividade. Por outro lado, no poema *Os reinos do amarelo* é principalmente a relação entre as figuras que inova. Ao tomar por base figurativa o visual cromático (*ama-*

relo), o poema estabelece uma cascata sinestésica: amarelo (visual) estridente (auditivo); amarelo (visual) amargo (gustativo); cobre (visual) e podre (gustativo e olfativo) e assim por diante.

Nesses casos, finalmente, a figurativização contribui para que se dê prazer estético ao destinatário do texto e para que enunciador e enunciatário partilhem momentos fugazes de “perfeição”.

Em síntese, a figurativização discursiva assume funções diversas nos discursos: assinala, com os temas, a determinação sócio-histórica e ideológica dos discursos; dá aos discursos coerência semântica, juntamente com a tematização, nos textos temático-figurativos; participa das estratégias de persuasão argumentativa, nos discursos temáticos, com figuras ocasionais e esparsas; concretiza os temas abstratos e produz efeitos de realidade; cria efeitos de concretização sensorial e dá “corporalidade” ao discurso e às relações entre enunciador e enunciatário; contribui para a produção de efeitos de novidade e de criatividade estética, para dar prazer estético ao destinatário e para que enunciador e enunciatário partilhem instantes de “perfeição”.

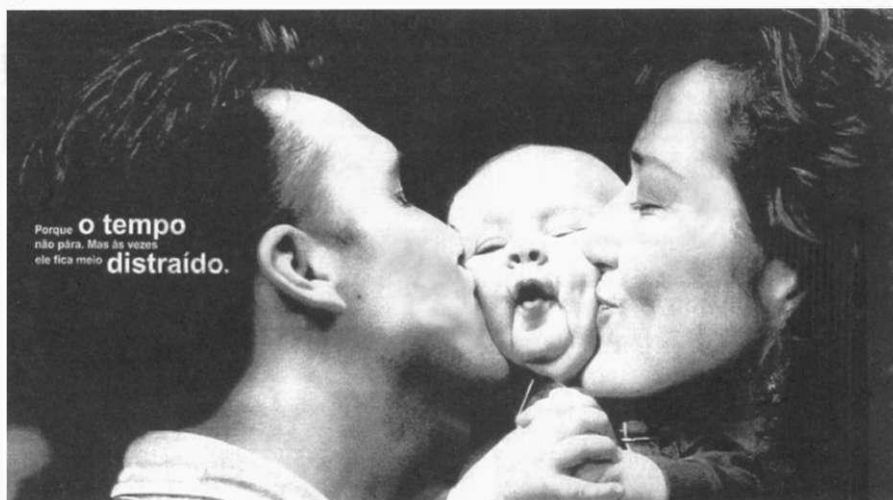
Os anúncios publicitários usam bastante os procedimentos de figurativização e o fazem de diferentes formas.

Figurativização e publicidade

Serão examinados alguns procedimentos de figurativização nos anúncios de bancos publicados na imprensa escrita no Brasil, de agosto de 2000 a abril de 2004. Escolheu-se tratar apenas das figuras relacionadas com as “idades da vida”.

Os anúncios publicitários impressos são em geral textos sincréticos, ou seja, que têm substâncias da expressão diferentes, no caso sonora e visual. O plano da expressão não será, porém, objeto de estudo neste artigo, e a figurativização será examinada como um procedimento do plano do conteúdo.

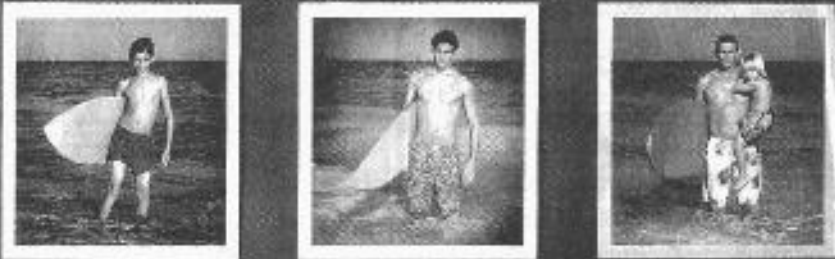
A análise dos anúncios publicitários mostrou que um de seus grandes temas é o do tempo, isto é, o da fugacidade do tempo e da necessidade de poupá-lo, de economizá-lo, para viver momentos de lazer, de prazer e de tranquilidade, sozinho ou, principalmente, com a família e os amigos. Os bancos desenvolvem esse tema de três formas: evitam a perda de tempo de ir ao banco (por meio do banco na internet, dos caixas eletrônicos, do banco por telefone etc); poupam o tempo dos clientes, ao assumirem parte de suas tarefas (de investimentos, de pagamentos, de cobranças etc); dão ao cliente as condições financeiras necessárias para aproveitar o tempo. Em síntese, o tema da passagem rápida do tempo desdobra-se no subtema de que o tempo pode ser poupado, mais bem aproveitado ou mesmo prolongado: *Porque o tempo não pára. Mas às vezes ele fica meio distraído.*



Os bancos ajudam a “distrair” o tempo, dizem os anúncios. Em alguns casos, aparecem as diferentes idades, para mostrar que os serviços e produtos do banco são necessários para bem aproveitar cada uma delas. São anúncios de cartão e de previdência, principalmente:

Todo mundo sabe que o tempo não pára. Que a vida é feita de fases. E que o importante é saber viver bem cada uma delas. Por isso, em vez de lutar contra o tempo, faça um acordo com ele.

Todo mundo sabe que o tempo não pára. Que a vida é feita de fases. E que o importante é saber viver bem cada uma delas. Por isso, em vez de lutar contra o tempo, faça um acordo com ele. Faça um Plano da Bradesco Vida e Previdência e garanta o seu futuro. Assim, o tempo vai continuar passando, mas não vai levar junto a sua tranquilidade.



Faça as pazes com o seu tempo.



Esses anúncios apontam já os temas e figuras de cada idade.

A análise das idades da vida, nos anúncios publicitários, organiza-se em dois itens: o primeiro sobre a determinação sócio-histórica dos temas e figuras das idades da vida, nos anúncios, e sobre os diferentes temas e figuras de cada idade; o segundo sobre os sentidos dessa figurativização (de realidade, de corporalidade e de novidade).

O tema do tempo, com os subtemas mencionados, faz parte das pequenas mitologias de nossa época, e é figurativizado nos anúncios, em geral pelas figuras das diferentes idade da vida do homem.

A determinação sócio-histórica dos temas e figuras do tempo

Os anúncios publicitários são, sem sombra de dúvida, determinados sócio-histórica e ideologicamente. Os temas apontados sobre o tempo são valores atuais das camadas médias da população que trabalha fortemente para ter direito ao consumo e ao lazer da classe mais privilegiada, ou para manter os valores da família, mas que não tem, dessa forma, tempo para tanto. Daí a transformação do tempo em valor de uso que leve à felicidade, à tranqüilidade e ao prazer do lazer e da diversão, ou à segurança e ao aconchego da família e dos amigos.

As figuras que concretizam os temas temporais são, como já foi dito, principalmente figuras de idades diferentes da vida do homem, e são elas também determinadas ideologicamente. Assim, por exemplo, os temas da família são, em geral, figurativizados por mãe e/ou pai e crianças.

Duas variações são possíveis: as figuras de crianças, bebês, adultos, jovens, velhos investem tanto o banco quanto seu cliente (pode-se ter tanto um banco que cresce, quanto uma empresa em desenvolvimento); os temas de cada idade da vida são valorizados positiva ou negativamente (a diversão da criança pode ser um valor a ser alcançado ou uma irresponsabilidade a ser evitada).

A análise dos anúncios apontou os temas que seguem e suas valorizações para as figuras das diferentes idades da vida. A figura da criança ocorre com os temas de:

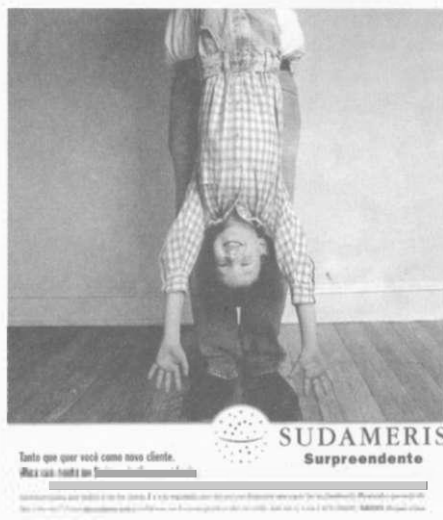
- a) diversão, brincadeira, liberdade, sem obrigações ou responsabilidade: esse percurso temático-figurativo é valorizado positivamente em anúncios (de previdência, de investimentos) em que o banco propicia ao cliente uma “vida de criança”, hoje ou na aposentadoria, ou uma vida de alegrias às crianças sob os cuidados dos clientes; a valorização negativa ocorre em anúncios em que a irresponsabilidade e as brincadeiras das crianças exigem o auxílio do banco (anúncios de seguros, cheque especial, cartão, crédito em geral, sobretudo);



- b) atividade, agilidade: a figura da criança cobre o tema positivo de vida ativa, na aposentadoria, graças ao banco; investe também o tema do cliente (pequena empresa) que tem agilidade de criança, devido ao banco, ou o do banco ágil e ativo, como uma criança, que acompanha as mudanças de sua época;



- c) risco, desproteção: este é, provavelmente, o tema mais freqüentemente figurativizado pela criança, nos anúncios, o do cliente que, tal como uma criança, necessita de proteção, de segurança e de cuidados (anúncios principalmente de seguros, previdência e crédito) ou que precisa de ajuda para proteger as suas crianças;



- d) educação, formação: os anúncios de patrocínio de educação e cultura, e os de seguros usam muito freqüentemente figuras de crianças que precisam ser educadas e formadas;
- e) inocência: a figura da criança investe o banco ético, preocupado com valores de paz e cidadania, sobretudo em anúncios institucionais de mensagem de Natal e Ano Novo;

- f) modernidade, avanço tecnológico, mudanças rápidas, futuro: a figura da criança é usada para o banco moderno, avançado, que traz o futuro para o presente, que cresce e se renova, como as crianças (anúncios institucionais e de banco na internet);
- g) filho, herdeiro, continuidade da geração atual: os anúncios empregam bastante as crianças como filhos, no tema da família, como o objeto em que os pais investem seus sonhos, realizações, continuidade (herança).



A figura da criança recobre portanto valores positivos e eufóricos que o banco oferece ao cliente – vida de criança, com diversão, brincadeiras, atividade – ou valores negativos e disfóricos de que o banco livra o cliente – risco, insegurança, medo, perigo. Além disso, a figura da criança é usada, pelo banco, para o tema da ética (da inocência), em anúncios, principalmente, de mensagens de Natal e Ano Novo, e para o de modernidade, progresso, avanço tecnológico, futuro no presente, nos anúncios institucionais ou nos de banco na internet, sobretudo. E, ainda, como a continuidade existencial dos pais e de seus sonhos.

Em relação à figura da criança, deve-se mencionar a distinção entre a figura da criança propriamente dita e a do bebê. A principal diferença é a de aspectualização do ator: o bebê é mais desprotegido, corre mais riscos, é mais moderno, mais inocente. Não é uma figura empregada para os temas da diversão ou da atividade. Houve, assim, anúncios de bebê usando o computador para representar o banco do novo milênio e até o emprego de ultra-som de nenê para o tema da necessidade de proteção e cuidados, em anúncio de seguros. Além disso, a figura do bebê foi usada pela relação sonora (bebê e BB) como objeto de desejo (querer um bebê e ações do banco).



A criança (e o bebê) ocupa, portanto, os papéis narrativos de objeto de valor desejado por um sujeito e de sujeito de estado a ser posto ou mantido em relação com valores positivos (saúde, brinquedos, segurança, educação, escola, inocência etc) por um sujeito realizador, mas que, para efetuar essas ações, precisa do auxílio do banco, que lhe dá o poder-fazer, sob a forma de condições financeiras e/ou de tempo. A criança só é sujeito operador quando figurativiza a agilidade, a modernidade ou o caráter ético do banco, que, por sua vez, é capaz de dar esses valores ao cliente.

A figura da criança está ligada assim às paixões de realização – satisfação, alegria, felicidade –, de credibilidade – confiança, inocência, esperança, segurança – e de despreocupação – tranquilidade, despreocupação, irresponsabilidade.

A figura do adulto vai do adulto jovem ao adulto mais velho. Em geral essa distinção cobre a de anúncios dirigidos a pessoa física (adulto mais jovem) e a pessoa jurídica (adulto mais velho). A figura do adulto mais velho é usada também nos bancos exclusivos e/ou privados, que se dirigem a clientes de mais alta renda ou fortuna. Os anúncios de banco exclusivos ou privados não usam nunca crianças.

A figura do adulto é empregada em geral com os temas que seguem:

- a) paternidade (responsabilidade e prazer): o tema da paternidade é tanto o da responsabilidade em relação aos filhos quanto o do prazer proporcionado por eles; é uma das facetas do tema do *ganhar tempo* – *Chegue em casa a tempo de pegar seu filho na infância; Mês em que você precisa renovar o guarda-roupa dos seus filhos, por exemplo, acaba cedo; 10 dias sem juros no cheque especial pra gente aproveitar a vida?* (o aproveitar a vida é estar e brincar com os filhos); *Algumas pessoas sabem que a vida tem sempre um pouco mais para dar* (pai brincando com filha); *Existem pessoas mais interessantes para se despedir antes de uma viagem do que o seu gerente do banco* (imagem do pai com

a filha); *Você paga contas, investe, pega empréstimos, transfere dinheiro com seus filhos no colo* (anúncio de banco na internet);



b) amor, romantismo, casamento: as figuras de casais de adultos cobrem os temas dos relacionamentos afetivos, possíveis graças ao banco e ao tempo que ele poupa (anúncios sobretudo de investimentos e de banco na internet); a sexualidade ou mesmo a sensualidade não são desenvolvidas;



c) proteção, segurança, confiança: a contrapartida do tema do risco das crianças é o da proteção e segurança que o adulto dá a sua família, graças ao banco (anúncios de seguros, sobretudo);

d) amizade: figuras de adultos investem o tema da amizade e do lazer com amigos;



- e) lazer, esporte, fazer o que quiser: as figuras de adultos cobrem o tema do tempo ganho, para que se possa “viver a vida” em geral (é o mesmo tema especificado no lazer com os filhos e os amigos, só que agora em atividades individuais: andar de bicicleta, jogar bola, surfar, dormir na rede, *ser mais você*), pois o banco traz de volta o tempo que faltava para aqueles momentos mais importantes da vida ou hábitos que você tinha até esquecido;
- f) responsabilidade, trabalho: a figura do adulto concretiza a responsabilidade e o trabalho dessa idade, por meio dos quais o adulto poderá obter os valores desejados (carros, jóias, roupas, casa etc) ou cumprir as tarefas que lhe cabem (de provedor da família, por exemplo), para o que precisará do banco;
- g) ascensão social: o tema da ascensão social é em geral investido pelo adulto, que, com o auxílio do banco, poderá subir um degrau ou mais na escala social (sobretudo anúncios de capitalização: *Vá treinando para ser rico*, dizem alguns anúncios);
- h) atraso: alguns anúncios figurativizam o atraso e a falta de modernidade, com um adulto velho. *Cliente Itaú Bankline obtém crédito pela Internet. E não deixa a mulher almoçando com o Atraso.*

A figura do adulto realiza assim os papéis narrativos e temáticos de dois percursos diferentes: um, em que o sujeito adulto busca, com seu trabalho e responsabilidade e, também, com a ajuda do banco, valores descritivos – carros, luxo, viagens, jóias, casa etc – e ascensão social; outro, em que o sujeito adulto quer mais tempo – que passa rápido e que deve e pode, com o auxílio do banco, ser poupado e aproveitado em atividades prazerosas com a família, os amigos, a mulher ou o marido, em viagens, em esporte e em descanso.

As paixões do primeiro percurso são principalmente a ambição, a satisfação e alegria pela realização dos desejos, a preocupação decorrente das responsabilidades e do trabalho. As do segundo percurso são a tranquilidade, a despreocupação, a satisfação, a alegria e o amor, paixões vividas graças ao tempo poupado e conseguido com o banco.

Os dois grandes temas da idade adulta são, muitas vezes, relacionados: as ambições do cliente são realizadas graças ao banco, e o cliente ganha, além disso, tempo e livra-se das preocupações decorrentes do trabalho e das responsabilidades. Daí os anúncios que dizem *Viver e não ter vergonha de ser feliz*, quase como nos discursos políticos.

A idade adulta é, por excelência, a de mais responsabilidade e trabalho, mas também a que pode dar mais prazeres e em que se estabelecem mais laços afetivos, desde que se conte com um bom banco, que “distraia” o tempo, permitindo que se faça com ele um “acordo” ou as “pazes”.

O banco é, com mais frequência, figurativizado pelo adulto, jovem ou velho, conforme o tipo de banco, como foi apontado.

A figura do homem mais velho, do idoso, é menos usada nos anúncios, e cobre os temas que seguem:

- a) **decadência, inatividade, não-vida:** se o velho investe percursos temáticos disfóricos de inatividade, decadência física e psicológica, não-vida, a figura é usada para reforçar as ações do banco que dão vida ao idoso, que acordam os seus sonhos adormecidos, que o rejuvenescem, que fazem dele, de novo, um sujeito do querer e do fazer, capaz de realizar atividades de jovens: *criar (Você ainda tem muita coisa para criar na vida. E não estamos falando só de netos)*, praticar esportes, amar, aproveitar a vida, viver, enfim;



- b) liberdade, sem obrigações ou responsabilidade: tal como a criança, o velho pode gozar a vida, ter lazer, liberdade, sem preocupações, graças ao banco (anúncios de previdência, principalmente);
- c) experiência, competência: a figura de pessoas mais velhas investe o tema da experiência e da competência, o que explica o uso da figura em anúncios de investimentos, de *Private Bank* e nos dirigidos a pessoa jurídica, em que esses atributos são mais valorizados.

A velhice é, em geral, disfórica, negativa nos anúncios. Tanto é assim que o papel do banco é fazer o velho mudar de idade de vida: rejuvenescê-lo, com atividades de jovem, ou permitir que viva a boa vida de criança, sem obrigações e responsabilidades. O banco dá vida ao idoso: vida ativa de adulto ou vida de diversão de criança. São esses os valores positivos que definem a vida nessas idades.

A figura de pessoas mais velhas cobre positivamente apenas os temas de experiência e competência.

O exame dos anúncios apontou a estereotipia dos percursos temáticos e figurativos do tempo e das idades da vida, e mostrou claramente a determinação sócio-histórica desses percursos, no discurso publicitário dirigido sobretudo às camadas médias da sociedade brasileira.

Os sentidos da figurativização discursiva nos anúncios

Conforme foi apontado, estão sendo considerados três sentidos para a figurativização discursiva: os efeitos de realidade, os de corporalidade e os de novidade ou criatividade.

Nos anúncios, as figuras das idades da vida, ao concretizarem os temas do tempo, sobretudo, produzem, quando a concretização é levada às últimas conseqüências, efeitos de sentido de realidade. São usados, para tanto, nomes próprios, idades, datas, endereços e fotografias, entre outros recursos. Os efeitos de realidade são obtidos tanto no texto verbal, quanto no visual, e fazem parte das estratégias racionais de persuasão do destinatário do anúncio, levando-o a acreditar e a confiar no banco, cujas qualidades são "reais" e "verdadeiras".

O efeito de corporalidade é obtido pela concretização sensorial dos temas. As figuras usadas de criança, bebê, adulto ou velho, nos anúncios, são aquelas que o destinatário reconhece como figuras dessas idades, pois são as do senso comum. Essas figuras, além de permitirem o reconhecimento cultural das várias idades da vida e de produzirem o efeito de sentido de realidade, concretizam sensorialmente os percursos temáticos do tempo, dão-lhes corpo.

Os traços sensoriais usados nos anúncios dão corporalidades diferentes às várias idades.

A figura da criança emprega sobretudo traços:

- visual cromático: cores quentes (para os temas da diversão, da atividade, da irresponsabilidade da infância) e cores claras (para o tema da inocência e da necessidade de proteção);
- visual de forma: arredondado (para os temas da inocência e da necessidade de proteção);
- sonoro: barulhento, ruidoso (para os temas da diversão, da atividade, da irresponsabilidade);
- tátil: macio, fofo, liso (tema da inocência, da necessidade de proteção).

A figura do bebê que, em relação à da criança, tomada como justa medida, é aspectualizada pelo excesso ou pela insuficiência, usa alguns dos traços sensoriais da criança, de forma excessiva:

- visual cromático: claro (para os temas da inocência e da necessidade de proteção);
- visual de forma: mais arredondado (para os temas da inocência, da necessidade de proteção e de valor desejável);
- tátil: mais macio, mais fofo, mais liso (para os temas da inocência, da necessidade de proteção e de valor desejável).

O *corpo* da criança é, assim, de cor quente e barulhento, para a infância divertida e livre, arredondado, macio e fofo, para a infância inocente e desprotegida.

A idade adulta utiliza traços sensoriais:

- visual cromático: claro vs. escuro (para o tema do atraso escuro, em oposição à modernidade tecnológica clara);
- visual de forma: nítido (para o tema do tempo que deve ser aproveitado e não perdido, como “embaçado” ou “apagado”);
- tátil: macio e quente (para os temas do lazer, da liberdade de ser você mesmo, do descanso, do prazer de conviver com os filhos e do amor);
- gustativo: gostos bons, saborosos (para o tema da amizade);
- olfativo: cheiros bons (da natureza, sobretudo) (para os temas do lazer, da liberdade de ser você mesmo, do prazer de conviver com os filhos e do amor).

A idade adulta tem, assim, corporalidade tátil, gustativa e olfativa: macia, quente, saborosa e cheirosa – quando o tempo é bem aproveitado para o lazer, o descanso, a família, os filhos, os amigos, o amor –, a que se acrescenta o traço sensorial da *nitidez*,

de um tempo que toma forma. Além disso, a oposição cromática de valor claro e escuro investe a relação temática do atraso e da modernidade tecnológica.

Finalmente, a figura do idoso emprega traços sensoriais:

- visual cromático: claro (para o tema do lazer, da volta à vida de criança), escuro (para o tema da experiência e da competência ou para o do rejuvenescimento), branco (do cabelo) (para o tema da decadência);
- tátil: não-liso (enrugado) (para o tema da decadência).

O corpo do idoso é, assim, branco e não-liso, para a velhice decadente e inativa, claro, para a velhice livre e sem responsabilidades, e escuro, para a velhice experiente e competente ou rejuvenescida.

Com os traços sensoriais apontados estabelecem-se laços corporais entre o banco e o cliente, que “sente” cheiros, sons, cores, gostos, tatos. Fazer o cliente sentir é uma das estratégias para fazê-lo acreditar e fazer o que dele se deseja e espera.

Para concluir, uma rápida observação sobre o sentido de novidade, de criatividade. Os anúncios examinados pouco investiram nessa direção. Os percursos temáticos e seus investimentos figurativos são, como foi apontado, determinados sócio-histórica e ideologicamente e constituem uma das mitologias de nossa época sobre o tempo e as idades da vida. A concretização sensorial é também, praticamente, a do senso comum: bebês macios e fofos para o tema da inocência; velhos “ásperos” e não-lisos para o tema da decadência e da inatividade; cheiros e gostos bons para o tema da amizade, da família e do lazer do adulto, e assim por diante.

Dois aspectos podem, porém, ser considerados mais criativos nos anúncios, um quantitativo/qualitativo e outro marcadamente qualitativo. O quantitativo/qualitativo é o forte emprego, em todas as fases da vida, da relação sensorial tátil (macio, liso vs. áspero, não-liso), para marcar, sensorialmente, uma mudança nas idades. Vai-se do bebê excessivamente fofo e macio, ao idoso, áspero e não-liso, ou seja, insuficientemente macio e liso, passando pela criança e pelo adulto, macios e fofos na justa medida. Se na criança a maciez está relacionada à inocência, no adulto, está ligada aos prazeres do tempo – amigos, filhos, amores, descanso – que, de alguma forma, marcam a volta ou a ida à idade da inocência e dos valores éticos.

A outra e última questão, qualitativa, é a do uso do traço formal de *nitidez* para figurativizar, de alguma forma, uma parada no tempo que não pára, que passa “embaçado” ou “apagado”.

Os anúncios de bancos mostram as imagens estereotipadas de cada geração e como o mundo financeiro retoma e reproduz valores sociais sobre o tempo e as idades da vida do homem, que aproximam tempo, vida e dinheiro.

BARROS, D. L. P. de. Advertising and figurativization. Alfa, São Paulo, v.48, n.2, p. 11-31, 2004.

- **ABSTRACT:** *From the perspective of French Semiotics, this paper examines the different functions of the figurativization procedure. Such procedure (i) marks the socio-historical and ideological determination of discourses; (ii) gives semantic coherence to the thematic-figurative discourses; (iii) takes part in the strategies of argumentative persuasion in the thematic discourses; (iv) turns abstract themes into concrete ones and create effects of reality; (v) shapes the body of discourse and relations between the enunciator and the enunciatee; (vi) contributes to the production of originality effects and aesthetic creativity to provide aesthetic pleasure to the receiver and the possibility for both the enunciator and the enunciatee to share moments of perfection. Among others, this paper analyzes the figures of man's different ages in Banks' printed advertising conveyed by the written press from August 2000 to April 2004.*
- **KEYWORDS:** *Semiotics; discourse figurativization; aesthetic creativity; ideology; advertising.*

Referências bibliográficas

- BARROS, D. L. P. de. *A festa do discurso: teoria do discurso e análise de redações de vestibulandos*. 1985. 592f. Tese (Livre-Docência) – FFLCH-USP, São Paulo, 1985.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Paris: Pierre Fanlac, 1987.
- MARTINS, S. F. D. *Estratégias persuasivas de alguns sermões do Padre Antônio Vieira: uma abordagem semiótica*. 2003. 196f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – FFLCH-USP, São Paulo, 2003.
- MELO NETO, J. C. de. *Antologia poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- SAES, D. *Classe média e sistema político no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

Obras consultadas

- GREIMAS, A. J. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [198-].

FIGURATIVIZAÇÃO DO ESPAÇO EM "O BÚFALO", DE CLARICE LISPECTOR

Loredana LÍMOLI¹

- RESUMO: O trabalho examina os procedimentos de espacialização no conto "O búfalo", de Clarice Lispector. Propõe como metodologia de análise a montagem de campos lexicais, visando à compreensão das múltiplas relações que se estabelecem entre as isotopias presentes no texto.
- PALAVRAS-CHAVE: Figurativização; espacialidade; semiolinguística; campo lexical; enunciação.

Campo lexical e análise da figuratividade

Uma das maneiras mais simples e fecundas de observarmos o entrelaçamento semântico que une a espacialidade enunciativa à espacialidade enunciativa de um texto é através da análise dos campos lexicais, conforme a metodologia proposta por Maurand (1987, 1992). Dentro da abordagem semiolinguística, o levantamento dos campos lexicais não é obrigatório, nem mesmo usual. No entanto, além do caráter evidentemente didático desse procedimento, deve-se ressaltar sua eficácia na identificação das isotopias textuais, e, conseqüentemente, na montagem do modelo lógico de articulação do sentido. No que diz respeito, particularmente, ao tratamento da espacialidade, as informações extraídas da montagem e do exame das relações mantidas entre os diferentes campos podem fornecer elementos significativos, tanto para a determinação do espaço-enunciado (o enquadramento espacial dos atores), como para uma primeira abordagem do espaço-texto, graças aos dispositivos de orientação presentes na própria dimensão lexemática.

A primeira constatação que se pode fazer, uma vez concluído o trabalho de levantamento lexical do *Búfalo* (LISPECTOR, 1983), é que o campo da espacialidade é parti-

¹ Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Centro de Letras e Ciências Humanas – UEL – 87501-050 – Londrina – PR – Brasil. E-mail: anadero@dilk.com.br

cularmente denso no conto. Isso se explica, em parte, pela situação de contínuo deslocamento da personagem principal. Mas a importância da exploração topográfica neste caso ultrapassa a simples justificativa de movimento. Observem-se, a título de exemplo, alguns dos principais elementos semânticos que compõem a espacialidade no *Búfalo: primavera, jaula, Jardim Zoológico, nos bolsos, em torno, na frescura de uma cova, dentro de si, na terra, oriental, pelo riacho, no estômago, parque de diversões, igreja, na bolsa, rua, montanha-russa, no silêncio de um corpo, mundo, barras, terreno, cercado, no peito, entre estômago e intestino, gruta, à tona, aproximar-se, recuar, chão, terra, céu etc.*

Além da variedade topológica, nota-se que alguns lexemas têm ocorrências múltiplas no texto: é o caso de *jaula(s), primavera, grade(s), enjaulada, barra(s)* e *Jardim Zoológico*, apenas para citar os casos mais numerosos. Evidentemente, a repetição lexical é portadora de sentido: assim, por exemplo, a reiteração semântica dos co-hipônimos que se relacionam à configuração do enjaulamento – *jaula, grades, enjaulada, cercado etc.* – deixa transparecer a predominância de determinada categoria tímica, a /disforia/.

As principais figuras espaciais que compõem o cenário onde evoluem os atores do enunciado são: a primavera, estação climática que subsume um grande número de manifestações espaciais; o Jardim Zoológico, que funciona como espaço /englobante/ e se opõe a um espaço exterior pressuposto (a “rua”, o lugar onde estava a mulher antes de sua vinda ao zôo); as diferentes grades e jaulas dos diversos animais; e a montanha-russa, que também se encontra no interior do Jardim Zoológico e portanto deve ser entendida como espaço /englobado/ em relação ao Jardim.

A análise dos campos lexicais torna facilmente perceptível a oposição isotópica entre o espaço /aberto/ e o espaço /fechado/. De um lado, há a predominância de figuras do enjaulamento, tais como a “jaula” e seus co-hipônimos: *grade, cercado, barras, ferro*; de outro lado, em número bastante menor, aparecem as figuras que denotam liberdade e são marcadas semanticamente com o sema da /passagem/ ou, pelo menos, deixam de ser marcadas com o sema da /resistência/. O campo global da espacialidade pode, assim, ser subdividido segundo essa oposição principal, conforme se observa nos exemplos a seguir:

/aberto/: *lambeu, passeou, desviou, paisagem, altura, distância, levitação, ervas, se entrepulando, abertos, exposto, vento, circulava, trilhos, percorreu, chão, desviar, exposto, céu, terra, subia, descia, distante, estender, livre, subiu, onda, andar, corria, descalça, chão, passagem, ergueu-se, nuvens, riacho, de longe, a distância, desviou, espalhou-se, voltou à tona, emergida, rolou, se espalhava, escorria, escorresse, pingar, meneava, meneando, escorregava.*

/fechado/: *jaula, Jardim Zoológico, nos bolsos, em torno de si, rodeada, enjaulada, fechadas, concentrados, cova, dentro de si, apertando, no bolso, grades, cobrindo, pre-*

sos, barras, cercado, no estômago, parque de diversões, montanha-russa, no casaco marrom, igreja, trem, bolsa, estômago, engolido, encolheu-se, fortificados, no peito, fêmea de presa, sapatos, ferro, fechados, passagem impossível, resistência, esmagada, dentro de um casaco, concentrados, contraídas, cercado, entre o estômago e os intestinos, apertou, dentro dela, gruta, presa, na boca, entrando fundo, grades.

A inclusão de alguns desses sememas no campo da espacialidade pode surpreender à primeira vista. É que normalmente prevalece, na concepção tradicional de espaço, a idéia de “lugar”. É fácil, por exemplo, classificar na coluna “espaço” nomes de cidades, cômodos de uma casa, paisagens etc. Esse não é o caso de *sapato* e *casaco marrom*, por exemplo, que não são propriamente o que se costuma chamar de topônimos. Mas é justamente aí que age a disponibilidade semântica, pronta para suprir as exigências do contexto discursivo: há, em “sapato” e “casaco marrom”, neste texto, a mesma idéia de enjaulamento que existe em “jaula”, “cercado” etc. Observe-se, pelo contexto, como é possível justificar essa idéia:

Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas fechadas.
[...]
E ali estava agora sentada, quieta no casaco marrom.
[...]
Recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos [...]
[...]
Mas pudesse tirar os sapatos, poderia evitar a alegria de andar descalça? (LISPECTOR, 1983*, p.137-158).

O que torna possível a assimilação das vestimentas da mulher (o casaco e os sapatos) à espacialidade, da mesma forma que as grades, jaulas e seus parassinônimos, é, além da posição sintática de adjunto adverbial de lugar (nos três primeiros exemplos), a presença de semas comuns aos dois conjuntos lexemáticos: bolsos, casaco, sapatos, de um lado, e jaula, cercado, grades, de outro lado, possuem em comum, como sobredeterminantes, o sema do /envoltório/. Vejam-se as definições que o dicionário² traz para esses vocábulos: *sapato* é o “calçado, em geral de sola dura, que cobre o pé”; *bolso* é um “pequeno saco de pano cosido interna ou externamente à roupa, e que serve para guardar objetos pessoais ou como enfeite”; *jaula* é “prisão para feras” e *prisão* é “recinto fechado, clausura”; e *cercado* é “área delimitada por cerca, para prender animais”.

Mas o contexto discursivo explora outras potencialidades para os lexemas citados. A “alegria de andar descalça” é um indício do caráter /disfórico/ que marca o “es-

² Para a definição de vocábulos da língua portuguesa utilizou-se, preferencialmente, a 2ª edição do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

tar calçado”, e que se deve à /opressão/ causada pelos sapatos. A /opressão/ também está presente em *jaula* e seus co-hipônimos. Também o sema da /proteção/, presente no agrupamento de *jaula*, manifesta-se em *bolsos* e *casaco*, como se pode observar a seguir:

“Recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos [...]” (LISPECTOR, 1983, p.153).

A “fortificação” é um signo evidente da /proteção/ que representam as vestimentas da mulher. Porém, não se trata, aqui, da função protetora que normalmente exerce o vestuário. Como é insistentemente repetido no conto, a cena principal tem lugar na primavera, e há indícios de temperatura amena (a protagonista, inclusive, veste saia). Existe, é verdade, por pressuposição, uma referência à proteção das roupas contra a nudez:

“A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos”. (LISPECTOR, 1983, p.148)

Mas a proteção exercida pelo casaco pertence muito mais ao domínio cognitivo, ao /poder-ser-secreto/, que se relaciona à figura da esfinge (visita aos leões), à cegueira do macaco, aos objetos da bolsa que caem no chão, às trevas do final do conto etc.

A proteção opôs-se, na montagem geral dos campos lexicais, o campo da vulnerabilidade. De uma forma geral, tudo o que se relaciona às roupas será colocado ao lado do /oculto/ e da /proteção/. De maneira oposta, a nudez será associada ao /exposto/ e à /vulnerabilidade/. Assim, admite-se que o casaco marrom e os sapatos têm, para a mulher, uma função semelhante àquela que têm as grades para os animais: é sua proteção, e, de alguma forma, uma marca de ligação com a espécie humana. Isso justifica o horror que nela provoca a percepção da nudez dos macacos, bem como o mal-estar que ela sente ao ter sua saia levantada, após o passeio de montanha-russa:

[...] ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula [...] Ela mataria a nudez dos macacos.

[...]

Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em cruz, o peito pelado exposto sem orgulho.

[...]

Ajeitou as saias com recato.

[...]

Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. (LISPECTOR, 1983, p. 137-158)

Esses exemplos mostram que, ao confronto entre os atores (a mulher *versus* os animais), corresponde uma oposição entre o /oculto/ e a /proteção/ ("protegia com altivez"), de um lado; e o /exposto/ e o /vulnerável/ ("o peito pelado exposto") de outro lado. Nota-se que a oposição semântica é complementada pela atitude da mulher ("com altivez"), diametralmente oposta à do macaco ("sem orgulho"). É possível, dessa forma, propor uma homologação entre:

$$\begin{array}{cccc} \text{vulnerabilidade} & = & \text{animais} & = & \text{humildade} \\ \text{proteção} & & \text{mulher} & & \text{orgulho} \end{array}$$

Desde já é possível perceber a importância do tratamento espacial na análise semiolinguística do *Búfalo*. O espaço ocupa um lugar privilegiado neste conto, na medida em que está intimamente relacionado às emoções e ao comportamento dos atores. Visto de uma perspectiva globalizante, o espaço enunciado pode ser entendido como um prolongamento da protagonista. De certa forma, não haveria exagero em afirmar que existe neste texto uma actorialização do espaço, na medida em que a busca exterior de um parceiro animal, que se constitui no elemento central da intriga, nada mais é, na verdade, que a refração da dimensão física e mental da personagem principal. Há uma outra busca, interior, cognitiva, que acontece simultaneamente à primeira: à busca do parceiro animal ("Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?") corresponde a busca, no interior de si mesma, de uma emoção ainda não manifestada ("sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença")³. A passagem entre esses dois planos é assegurada essencialmente pelas figuras do campo espacial, que tornam possível a superposição metafórica da segunda busca.

É interessante notar que a mesma oposição /aberto/ *versus* /fechado/, encontrada na espacialidade, subsiste no campo do afetivo. O cruzamento semântico dos dois conjuntos pode ser observado através dos seguintes enunciados:

a) "sem encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio [...]" (LISPECTOR, 1983, p.147).

sema /afetividade/: *doença, ódio, doente* (a doença, no caso, é muito mais do domínio psíquico do que físico, como confirma a proximidade contextual de *ódio*)

sema /fechado/: *dentro de si*

b) "a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar [...]" (LISPECTOR, 1983, p.148).

³ De maneira análoga ao "tempo psicológico", característico do romance moderno, Clarice Lispector (1983) cria, nesse conto, um "espaço psicológico", explorado, ao longo da narrativa, como uma expansão do espaço concreto do Jardim Zoológico.

sema /afetividade/: *sentimento*
sema /fechado/: *trancando*

c) "Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada" (LISPECTOR, 1983, p.149).

sema /afetividade/: *lágrimas* (dicionário: choro, pranto) e *paciência* (dicionário: virtude que consiste em suportar as dores, incômodos, infortúnios etc., sem queixas e com resignação)

sema /fechado/: *presas*

d) "seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel [...]" (LISPECTOR, 1983, p.152).

sema /afetividade/: *olhos molharam-se* (= lágrimas), *felicidade*, *ódio*, *cruel*

sema /fechado/ + sema /aberto/: *desabrochamento*

e) "[...] e tudo estava preso no seu peito" (LISPECTOR, 1983, p.153)

sema /afetividade/: *peito*

sema /fechado/: *preso*, *peito*

Observa-se, em (d), a presença do sema aspectual da /incoatividade/. Com o auxílio do dicionário, verifica-se que o verbo *desabrochar*, do qual deriva *desabrochamento*, significa "abrir, mostrar" e "desvendar, revelar". *Desabrochamento* pode, portanto, ser entendido como o "princípio de uma manifestação, de uma abertura ou de uma revelação".

Nota-se que a figura do desabrochamento tem uma função de grande importância na coerência semântica do texto. É ela que garante a passagem do /fechado/ para o /aberto/, sob o plano pragmático, e do /secreto/ para o /verdadeiro/, sob o plano cognitivo. Num primeiro momento, *desabrochamento* deve ser entendido como uma figura essencialmente espacial, colocando-se na mesma esfera semântica dos elementos que compõem a configuração da primavera: o riacho, as ervas nascendo, o verde, a paisagem, o perfume etc. O desabrochamento compõe, também, a temporalidade do enunciado, na medida em que viabiliza uma transformação, fazendo a ponte de ligação entre um estado inicial e um estado final. Assim, a configuração aspectual de *desabrochamento* pressupõe, além da /incoatividade/, a /duratividade/ e a /terminatividade/ do processo. O desabrochamento liga-se, enfim, à actorialidade, operando, além das transformações espacial e temporal, uma transformação cognitiva, permitindo, em seu aspecto terminativo, a revelação final do "mal" interior da personagem principal.

Em (e), nota-se que *peito* figura em ambos os campos. Em *peito*, encontram-se os semas do /continente/ e do /corpóreo/. Se a eles se associam os semas /físico/ ou /mo-

ral/, temos duas das acepções de *peito* encontradas no dicionário: “a parte do tronco que contém os pulmões e o coração” e, no sentido figurado, “alma, coração”. A primeira delas pode ser confirmada em: “seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos”.

A segunda acepção, que privilegia o aspecto afetivo, ocorre em:

[...] e tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. (LISPECTOR, 1983, p.153).

Vê-se, portanto que o *peito* é também um elo semântico que une a /espacialidade/ à /afetividade/. Mas há ainda uma terceira realização contextual de *peito*, na qual incidem os semas da /maternidade/, da /feminilidade/ e da /proteção/. Inicialmente, a imagem do peito como seio materno é trazida pelo enunciado “a outra macaca dando de mamar”. A realização lexicômica de *peito* ocorre mais adiante no texto, após o passeio de montanha-russa:

De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas, assim como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira da fome o peito da macaca (LISPECTOR, 1983, p.154).

Nota-se, nesse segmento, a forte presença da oposição semântica entre a /resistência/ (“procurava enterrar”, “dureza das grades”, “passagem impossível”, “barras estreitas”, “passagem impossível”) e a /não-resistência/. O peito da macaca sintetiza as idéias de passagem, de doçura, de proteção. Tal qual o desabrochamento, o peito que amamenta é a transição física do /fechado/ para o /aberto/, e do /oculto/ para o /revelado/. A revelação aqui ocorre associada ao /líquido/ (o leite materno), em oposição ao /sólido/ (as grades), renunciando a revelação final. Observem-se alguns trechos extraídos da seqüência final, do encontro com o búfalo:

Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela voltou à tona. Não sabia onde estivera. Estava de pé, muito débil, emergida daquela coisa branca e remota onde estivera
[.]
Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva
[...]
Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro
[...]
Ficou parada, ouvindo pingar como uma grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada (LISPECTOR, 1983, p.137-158).

“Voltar à tona” e “emergida” pressupõem a passagem de um meio líquido para ou-

tro meio (emergir = sair de onde estava mergulhado). Também é possível identificar o sema /líquido/ em: *viscosa, saliva, sangue, óleo, escorria e pingar*, sememas que assumem figurativamente a transformação principal da narrativa.

As isotopias do /fechado/, do /não-líquido/ e do /oculto/ encontram-se numa relação de solidariedade semântica, predominando do início do conto até o encontro com o quati. Segue-se, a partir do décimo terceiro parágrafo, uma reflexão atribuível à protagonista: “a jaula era sempre do lado onde ela estava”, que pode ser analisada em termos narrativos como o início de um longo fazer-cognitivo, cujo término ocorre na chegada da mulher ao cercado do búfalo.

Essa reflexão da personagem sobre sua própria situação de aprisionamento inaugura uma sobreposição de espacialidades. Na espacialidade física tende a predominar o espaço /fechado/, associado ao /oculto/ e o /não-líquido/. Na espacialidade cognitiva, predomina o espaço /aberto/, que se liga à /revelação/ e ao /líquido/. Examinem-se estes dois exemplos, o primeiro sob o ponto de vista da espacialidade física, e o segundo sob o ponto de vista da espacialidade cognitiva:

a) “Recomeçou então a andar, agora apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos, a assassina incógnita, e tudo estava preso no seu peito” (LISPECTOR, 1983, p.153)

/fechado/: *punhos, fortificados, bolsos, preso, peito*

/oculto/: *incógnita* e todos os lexemas do campo fechado

/não-líquido/: *dura*

b) “Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa a vontade de matar – seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo [...]” (LISPECTOR, 1983, p.152)

/líquido/: *onda, olhos, molharam-se, sangue*

/revelação/: *ventre, desabrochamento*

/aberto/: *ventre, desabrochamento (passagem do fechado para o aberto)*

Não é difícil perceber que a “promessa do ódio”, que corresponde narrativamente à virtualização do /poder/ odiar opõe-se ao não-poder odiar dominante no início do conto:

“Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada. Somente o cheiro da poeira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco, não a lágrimas” (LISPECTOR, 1983, p.149).

O líquido (as lágrimas), nesse último segmento, encontra-se ainda preso, pois alguma coisa o impede de correr. Tal qual o ódio, o líquido está modalizado pelo /não-poder/. As isotopias do /líquido/, do /fechado/ e do /oculto/ parecem estar sobredeterminadas pela isotopia da /resistência/. Assim, a terra dura que é passagem para o encontro com o "eu" interior opõe-se figurativamente à "coisa branca" que "se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva". A comunicação entre o /líquido/ e o /não-líquido/ só ocorre de fato durante o confronto com o búfalo, como se terá a oportunidade de verificar no decorrer da análise. Há, na seqüência que narra o encontro com o quati, o início da transformação sólido-líquido, ("seus olhos molharam-se gratos e negros"), porém o retorno à situação inicial acontece com o término do fazer-cognitivo da mulher, como indica a ocorrência do verbo "solidificar" no enunciado:

"Aos poucos recomeçou a enxergar, aos poucos as formas foram se solidificando, ela cansada esmagada pela doçura de um cansaço." (LISPECTOR, 1983, p.154)

Também durante a experiência na montanha-russa é possível identificar uma passagem entre meios diferentes:

Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé [...]
Estavam de volta à terra, a maquinaria de novo inteiramente parada.
[...] olhou a terra imóvel de onde partira e onde de novo fora entregue. (LISPECTOR, 1983, p.151).

Trata-se, evidentemente, de um trânsito entre os meios terrestre e aéreo, onde a isotopia do /líquido/ está ausente (a menos que se perceba em *mergulho* uma alusão ao meio aquático). Mas, tanto aqui, como na seqüência do encontro do quati e no início do encontro com o búfalo, há evidências de passagem entre meios físicos, com retorno ao ponto de origem: "de volta à terra", "onde de novo fora entregue", "voltou à tona", "emergida".

O retorno ao meio de origem é associado à sensação de proteção, axiologizada como /euforia/. Em contrapartida, a experiência de ultrapassar as fronteiras entre meios distintos provoca uma ruptura tímica: o espaço cognitivo provisoriamente instaurado em cada um das incursões por meios físicos diferentes, sejam elas efetivadas em nível pragmático – como no caso da montanha-russa – ou não, é um espaço hostil. O que torna essa espacialidade contrária à espacialidade física dominante da primavera é, para a protagonista, a perda de controle da situação, o contato com experiências novas e, mais ainda, o fato de se expor a agentes desconhecidos. Verifique-se a presença do campo lexical do exposto no episódio da montanha-russa:

[...] a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente sua candura *exposta*

[...]

Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tinha valor enquanto secreto na bolsa, ao ser *exposto* na poeira da rua, revelou a mesquinha de uma vida íntima de precauções [...](LISPECTOR, 1983, p.150-151).

Esse último segmento é exemplar para ilustrar a interligação entre as isotopias espaciais do /fechado/ e do /exposto/ (que pressupõe passagem entre meios, mudança de espaço) e o /oculto/ e a /proteção/. Observa-se que o paralelismo entre o ser-exposto da montanha-russa e os objetos da bolsa expostos no chão acontece através do fazer-cognitivo da personagem e é deflagrado pela comparação (“como no dia”). A interligação semântica é trazida pelo semema “contrita”, que pressupõe um ato moral de pesar e arrependimento. Isso mostra que a experiência da espacialidade inabitual inscreve-se ainda numa dêixis negativa em relação ao que é buscado pela mulher.

Além da oposição /aberto/ e /fechado/, cujos termos se relacionam, como se observou há pouco, respectivamente, ao /exposto/ e à /proteção/, ao /revelado/ e ao /oculto/, e ao /líquido/ e /não- líquido/, distingue-se no conto uma espacialidade corporal. O exame da superficialidade discursiva mostra-nos, com efeito, um grande número de preposições locativas associadas ao campo lexical do corpóreo:

No estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar.

[...]

Mas o céu lhe rodava no estômago vazio

[...] e tudo estava preso no seu peito

Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos.

[...]

A morte zumbia nos seus ouvidos.

[...] uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p. 137-158)

Evidentemente, a espacialidade corporal é abrigo das emoções: a vontade de matar é sentida no estômago, a morte anuncia-se nos ouvidos, a alegria é percebida na boca. Mas há algo mais que acontece no plano da espacialidade e que escapa a uma leitura superficial desse conto. Trata-se de uma forma particular de permeabilidade espacial, que permite a transferência semântica do espaço exterior para o espaço corpóreo interior.

Como se viu anteriormente, a comunicação entre dois meios físicos ocorre algumas vezes no conto, mas sempre acompanhada de retorno ao ponto de origem⁴. Após

⁴ Uma única exceção poderia ser detectada em “vão de vísceras” (LISPECTOR, 1983, p.150).

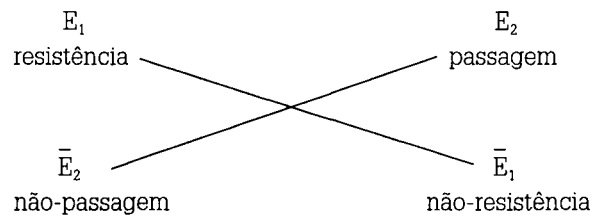
o passeio de montanha-russa, há a volta à terra; após o encontro com o quati, “as formas se solidificam”; e, finalmente, no início do encontro com o búfalo, a mulher “volta à tona”. O escoamento do sangue, que figurativiza a passagem do /não-líquido/ para o /líquido/, do /fechado/ para o /aberto/ e do /oculto/ para o /revelado/ só acontece de maneira definitiva durante o encontro com o búfalo:

“Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro” (LISPECTOR, 1983, p.156)

Há, nesse enunciado, pistas interpretativas que determinam a diferenciação desse conteúdo semântico (passagem do /não líquido/ para o /líquido/) em relação aos outros conteúdos semelhantes. A diferenciação fica a cargo do plano narrativo: a função narrativa dessa última passagem entre meios é conclusiva em relação ao programa narrativo principal, enquanto que as outras são performances independentes. No enunciado acima citado, as evidências discursivas da transformação principal, que indicam a preponderância da função narrativa da passagem entre meios, estão a cargo: do conectivo “mas”, que instaura uma disjunção argumentativa entre as performances anteriores, onde havia retorno ao lugar de origem, e a performance atual; da locução adverbial “dessa vez”, que provoca uma ruptura temporal e redireciona semanticamente as ações ou estados que anuncia; do advérbio “enfim”, que pressupõe o término de uma espera; e do numeral “primeiro”, que determina o início dessa ação ou estado esperado.

Observa-se, então, que o escoamento do líquido ocorre dentro da personagem, ou seja, há uma certa invasão da espacialidade externa (cognitiva ou pragmática) na espacialidade corpórea. Tudo acontece como se tivesse havido uma /negação/ da isotopia sobredeterminante da /resistência/, que possibilita o trânsito entre meios e entre espacialidades distintas. Nota-se que há vestígios sintáticos e semânticos do afrouxamento da resistência nos dois parágrafos que antecedem o enunciado em questão: a mulher apanha uma pedra no chão e joga-a para dentro do cercado, numa primeira tentativa de comunicação entre os espaços interno e externo; em seguida, ela sacode as barras do cercado do búfalo, o que evidencia uma certa /mobilidade/ na dureza do ferro das grades. Verifica-se que essa tentativa de deslocamento das grades não ocorreu anteriormente com nenhuma outra jaula dos animais visitados.

A partir das relações antinômicas estabelecidas na montagem dos campos lexicais, e graças ao exame da superficialidade discursiva, pode-se desde já esboçar uma representação gráfica da dinâmica espacial. Utilizando o consagrado modelo do quadrado semiótico, é possível visualizar as principais transformações, a partir da oposição semântica /resistência/ *versus* /passagem/:



Através desse modelo, que coloca em relação de contrariedade dois termos de uma mesma categoria semântica (representados aqui como E_1 e E_2), é possível perceber alguns dos principais percursos espaciais que envolvem as ações da protagonista. No início, o texto coloca como obstáculo às mudanças de estado a /resistência/, que sobredetermina tanto as relações da ambientação do espaço enunciado (o “cenário”) como as relações cognitivas da esfera supra-psicológica. São as figuras do enjaulamento que predominam – jaulas, grades, ferros, barras etc – definindo um recorte espacial de impenetrabilidade e isolamento. Na chegada ao cercado do búfalo há uma tentativa de passagem pelas grades:

De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara dura entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas [...]. Um conforto passageiro veio-lhe do modo como as grades pareceram odiá-la opondo-lhe a resistência de um ferro gelado. (LISPECTOR, 1983, p.154).

Sob o plano semântico profundo, essa tentativa corresponde a uma transformação $\bar{E}_2 \rightarrow E_1$. Nota-se como o plano figurativo traça uma correspondência linguística com o plano profundo: “passagem impossível” representa a /não-passagem/, e a “resistência” recobre figurativamente a /resistência/. O termo final dessa transformação, que se define segundo o /querer fazer/ da mulher, é E_2 , ou seja, se a transformação total se concretizasse, o percurso da passagem seria escrito assim:

$$\bar{E}_2 \rightarrow E_1 \rightarrow \bar{E}_1 \rightarrow E_2$$

O percurso total, que possibilita a passagem de E_1 para E_2 , não se realiza ainda de fato, porque não houve o trânsito obrigatório por \bar{E}_1 , ou seja, não existe ainda a negação da /resistência/⁵. Esse percurso começa a se esboçar, justamente, com o abrandamento da /resistência/ e a instauração do /poder fazer/, ou seja, a aquisição da competência da mulher. Isso acontece quando a /permeabilidade/ e a /mobilidade/ do

⁵ Diferentemente do que ocorre com outros modelos de representação semântica, no quadrado semiótico o trânsito intercontrários só é possível através da passagem obrigatória por um dos termos subcontrários. No caso analisado, o percurso da /resistência/ para a /passagem/ só se efetuará através da negação da /resistência/, ou seja, da passagem por \bar{E}_1 .

obstáculo, que existiam enquanto disponibilidade semântica, têm sua atualização consentida pelo discurso:

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. (LISPECTOR, 1983, p.156).

Como se pode perceber pelo encadeamento discursivo, a /permeabilidade/, que interfere na espacialidade exterior, age também na espacialidade corpórea, aproximando as figuras do enjaulamento às figuras do corpo físico da mulher. Revela-se, aqui, o percurso cognitivo que transforma as grades numa metáfora para o corpo:

Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p.156-157)

A /permeabilidade/, que resulta da negação da /resistência/, possibilita, enfim, a passagem do espaço exterior para o espaço corpóreo interior, pelo menos quanto ao /parecer/: “como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo”. Há vestígios de um efetivo intercâmbio espacial entre o “eu”, espaço interior (“dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”), e o “mundo”, espaço exterior (“se tivesse contraído o mundo”). Nota-se que o eu e o mundo, enquanto territórios, são alvo de movimentos opostos: o sangue negro que escorre é produto do desabrochamento (passagem do /fechado/ para o /aberto/), enquanto que a contração do mundo sugere um movimento do /aberto/ para o /fechado/.

Esse duplo movimento entre o “eu” e o “mundo” deve ser relacionado às atitudes corporais e à gestualidade da protagonista. Assim, nota-se que a procura do ódio aparece associada aos gestos que indicam /contração/: “os punhos nos bolsos do casaco”, “apertando o punho no bolso”, “apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos”, “no estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar” etc. Em contrapartida, o amor, ou, pelo menos, o extravasamento dos sentimentos da mulher, que se dá ao final do conto, associa-se aos gestos de /relaxamento/: “uma coisa branca espalhara-se dentro dela”, “aquela coisa branca se espalhava dentro dela”, “braços pendidos”, “boca entreaberta” etc. Nesse sentido, nota-se também que a /contração/ está presente na caracterização do búfalo: “os quadris concentrados”, “as ilhargas contraídas”, “o duro músculo do corpo”. Pode-se dizer que a /contração/ age como um elo semântico para a identificação inicial entre a mulher e o búfalo, ambos sendo caracterizados por um postura corporal contraída. Dessa forma, assim como a cor negra do animal, a contração pode ser encarada como um elemento importante dentro da estrutura de manipulação para a performance final, contribuindo para o /fazer-querer/ próprio à sedução exercida pelo búfalo.

obstáculo, que existiam enquanto disponibilidade semântica, têm sua atualização consentida pelo discurso:

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. (LISPECTOR, 1983, p.156).

Como se pode perceber pelo encadeamento discursivo, a /permeabilidade/, que interfere na espacialidade exterior, age também na espacialidade corpórea, aproximando as figuras do enjaulamento às figuras do corpo físico da mulher. Revela-se, aqui, o percurso cognitivo que transforma as grades numa metáfora para o corpo:

Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p. 156-157)

A /permeabilidade/, que resulta da negação da /resistência/, possibilita, enfim, a passagem do espaço exterior para o espaço corpóreo interior, pelo menos quanto ao /parecer/: “como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo”. Há vestígios de um efetivo intercâmbio espacial entre o “eu”, espaço interior (“dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”), e o “mundo”, espaço exterior (“se tivesse contraído o mundo”). Nota-se que o eu e o mundo, enquanto territórios, são alvo de movimentos opostos: o sangue negro que escorre é produto do desabrochamento (passagem do /fechado/ para o /aberto/), enquanto que a contração do mundo sugere um movimento do /aberto/ para o /fechado/.

Esse duplo movimento entre o “eu” e o “mundo” deve ser relacionado às atitudes corporais e à gestualidade da protagonista. Assim, nota-se que a procura do ódio aparece associada aos gestos que indicam /contração/: “os punhos nos bolsos do casaco”, “apertando o punho no bolso”, “apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos”, “no estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar” etc. Em contrapartida, o amor, ou, pelo menos, o extravasamento dos sentimentos da mulher, que se dá ao final do conto, associa-se aos gestos de /relaxamento/: “uma coisa branca espalhara-se dentro dela”, “aquela coisa branca se espalhava dentro dela”, “braços pendidos”, “boca entreaberta” etc. Nesse sentido, nota-se também que a /contração/ está presente na caracterização do búfalo: “os quadris concentrados”, “as ilhargas contraídas”, “o duro músculo do corpo”. Pode-se dizer que a /contração/ age como um elo semântico para a identificação inicial entre a mulher e o búfalo, ambos sendo caracterizados por um postura corporal contraída. Dessa forma, assim como a cor negra do animal, a contração pode ser encarada como um elemento importante dentro da estrutura de manipulação para a performance final, contribuindo para o /fazer-querer/ próprio à sedução exercida pelo búfalo.

obstáculo, que existiam enquanto disponibilidade semântica, têm sua atualização consentida pelo discurso:

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. (LISPECTOR, 1983, p.156).

Como se pode perceber pelo encadeamento discursivo, a /permeabilidade/, que interfere na espacialidade exterior, age também na espacialidade corpórea, aproximando as figuras do enjaulamento às figuras do corpo físico da mulher. Revela-se, aqui, o percurso cognitivo que transforma as grades numa metáfora para o corpo:

Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. (LISPECTOR, 1983, p.156-157)

A /permeabilidade/, que resulta da negação da /resistência/, possibilita, enfim, a passagem do espaço exterior para o espaço corpóreo interior, pelo menos quanto ao /parecer/: “como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo”. Há vestígios de um efetivo intercâmbio espacial entre o “eu”, espaço interior (“dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro”), e o “mundo”, espaço exterior (“se tivesse contraído o mundo”). Nota-se que o eu e o mundo, enquanto territórios, são alvo de movimentos opostos: o sangue negro que escorre é produto do desabrochamento (passagem do /fechado/ para o /aberto/), enquanto que a contração do mundo sugere um movimento do /aberto/ para o /fechado/.

Esse duplo movimento entre o “eu” e o “mundo” deve ser relacionado às atitudes corporais e à gestualidade da protagonista. Assim, nota-se que a procura do ódio aparece associada aos gestos que indicam /contração/: “os punhos nos bolsos do casaco”, “apertando o punho no bolso”, “apequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos”, “no estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar” etc. Em contrapartida, o amor, ou, pelo menos, o extravasamento dos sentimentos da mulher, que se dá ao final do conto, associa-se aos gestos de /relaxamento/: “uma coisa branca espalhara-se dentro dela”, “aquela coisa branca se espalhava dentro dela”, “braços pendidos”, “boca entreaberta” etc. Nesse sentido, nota-se também que a /contração/ está presente na caracterização do búfalo: “os quadris concentrados”, “as ilhargas contraídas”, “o duro músculo do corpo”. Pode-se dizer que a /contração/ age como um elo semântico para a identificação inicial entre a mulher e o búfalo, ambos sendo caracterizados por um postura corporal contraída. Dessa forma, assim como a cor negra do animal, a contração pode ser encarada como um elemento importante dentro da estrutura de manipulação para a performance final, contribuindo para o /fazer-querer/ próprio à sedução exercida pelo búfalo.

A seqüência final do conto marca a passagem definitiva entre os espaços exterior e interior. Há, sob o plano cognitivo, a troca de lugares entre a mulher do casaco marrom e o búfalo. A penetração do espaço de clausura do búfalo acontece através da troca de olhares. Não por acaso, evidentemente, o olhar é a fonte que desencadeia a espacialização. O olho tem uma função especular: como superfície transparente, torna visível o /interior/, aquilo que está /oculto/, /fechado/; como superfície refletora, incorpora dentro de si o /exterior/, oculta o /revelado/, encerra o /aberto/. O olho significa, enfim, o ponto de penetração ("entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam"), o lugar onde a /resistência/ deixa de existir para dar lugar à /vulnerabilidade/. Vê-se que o intercâmbio espacial é total nesse trecho da narrativa: não apenas a mulher fixa o olhar nos olhos do animal, mas o búfalo também age de maneira oposta e concomitante: "E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos".

A vulnerabilidade do olhar é um dos temas recorrentes na obra de Clarice, presente sobretudo nos contos, nos quais assume uma função de passagem para as manifestações epifânicas. No conto "Os desastres de Sofia" (LISPECTOR, 1981), por exemplo, a aluna se vê pela primeira vez sozinha, frente ao professor que tanto despreza. Após uma rápida entrevista, em que os dois personagens se examinam constantemente com os olhos, segue-se este trecho:

Eu era uma menina muito curiosa, e, para a minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara – o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, via a careta vagarosamente hesitando e quebrando uma crosta – mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas (LISPECTOR, 1981, p.113).

A semelhança figurativa desse segmento com alguns trechos do *Búfalo* é flagrante: a reiteração maciça das figuras do olhar, a presença do campo lexical do /corporal/, o mal-estar, a gelatina que lembra o véu gelatinoso do macaco, a palidez, e, enfim, essa "coisa incompreensível", comparada, aqui, à experiência do espelhamento do "eu" no "outro", que acontece efetivamente no *Búfalo* através do olhar. Curiosamente, também nos "Desastres de Sofia", um mal estar físico precede a penetração pelo olhar:

"Daquela parede onde eu me engastara toda, furtivamente olhei-o. E meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar." (LISPECTOR, 1981, p.113)

O despertar da consciência reflexiva, que investiga as profundezas do ser através da passagem pelo modo de ver do "outro", só é possível quando existe a remoção do

obstáculo que impede a penetração do olhar. Nos “Desastres de Sofia”, o obstáculo é figurativizado pela porta, onde o buraco da fechadura representa o ponto de /vulnerabilidade/. No *Búfalo*, embora haja a presença das grades, o obstáculo à ação do olhar é de ordem espacial (o distanciamento do animal) e cognitiva (o desinteresse do búfalo). Ao final da narrativa, há vestígios da remoção desse obstáculo: o búfalo, que estava de costas, volta-se para a mulher, e em seguida aproxima-se dela. Colocando-se na posição frente a frente, ambos consentem a reciprocidade do olhar.

É possível proceder-se ao levantamento das oposições figurativas que dão conta da transformação espacial que se opera no final do conto. O verbo “menear”, que descreve o movimento da cabeça da mulher e é reiterado no último parágrafo, pode ser confrontado ao “desviar” o rosto (ou os olhos), que também indica a ação da mulher e está presente durante os encontros com os diferentes animais. “Menear” sugere um movimento contínuo com a cabeça, seja no eixo horizontal, seja no eixo vertical, enquanto “desviar” indica um movimento pontual, direcionado, no eixo horizontal. Simbolicamente, desviar é um gesto de recusa, enquanto menear pode significar a aceitação, principalmente se o movimento for lento, como é o caso aqui. Os braços pendidos opõem-se aos punhos cerrados no bolso do casaco, graças à oposição sêmica /aberto/ (“pendidos”) *versus* /fechado/ (“cerrados”). Pela mesma razão, pode-se colocar em oposição a boca entreaberta, que aparece na cena final, ao “trancando entre os dentes” anterior. Enfim, a categoria semântica da /penetrabilidade/ *versus* /impenetrabilidade/ torna possível a oposição figurativa de “entrando cada vez mais fundo” e “como abrir passagem na terra dura”. O processo da penetração culmina com o enjaulamento cognitivo da mulher, cujo principal revestimento figurativo fica a cargo de “presa”⁶.

Além da oposição /aberto/ *versus* /fechado/, que, como se viu, assume uma importante função de coerência semântica na narrativa, o traçado evolutivo da espacialidade neste texto coloca em relevo uma outra oposição, da /horizontalidade/ *versus* /verticalidade/. Não é difícil perceber, de maneira genérica, que a /horizontalidade/ predomina nas seqüências iniciais do conto⁷. A /horizontalidade/ é condicionada pelo movimento de deslocamento da mulher, que caminha em direção às jaulas dos diferentes animais. Por essa razão, nos trechos onde o deslocamento é constante, os momentos horizontais tendem a ser mais freqüentes.

A primeira grande manifestação da /verticalidade/ ocorre no passeio de montanha-russa, onde é possível distinguir pelo menos quatro situações importantes de deslocamento no eixo /vertical/: já de início, a mulher *senta-se* no carro, e assim permanece contemplando a erva no chão; em seguida, há o passeio propriamente dito, que a faz “*mergulhar*” no ar; com a máquina já parada, há o relato do incidente da bolsa que *cai* no chão, fato que ocorreu no passado, mas que é presentificado através da lembrança

⁶ A polissemia de “presa” (sinônimo de “capturada” ou fêmea de animal) não deve ser negligenciada. Neste estudo sobre a espacialidade, interessa-nos mais a primeira acepção, que pressupõe a valoração sêmica do /fechado/.

⁷ Há presença da /verticalidade/ nas seqüências iniciais, como no caso da girafa, mas não em relação aos movimentos da protagonista.

obstáculo que impede a penetração do olhar. Nos “Desastres de Sofia”, o obstáculo é figurativizado pela porta, onde o buraco da fechadura representa o ponto de /vulnerabilidade/. No *Búfalo*, embora haja a presença das grades, o obstáculo à ação do olhar é de ordem espacial (o distanciamento do animal) e cognitiva (o desinteresse do búfalo). Ao final da narrativa, há vestígios da remoção desse obstáculo: o búfalo, que estava de costas, volta-se para a mulher, e em seguida aproxima-se dela. Colocando-se na posição frente a frente, ambos consentem a reciprocidade do olhar.

É possível proceder-se ao levantamento das oposições figurativas que dão conta da transformação espacial que se opera no final do conto. O verbo “menear”, que descreve o movimento da cabeça da mulher e é reiterado no último parágrafo, pode ser confrontado ao “desviar” o rosto (ou os olhos), que também indica a ação da mulher e está presente durante os encontros com os diferentes animais. “Menear” sugere um movimento contínuo com a cabeça, seja no eixo horizontal, seja no eixo vertical, enquanto “desviar” indica um movimento pontual, direcionado, no eixo horizontal. Simbolicamente, desviar é um gesto de recusa, enquanto menear pode significar a aceitação, principalmente se o movimento for lento, como é o caso aqui. Os braços pendidos opõem-se aos punhos cerrados no bolso do casaco, graças à oposição sêmica /aberto/ (“pendidos”) *versus* /fechado/ (“cerrados”). Pela mesma razão, pode-se colocar em oposição a boca entreaberta, que aparece na cena final, ao “trancando entre os dentes” anterior. Enfim, a categoria semântica da /penetrabilidade/ *versus* /impenetrabilidade/ torna possível a oposição figurativa de “entrando cada vez mais fundo” e “como abrir passagem na terra dura”. O processo da penetração culmina com o enjaulamento cognitivo da mulher, cujo principal revestimento figurativo fica a cargo de “presa”⁶.

Além da oposição /aberto/ *versus* /fechado/, que, como se viu, assume uma importante função de coerência semântica na narrativa, o traçado evolutivo da espacialidade neste texto coloca em relevo uma outra oposição, da /horizontalidade/ *versus* /verticalidade/. Não é difícil perceber, de maneira genérica, que a /horizontalidade/ predomina nas seqüências iniciais do conto⁷. A /horizontalidade/ é condicionada pelo movimento de deslocamento da mulher, que caminha em direção às jaulas dos diferentes animais. Por essa razão, nos trechos onde o deslocamento é constante, os momentos horizontais tendem a ser mais freqüentes.

A primeira grande manifestação da /verticalidade/ ocorre no passeio de montanha-russa, onde é possível distinguir pelo menos quatro situações importantes de deslocamento no eixo /vertical/: já de início, a mulher *senta-se* no carro, e assim permanece contemplando a erva no chão; em seguida, há o passeio propriamente dito, que a faz “*mergulhar*” no ar; com a máquina já parada, há o relato do incidente da bolsa que *cai* no chão, fato que ocorreu no passado, mas que é presentificado através da lembrança

⁶ A polissemia de “presa” (sinônimo de “capturada” ou fêmea de animal) não deve ser negligenciada. Neste estudo sobre a espacialidade, interessa-nos mais a primeira acepção, que pressupõe a valoração sêmica do /fechado/.

⁷ Há presença da /verticalidade/ nas seqüências iniciais, como no caso da girafa, mas não em relação aos movimentos da protagonista.

da protagonista. E, finalmente, como efeito da viagem na montanha-russa, o aturdimen-
to que lhe causa a impressão de ver a terra *subindo e descendo* diante de seus olhos.

Após o passeio pelo parque de diversões, já na retomada às visitas dos animais,
os momentos de verticalização parecem ser mais numerosos. Examinem-se os seg-
mentos reproduzidos a seguir:

Então, nascida do ventre, de novo *subiu*, implorante, em onda vagarosa a vontade de matar
[...]
Sua cabeça *ergueu-se* em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as
pequenas *nuvens* brancas. *Abaixou* de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe.
[...]
A mulher *aprumou* um pouco a cabeça
[...]
Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela *voltou à tona*.
[...]
Estava de pé, muito débil, *emergida* daquela coisa branca e remota onde estivera.
[...]
Ficou parada, ouvindo *pingar* como uma grota aquele primeiro óleo amargo
[...]
mulher esperou de braços *pendidos* ao longo do casaco
[...]
De pé, em sono profundo
[...]
Preso, enquanto escorregava enfeitiçada *ao longo das grades*.
[...]
Em tão lenta *vertigem* que antes do corpo baquear macio a mulher *viu o céu inteiro* e um
búfalo. (LISPECTOR, 1983, p. 152-158, grifo nosso).

Nota-se que a /verticalidade/ pode estar associada à /imobilidade/ (“de pé”, “pen-
didos”) ou à /mobilidade/. Nesse último caso, o deslocamento pode acontecer tanto
no sentido de cima para baixo (“pingar”, “escorregar ao longo das grades”, “vertigem”,
“abaixou”), como no sentido de baixo para cima (“subiu”, “ergueu-se”, “voltou à to-
na”, “emergida”, “viram as nuvens brancas”, “viu o céu inteiro”). Mas, do ponto de vis-
ta enunciativo, a origem da perspectiva de observação parece ser a mesma, quer seja,
uma focalização que se confunde com a visão da própria personagem.

A presença de uma dicotomia entre a espacialidade horizontal e a espacialidade
vertical também é uma constante na obra de Clarice Lispector, e já foi observada an-
teriormente por diversos pesquisadores. A esse respeito, Trevisan (1987, p. 75) consta-
ta que “[...] a horizontalidade e a verticalidade são [...] movimentos constantes e ele-
mentos característicos da organização romancística interna de Clarice Lispector”. A
pesquisadora, analisando a predominância do posicionamento vertical das person-
agens clariceanas, afirma que “[...] o *estar em pé* remete o indivíduo ao reconhecimento
instantâneo e primário de sua realidade física, o corpo, ou seja, o invólucro que o reve-
la como um *estar sendo*.” (TREVISAN, 1987, p.74, grifo nosso) Nesse sentido, não se

pode deixar de notar que a posição corporal adotada pela protagonista do *Búfalo*, em boa parte da caminhada pelo zôo, evidencia um comprometimento na verticalidade. É o que se percebe em “*encolheu-se* como uma velha assassina solitária”, “*recomeçou* a andar, agora *apequenada*” e, de modo geral, através dos hipônimos do campo lexical da doença, que evidenciam sua debilidade física: “*fragilidade de corpo*”, “*cansada*”, “*esmagada*”, “*muito débil*” etc. Essas figuras parecem indicar, do ponto de vista aspectual, a /incoatividade/ do processo de passagem da /verticalidade/ para a /horizontalidade/, que ocorre no final do conto (“*escorregava*”; “*vertigem*”; “*antes do corpo baquear macio*”).

Uma vez constatada a presença da oposição semântica /verticalidade/ *versus* /horizontalidade/, é preciso verificar a correspondência axiológica dessa categoria dentro da tematização do conto. Como foi dito anteriormente, os momentos de verticalidade são mais facilmente perceptíveis no episódio da montanha-russa e imediatamente após, quando começam a surgir sinais do aparecimento do “mal” buscado pela mulher: ou seja, de algo que, como se viu, recobre tematicamente o escoamento do /líquido/, a passagem do /fechado/ para o /aberto/, e a /revelação/.

A montanha-russa funciona como uma espécie de paliativo na conquista do mal. A busca da mulher requer um parceiro, ou, em termos de semiótica narrativa, um adjuvante com quem ela possa aprender a odiar. Face às dificuldades enfrentadas para encontrar o parceiro ideal, a mulher resolve ter sozinha “a sua violência”. A experiência do mal proporcionada pelo passeio na montanha-russa é um programa narrativo de substituição, que, de certa forma, aproxima-se bastante da performance principal do “mal”. É o que mostra a disposição sêmica encontrada nesse trecho da narrativa, onde se encontram as principais categorias semânticas subjacentes ao texto, à exceção de /sólido/ *versus* /líquido/, que parece ter aqui sido substituída por /aéreo/ *versus* /terrestre/.

Seguindo-se este raciocínio, que coloca em relação de equivalência a performance da violência (que corresponde à viagem na montanha-russa) e o PN principal da “busca do mal”, mas não se esquecendo, evidentemente, de que a função narrativa das duas performances é completamente diversa, é possível dizer que a /verticalidade/ está de alguma forma vinculada ao “mal” – entenda-se, aqui, o “mal” buscado pelo sujeito-mulher.

Sob o plano simbólico da espacialidade, a verticalidade pode ser vista como uma fuga do cotidiano, uma ruptura do tempo e do espaço que normalmente condicionam e – para usar um termo que se impregna da semântica do *Búfalo* – aprisionam-nos na existência diária.⁸ Desse ponto de vista, a /verticalidade/ impõe a /descontínua/ ao contínuo da vida.

⁸ Segundo Gaston Bachelard, autor amplamente citado nos trabalhos de teoria literária e de filosofia sobre a obra de Clarice Lispector, “as fantasias de altura alimentam nosso instante de verticalidade, instinto recalçado pelas obrigações da vida comum, da vida vulgarmente horizontal.” (BACHELARD, 1989, p. 60). Nesse sentido, a intuição filosófica de Bachelard parece confirmar a hipótese formulada aqui, segundo a qual a /verticalidade/ estaria a serviço da temática de ruptura do cotidiano.

É sem dúvida como um acontecimento inabitual e transformador que o passeio na montanha-russa é inserido na visita ao Zôo. A “violência” buscada pela mulher (“então foi sozinha ter a sua violência”), seja ela física e/ou moral, acontece em decorrência da ausência do parceiro, constatada pela personagem: “Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?”. Mas a montanha-russa é uma forma acessória e não definitiva de ruptura com o cotidiano. A liberdade encontrada é apenas aparente, já que o carro está preso aos trilhos e a comunicação com o /alto/ é provisória. Ao contrário das “namoradas”, que dividem com ela o espaço do trem, e da “aérea girafa”, que “se distraía em altura e distância”, a mulher não obtém, sequer, o prazer do divertimento, nessa /verticalidade/ ilusória. Por isso, a protagonista, após a volta à terra, mostra-se “contrita”, provavelmente porque a violência provocada pelo passeio agiu muito mais sob o plano físico do que moral e psicológico, e não a fez atingir o “mal” desejado.

Embora o passeio na montanha-russa tenha uma importância indiscutível nas alterações do comportamento e do “estado de alma” da protagonista, só o encontro com o búfalo, com o animal selvagem, será decisivo quanto ao afastamento da personagem em relação a uma existência anterior de “paciência”, “perdão” e “precauções”, que caracterizam seu cotidiano.

A /verticalidade/ opõe, na seqüência final do conto, e da mesma forma que o havia feito no episódio da montanha-russa, a terra (pressuposta pelo “corpo baquear macio”) e o céu, que agora aparece descortinado, inteiro e distanciando da mulher. Nota-se, no entanto, que a manifestação do /líquido/, ausente no episódio da montanha-russa, é facilmente percebida durante o confronto com o búfalo (“testa ainda suada”, “voltou à tona”, “sangue negro”, “pingar”, “óleo amargo” etc).

No *Búfalo*, que é provavelmente o exemplo mais intrigante, mas também o mais completo, de manifestação epifânica, a revelação final é precedida por um desvelamento parcial da personalidade da personagem principal, que ocorre durante o episódio da montanha-russa. Por meio de uma seqüência intercalada (“contrita como no dia em que tudo o que tivera valor enquanto secreto [...]”), projetada para fora da isotopia espaço-temporal dominante (a primavera e a visita ao Jardim Zoológico) por mecanismo de debragem, o texto nos informa sobre fatos que se relacionam ao passado da personagem. Essa micro-seqüência constitui-se numa espécie de expansão espaço-temporal do texto, dadas as suas características de inserção, feita pelo processo comparativo (“como no dia em que”). Vê-se que a transformação do /secreto/ em /verdadeiro/, que corresponde à passagem do /fechado/ para o /aberto/, acaba por revelar a /mentira/ ou a /ilusão/ de uma vida passada. Curiosamente, porém, a figura que representa a existência cotidiana passada, da qual a personagem pretende se libertar, não está associada, como de hábito nos textos clariceanos, à /horizontalidade/: “andaimas” é normalmente entendido como uma construção vertical. Segundo o dicionário, *andaima* é a “armação de madeira ou de metal com estrado, sobre o qual trabalham os operários nas construções quando já não é possível trabalhar apoiado no chão” (FERREIRA, 1986, p.116). Mas, embora o dicionário não faça menção a esse fato, é preciso ressaltar que

"andaime" é sempre uma construção de caráter *provisório*, que desaparece tão logo a edificação definitiva esteja concluída⁹. É a /fragilidade/ dos andaimes que torna o passado da mulher vulnerável: tão logo seus objetos pessoais são expostos na rua, evidencia-se o esforço para manter de pé – como uma construção vertical – uma identidade precária, fragmentada. Os andaimes destruídos e recolhidos do meio fio (/horizontalidade/) recuperam a verdadeira condição do passado da personagem e revelam uma existência cotidiana inexpressiva, marcada pelo excesso de zelo contra os males do mundo: a maquiagem que encobre o verdadeiro rosto, os papéis que substituem as relações pessoais, a caneta que impõe a escrita no lugar da palavra oral.

Pode-se dizer, portanto, que a /verticalidade/ associada à vida comum existe apenas como /parecer/, e o que predomina, na realidade, é a /horizontalidade/ do cotidiano¹⁰. A construção ilusória de uma identidade, de uma vida pessoal, social e cotidiana sólida e inabalável aparece, assim, desmascarada pela /verticalidade/ provocada pelo passeio de montanha-russa. Esse desmascaramento constitui-se numa preparação para a revelação final, quando ocorrerá a experiência de verticalização, agora não mais externa como no carro da montanha-russa, mas interna à personagem.

Breve síntese

A complexidade do funcionamento da espacialização no texto requer uma recapitulação a título de síntese.

O principal objetivo desta análise foi mostrar como o próprio texto se constitui num espaço de observação das isotopias espaciais que recortam a narrativa. Para tanto, num primeiro momento, efetuou-se a montagem dos principais campos lexicais, inicialmente – e como de fato deve ser feito – sem qualquer preocupação axiológica. O levantamento lexical assim obtido revelou as principais oposições semânticas que atuam no texto e que dizem respeito à espacialização: /aberto/ *versus* /fechado/, /horizontal/ *versus* /vertical/.

As duas principais categorias semânticas selecionadas foram, em seguida, confrontadas a outras isotopias, espaciais ou não, no intuito de se verificar possíveis entrelaçamentos de significação. Com efeito, o exame da superficialidade discursiva, associado à presença ou ausência de determinados campos lexicais nos segmentos textuais onde se percebem grandes variações narrativas, mostrou importantes conexões de sentido. As principais categorias semânticas retidas para análise nessa etapa de comparação foram: /líquido/ *versus* /não-líquido/, /oculto/ *versus* /revelado/, /resistência/ *versus* /passagem/.

⁹ Nesse sentido, talvez seja possível estabelecer uma oposição entre os andaimes da mulher e o "artesanato interno" do camelo, entendido como um trabalho de construção duradouro e definitivo de sua "personalidade" animal.

¹⁰ A /horizontalidade/ do cotidiano, mesmo que pouco explorada no campo figurativo-lexemático, está implícita na própria trajetória do passeio no zôo.

Um segundo objetivo – não menor em importância – era o de tentar mostrar neste trabalho como se revela, no procedimento de espacialização, uma operação semântica por excelência, isto é, uma forma de construção de sentido que se dá através de investimentos sucessivos de conteúdo. Viu-se, então, no conto analisado, que a isotopia /resistência/ *versus* /passagem/ sobredetermina as outras oposições semânticas, resultando em diferentes combinatórias que embasam o nível semântico-profundo do texto, não apenas em relação à espacialidade, mas em termos de estruturação primária do conteúdo textual.

Dessa forma, tentou-se, a partir do plano lexemático, uma primeira abordagem da tematização do conto. No que diz respeito à epifania, que é, sob o ponto de vista temático, o investimento abstrato do nível figurativo examinado, viu-se que ela se dá concomitantemente ao que se denominou “passagem entre meios”. A passagem entre meios relaciona-se à transformação do /fechado/ em /aberto/, do /oculto/ em /revelado/ e, de forma geral, do /não-líquido/ em /líquido/. Como se procurou mostrar, essa transformação só ocorre nos momentos em que há predominância da isotopia da /não resistência/, o que permite a /permeabilidade/ necessária à comunicação entre os meios.

O levantamento lexemático permitiu, também, que se observasse na análise a conexão semântica entre a categoria da /verticalidade/ *versus* /horizontalidade/ e as outras isotopias destacadas, ainda na esfera temática da epifania. Foi possível verificar, dessa maneira, que a /verticalidade/ está associada à busca de uma emoção ou sentimento que se distancia da vivência cotidiana e se aproxima do que está, no texto, figurativizado pelo “mal”. No término da busca, quando predomina a /passagem/, esboça-se um intercâmbio espacial cognitivo (a mulher presa como um dos animais visitados) entre a personagem humana e os personagens animais, concomitante à experiência da /verticalidade/.

Dentro da espacialidade enunciativa posta em funcionamento no *Búfalo*, foi possível destacar, nesta análise, a importância da percepção visual da personagem principal. Ainda que de forma superficial, pôde-se examinar a forma pela qual a atividade do olhar define, de um lado, a focalização narrativa, o “fazer ver” da enunciação; e, de outro lado, no interior da “história”, como a visão da personagem constrói o espaço exterior como continuidade extensiva ao próprio corpo. Viu-se, desta forma, que a espacialidade corpórea serve de abrigo às emoções da mulher, ao mesmo tempo em que possibilita a incorporação do “eu” no “outro”, numa relação de reciprocidade que culmina com a troca de olhares simultânea entre a mulher e o búfalo.

Enfim, e em decorrência do percurso analítico escolhido, pretendeu-se mostrar que a continuidade entre o processo de espacialização, que se vincula aos procedimentos enunciativos, e a resultante semântica que se opera no enunciado está assegurada pelo próprio texto. Em outras palavras, o ato (ou atos) de semantização tem uma correspondência em duplo sentido e direção entre o espaço-texto (terreno de ob-

servação e controle do enunciado) e o espaço-no-texto (terreno de observação da gênese enunciativa).

LÍMOLI, L. Space figurativization in "The Buffalo" by Clarice Lispector. *Alfa*, São Paulo, v.48, n.2, p. 33-53, 2004

- **ABSTRACT:** *This paper examines the procedure of spatialization in the short story "The Buffalo" by Clarice Lispector. The analytical strategy is to construct lexical fields that reflect the multiple relationships that are established between the text isotopies.*
- **KEYWORDS:** *Figurativization; spatialization; semiolinguistics; lexical field; utterance act.*

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LISPECTOR, C. Os desastres de Sofia. In: _____. *Felicidade clandestina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 100-120.
- _____. O búfalo. In: _____. *Laços de família*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 147-158.
- MAURAND, G. Les trois voleurs de Tolstoi: analyse sémio-linguistique. In: COLLOQUE D'ALBI, 7e., 1986, L'Union. *Actes...* L'Union: CALS, 1987. p. 267-285.
- _____. *Lire La Fontaine*. L'Union: CALS, 1992.
- TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

UM AMOR DE OVÍDIO: UMA LEITURA ESTILÍSTICO-SEMIÓTICA

Everton da Silva NATIVIDADE¹

- RESUMO: Este artigo propõe uma leitura estilístico-semiótica do poema III, 11 do livro *Amores*, de Ovídio, do qual damos o texto original e uma tradução nossa. Procuramos levantar as tensões, no nível profundo, que norteiam a construção do nível discursivo, observando a construção da superfície textual que tais tensões acarretam. Como conclusão, esboçamos notas semântico-lexicais, segundo o modelo proposto por Greimas em *De la colère*, por meio do lexema "resignação", cujos semas cobrem, como defendemos, o resultado da construção do discurso sob análise.
- PALAVRAS-CHAVE: Amor; ódio; resignação; cedência; paixão; pragmático; tímico-cognitivo.

Ovídio, *Amores III, 11*

*Luctantur pectusque leue in contraria tendunt
Hac amor, hac odium; sed, puto, uincit amor.
Odero, si potero; si non, inuitus amabo:
nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.
Nequitiam fugio, fugientem forma reducit;
auersor morum crimina, corpus amo.
Sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum
et uideor uoti nescius esse mei.
Aut formosa fores minus aut minus improba uellem:
non facit ad mores tam bona forma malos.
Facta merent odium, facies exorat amorem:
me miserum, uitiis plus ualet illa suis.
Parce per o lecti socialia iura, per omnes
qui dant fallendos se tibi saepe deos,
perque tuam faciem, magni mihi numinis instar,*

¹ Licenciando em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-030 – São Paulo – SP – Brasil.
E-mail: everton_natividade@yahoo.com.br.

*perque tuos oculos, qui rapuere meos.
Quicquid eris, mea semper eris; tu selige tantum,
me quoque uelle uelis anne coactus amem.
Linthea dem potius uentisque ferentibus utar
et quam, si nolim, cogar amare, uelim.*

Lutam de um lado o amor, de outro o ódio, e inclinam o peito inconstante a coisas contrárias; mas, creio, vence o amor. Odiarei, se puder; se não, amarei contra a minha própria vontade – tampouco o touro ama o seu jugo; carrega, contudo, o que odeia.

Fujo à devassidão, mas a beleza reconduz o fugitivo; abomino os erros morais, amo o corpo. Assim sou eu que nem sem ti nem contigo posso viver e pareço ser desconhecedor do meu próprio desejo. Queria que fosses ou menos formosa ou menos obscena: não convém tão bela forma aos maus costumes. As práticas merecem a repugnância, o rosto suplica o amor – coitado de mim! ela vale mais que os seus vícios.

Poupa, ai, pelos juramentos nupciais do leito; por todos os deuses que com frequência se dão a ti, para serem enganados; pela tua beleza, equivalente, para mim, à de uma grande divindade; e pelos teus olhos, que arrebataram os meus. Sejas o que fores, minha sempre serás – escolhe somente se queres que eu ame de bom grado ou forçado. Antes entregaria eu as velas a ventos favoráveis do que quereria ser obrigado a amar, se o não quisesse. (OVIDIVS, 1989, p.93-94, tradução nossa).

**Luctantur pectusque leue in contraria tendunt
Hac amor, hac odium; sed, puto, uincit amor.**

O plano do narrado se inicia com a observação de três actantes primários: o destinatário-manipulado, o actante-observador e o(s) destinador(es)-manipulador(es).

O destinatário se apresenta, já no primeiro verso, na metonímia que põe o seu peito como o seu totalizador, o que já é por si só representativo: o peito é o local onde se encontra o coração, considerado a origem das *emoções*. Convém, contudo, fazer um aparte – para os antigos romanos, o peito era também a sede da inteligência, do raciocínio lógico, da *racionalização*. Temos, então, nessa metonímia que se inscreve no primeiro verso, um contraponto inicial – que se desdobrará em sujeito e anti-sujeito – delimitado desde logo: a emoção entra em conflito com a razão, ambas existentes e operantes no peito desse destinatário que se apresenta, no verbo intercalado *puto* (“creio”) do segundo verso, numa debragem enunciativa, confundindo enunciador e sujeito. A importância dessa metonímia se depreende não só no nível semântico, mas no nível estilístico-formal, uma vez que está o sintagma nominal *pectusque leue* (“e o peito inconstante”) destacado por duas pausas de leitura, quais sejam as duas cesuras no primeiro hexâmetro do poema. Dos seis *ictus* (isto é, as sílabas tônicas do pé)

conferidos a este verso, ademais, dois estão neste sintagma, em que o nome substantivo e o nome adjetivo se intercalam pela conjunção enclítica *-que* ("e"); portador de outros dois dos *ictus* deste verso é o sintagma verbal *luctantur*, que antecede a primeira cesura.

A forma verbal *luctantur* traz à baila questões que a isotopia do texto fará emergir ao longo dos seus versos. Sozinho antes da primeira cesura do primeiro verso, sua importância não é menor que a que revela a sua posição. A disputa de que trata todo o poema está sugerida, estruturalmente, no morfema plural *-nt*: a existência do *sujeito de ação* que é também um *sujeito de estado*, cujo sincretismo atorial vai além e encarna em si também o seu próprio anti-sujeito. Cumpre observar, ainda, que se trata de um verbo depoente, misto das vozes ativa (na significação) e passiva (na forma), no qual se pode ler a atitude do sujeito que, tendo em si mesmo o seu anti-sujeito, age e é passivo da sua ação, paciente dela, sofredor das suas conseqüências.

O final do primeiro verso reúne dois termos de grande valor tensivo, *contraria* ("coisas contrárias") e *tendunt* ("inclinam"); aquele, prenúncio dos destinadores-manipuladores que se esclarecem no segundo verso; este, o verbo que tão bem delinea o que será a ação do sujeito, que ora pende para um, ora para outro dos seus destinadores-manipuladores, construindo a sua trajetória sobre relações de ordem polêmica e funções antagonistas, ainda que privilegiando valores extensos, contínuos, relacionados à manutenção do estado de tensão. Esse pé tem o seu significado complementado pelo primeiro hemistíquio do pentâmetro, nele integrado pelo sentido.

O primeiro hemistíquio do segundo verso do dístico, então, inicia-se com a oposição no nível espacial, expressa pelo duplo advérbio *hac* ("de um lado...de outro..."), desses dois *contraria* que se localizam, ao fim e ao cabo, no mesmo espaço, no "peito leve", cada um fazendo força para o seu lado, um pedindo valores extensos e o outro na busca dos intensos, isto é, um que requer a continuação e o outro que busca a ruptura. Com isso, pretendem o contrato com o destinatário para que as suas concepções de *dever fazer* sejam aceitas pelo *sujeito da ação* (este que se confunde com o enunciador) e se instaure a continuidade do percurso narrativo (PN) que parecer mais conveniente. Assim, opõem-se os destinatários-manipuladores *amor /vs./ odium*, duas forças que se contrariam e combatem (*in contraria tendunt/luctantur* – "inclinam a coisas contrárias" / "lutam") no mesmo espaço, implementando uma vez mais a relação antagonica razão /vs./ sensibilidade, já detectada nos próprios semas de *pectus* ("peito"), central no primeiro verso, criando a isotopia da tensão passional do *ser* do sujeito.

Nesse hemistíquio, de ritmo leve pela combinação de dáctilos que se seguem sem intercalação de espondeus, além de concluir numa sílaba breve, o sujeito aceita, ao que parece, com maior empenho o contrato oferecido pelo amor. Observem-se a repetição desse termo no verso, com uma ocorrência em cada hemistíquio, e as posições inicial e final que ocupa, como se englobasse todo o resto logo após a sua vitória (*uincit amor* – "vence o amor"), aí incluso o ódio, segundo destinador-manipulador. De qualquer forma, a vitória, conclusão do PN, que já desponta desde esse primeiro dísti-

co, traz consigo, todavia, uma atenuação que se insere por meio da debreagem enunciativa, que torna a posição subjetiva mais inclinada para o *amor* como destinador-manipulador, sem determinar, contudo, por qual contrato se dará a *ação*.

O quadro inicial da *manipulação*, portanto, instaurado nos dois primeiros versos, deixa-nos sob o signo de conhecimentos incompletos, na expectativa de qual será o *fazer*, sem que saibamos ao certo qual será aquele a que o sujeito se proporá (ou imporá), ainda que fique clara uma inclinação especial para o *amor*.

**Odero, si potero; si non, inuitus amabo:
nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.**

Esse segundo dístico extirpa as expectativas deixadas pelo primeiro, no momento em que o destinatário-manipulado estabelece, no próprio plano textual, a sua preferência cognitiva pelo destinador-manipulador *odium*. Essa preferência, no entanto, que se configura no nível tímico-cognitivo, ata-se à modalidade do *poder fazer*: o objeto em questão, ainda não introduzido no nível discursivo, será odiado se o sujeito receber do seu destinador-manipulador o *saber* necessário. A dúvida do sujeito quanto ao contrato que se propõe a seguir, porém, é condicionada: a condicional *si*, medial no primeiro fragmento do verso, realiza a “cláusula” que prende o sujeito ao seu destinador-manipulador pelo *saber* que este deverá ser capaz de lhe fornecer; inicial no segundo fragmento, o *si* já prenuncia um PN alternativo, caso não se possibilite o ódio, e o destinador-manipulador preterido se mostre mais forte.

No nível discursivo, convém observar o tempo verbal que lança as possibilidades do contrato fiduciário com o *ódio* para um futuro, designadamente um futuro condicionado, reiteremos; o mesmo futuro representa o que se dará se o contrato não puder ser cumprido: *amabo* (“amarei”), último verbo do verso, em contraste com *odero si potero* (“odiarei, se puder”), estabelecendo um contínuo que acaba, ainda uma vez, no *amor*. Nota-se, no eixo temporal, que o futuro possível desse verso se contrasta com o presente real do segundo verso do primeiro dístico, em que esse tempo define o amor como vencedor de um PN ainda não estabelecido, além de pôr o sujeito como inclinado a esse presente, por meio da debreagem já comentada.

O segundo dístico, este sob análise, vale notar, ecoa a forma verbal *ero*. Serei ou estarei? O aspecto, neste sentido, importa muito pouco; a questão central é uma projeção para um futuro, em que o sujeito-enunciador parece suplicar que esteja ou, o que é tensivamente mais angustiante, que *seja*, como que afirmando isso. O que se nota é a noção de *paciência*. A paciência, base do sujeito de estado (BARROS, 2002), que é necessariamente passivo, dependente da ação para a solução do seu estado, quer este se reduza depois a valores intensos ou extensos, é confirmada no pentâmetro do dístico, em que se insere uma debreagem enunciativa por meio do símile do touro.

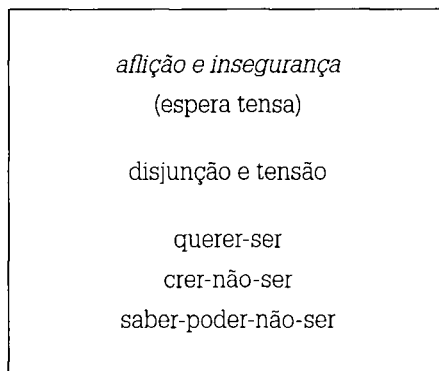
A figura do touro, normalmente associada a um animal forte e, portanto, capaz de

grandes movimentos, se opõe ao mesmo animal que se tenha posto sob o arado, sob o jugo: reprimida a sua força, ela se pode controlar e aplicar ao que deseje o seu mestre. Assim o sujeito em questão, que se propõe, de preferência, o *ódio* como destinador-manipulador, mas tem para si mesmo como clara as possibilidades do *amor*, *fazer* para o qual já se encontra capacitado. O segundo hemistíquio, porém, marca que o desejo subjugado não deixa de existir, apenas se reprime. Instaure-se aqui a isotopia temática da *resignação*, que, paralela às já observadas do *amor* e do *ódio* e, mais intimamente, à da *luta*, vai se desenvolver nas isotopias figurativas ao longo de todo o poema.

**Nequitiam fugio, fugientem forma reducit;
auersor morum crimina, corpus amo.
Sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum
et uideor uoti nescius esse mei.**

Esses dois dísticos, como se nota desde logo, elevam-nos mais ainda ao nível passional do sujeito. Estamos em face de um sujeito que preza valores intensos, desejando a ruptura como solução do estado em que se encontra, mas cuja incompetência pragmática, o *não poder fazer*, reduz à espera.

À tentativa de fuga, como se buscasse o sujeito um contrato fiduciário distinto daquele a que está realmente submetido, equivale o primeiro quadro do esquema de PN possível para o sujeito de estado, proposto por Barros (2002, p. 64), que transpomos aqui:



Daí a inclinação passional desse sujeito que, por mais que se queira distanciar dos valores dos erros morais (*morum crimina*), axiologicamente considerados inadmissíveis, tem as suas ações debilitadas por um estado passional de disjunção e tensão. Essa tensão do sujeito, então aprisionado no *querer-ser* que se impossibilita num *saber-poder-não-ser*, desencadeia uma espécie de PN de culpa.

Há, então, uma espera, que não parece ser preenchida, e a frustração que daí decorre emerge, no nível discursivo, no maniqueísmo que se nota na própria estrutura

dos versos 5 e 6, binários e bipartidos, nos quais as modalidades virtualizantes do *querer* e do *não-poder* se conflitavam, constatando no próprio sujeito, que *parece desconhecer* o seu desejo, um julgamento que se estabelece, no quadro das modalidades veridictórias (BARROS, 2002, p. 55), entre a verdade e a mentira. Em poucas palavras, temos aqui a imagem, agora concreta, do que previra o enunciador desde os dois primeiros versos. Se odeia os pecados, ama o corpo, numa tensão que tenta pôr o que não pode ser amado de um lado e, o que é amado de fato, do outro. Acontece, contudo, que o amado (o corpo) engloba e, mesmo, produz o que se averba como aversivo, tomando o *amor*, uma vez mais, o maior lugar. No nível discursivo, observe-se que *crimina*, ao passo que se coloca perto do corpo amado, aloja-se no hemistíquio que se encerra com o verbo *amo*, distanciando-se, ainda mais pela cesura, de *auersor* – verbo depoente que, como o que abre o poema e que já foi observado, marca essa tensão entre *fazer* e *ser* que se contradizem, o que sugere que os próprios erros passem a ser amados, uma vez que são efeito do corpo amado.

Estilisticamente, a construção do quinto verso, em estruturas paralelas de acusativo+(nominativo)+verbo, colocam *nequitiam* e *fugientem* no mesmo patamar, como se o sujeito se colocasse, pela sua pusilanimidade, no mesmo nível desta que é o seu objeto de valor e anti-sujeito, idiossincrática e concomitantemente. Ao contrário, uma outra leitura se proporia pelas assonâncias: o contínuo consonantal [f] *forma – fugientem – fugio*, sugerindo que a forma seja o sujeito, e o fugitivo, o objeto, neste novo esquema narrativo; assim, não no mesmo nível, mas em níveis distintos e hierarquicamente marcados, distanciam-se em exercício de funções opostas, passando o objeto de valor que, como observamos numa primeira leitura, ficava no mesmo nível do sujeito, nesse verso, a exercer a sua própria e usurpada função, subjugando-o e relegando-o ao posto de objeto. O sexto verso, nesse sentido, opõe e destaca, no quiasmo das duas orações, os verbos *auersor* (“abomino”) e *amo*, ambos em posição de total destaque – este no final, aquele no princípio do verso, mostrando a total incompetência do sujeito (marcado pela figura do “eu”) em face do seu objeto/anti-sujeito/sujeito.

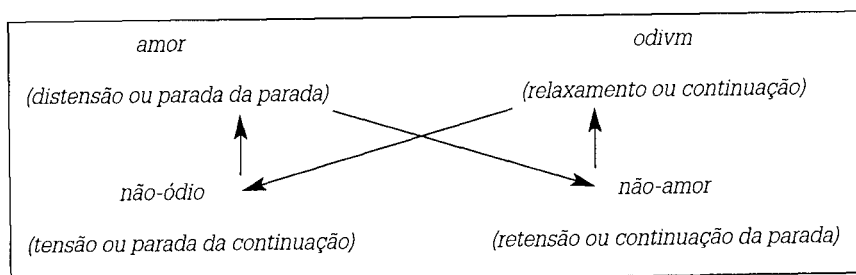
O sétimo verso, em que se estabelece, magistralmente, uma debreagem enunciativa, sublinha os termos que se referem ao objeto: dois *ictus* dos mais importantes do verso, designadamente os colocados antes e após a cesura, marcam o pronome *te*, a que o sujeito de estado se submete e, em conseqüência, desemboca num estado de total incompetência modal (*nec uiuere possum* – “nem posso viver”), desprovido mesmo de um saber que o pudesse ajudar a retomar qualquer caminho (*uideor... nescius esse* – “pareço... ser desconhecedor”). Em último grau de importância, mas ainda digno de nota, no oitavo verso, é o fato de que os dois segundos pés de cada hemistíquio desse pentâmetro têm, cada um, composições diferentes: o primeiro, que introduz o tópico do desejo incerto, traz um espondeu, duas sílabas longas – é um pé pesado; o segundo, ao contrário, tem andamento leve e traz um dáctilo – uma sílaba longa marcada pelo *ictus* e duas breves. Talvez se possa ler nesta alteração rítmica certa levian-

dade da parte do sujeito, que se depauperou dos seus valores, porém não se importe tanto com isso.

A culpa, já mencionada, tem os seus semas negativos disseminados em prenúncio e reforço desde o verso que se fecha no símile do touro até o último verso de análise desse passo, o oitavo, marcados semanticamente em *odit* ("odeia") e *tamen* ("tampouco"; ambos no v. 4), *nequitiam* ("devassidão" – v. 5), *auersor* ("abomino") e *crimina* ("erros morais, contra a moral, contra os bons costumes" ; ambos no v.6), na antítese *sine te /vs./ tecum* ("sem ti" /vs./ "contigo" – v. 7) e no adjetivo *nescius* ("desconhecedor" – v. 8). Ademais, a acumulação sonora dessa negação está no polissíndeto de *nec* ("nem" – v. 7), que retoma a sonoridade da negação já presente no v. 4 e ecoante em *nequitia* e *nescius* (vv. 5 e 8, respectivamente). A desorientação causada por essa tensão, aliás, foi retomada, mais tarde, em versos dum epigrama de Marcial (XII, 47)², em que esse poeta retoma, quase imodificado, o v. 7 desse poema de Ovídio.

**Aut formosa fores minus aut minus inproba uellem:
non facit ad mores tam bona forma malos.
Facta merent odium, facies exorat amorem:
me miserum, utiis plus ualet illa suis.**

Na estrutura mais profunda desse excerto, assim como nas anteriores, de uma forma geral, o quadro que se observa pode ser assim representado, no quadrado semiótico:



A tensão toda desse texto se constrói sobre esse patamar polêmico em que, reiteramos, os sujeitos e os anti-sujeitos se sincretizam num mesmo ator, ora no enunciador-actante, ora na *formosa* que ele observa. Assim é que o enunciador-sujeito se penaliza por não conseguir resistir a essa que é, em última instância, de uma beleza tão cativante que não há escapatória, mesmo se os vícios e torpezas que se mostram são suficientes para fazer esse sujeito pensar a possibilidade dum *querer* nunca validado por um *poder*, visto que a sua competência, como já salientamos, é nula.

Entre os percursos passionais complexos a que se submete esse sujeito (BARROS, 2002), observemos a paixão simples que tem o desdobramento polêmico de um *que-*

² Cf. Martial (1931)

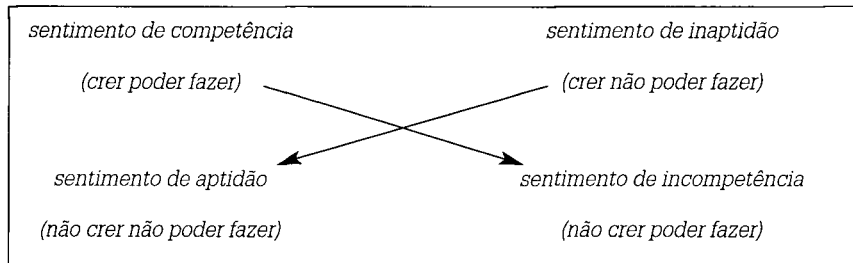
rer-ser que se projeta sobre o objeto, implicando o querer que o outro não seja. Examinem-se, nesse sentido, os subjuntivos que exprimem desejos irrealizáveis, alternativas marcadas no nível discursivo pelas conjunções *aut...aut...* ("ou... ou"), exclusivas, que propõem soluções impraticáveis, ambas prevendo uma diminuição no objeto.

No esquema

$$S_1 \text{ querer } [S_2 \rightarrow (S_1 \cap O_v)],$$

em que S_1 (o primeiro sujeito) equivale ao sujeito-enunciador, e S_2 (um segundo sujeito) equivale ao objeto desse sujeito, temos que o S_1 quer (ou espera, numa espera fiduciária, como proposta por Greimas, no ensaio *De la colère* (GREIMAS, 1983)) que o S_2 o faça (o verbo fazer, no esquema, representa-se pelo símbolo \rightarrow) entrar em conjunção (representada pelo símbolo \cap) com o seu objeto de valor (O_v), aqui o próprio S_2 . É importante notar que começa a se depreender uma redução de resistência, no nível fórico-cognitivo do sujeito passional. Exaram-se, desde agora, possibilidades para a manutenção do contrato então repudiado, com o destinador-manipulador *amor*, sob a condição da eliminação da tensão presente.

Um dos quadrados semióticos das modalidades éticas, ambos propostos em Greimas e Cortés (1986, p. 80 e 81), pode esclarecer esse processo:



Desta forma, o *sentimento de inaptidão* que se havia esboçado desde o segundo verso (*sed puto uincit amor* – “mas, creio, vence o amor”) resulta em um *sentimento de incompetência*, causado pela incompetência modal que é fruto de um contrato fiduciário frustrado pelo primeiro destinador-manipulador (*odium*) selecionado. Veja que o enunciador prefere, com efeito, os valores disfóricos aos eufóricos, valorizando sempre em maior grau o sentimento negativo que possa alimentar pela amada – procedimento que, todavia, se vai diluindo aos poucos.

No undécimo verso, a estrutura binária e bipartida já examinada em outros versos (vv. 3-7) é retomada, trazendo à boca de cena a isotopia temática das maiores tensões sobre as quais se fundamenta este texto, apresentadas no primeiro quadrado semiótico desta análise: *odium* /vs./ *amor*. Como já visto em outro momento, no v. 6, a isotopia figurativa do corpo cobre o tema do *amor*, sempre vencedor, enquanto o tema do *odium* fica sempre relegado a um lugar menor. Neste caso específico, as práticas (*fac-*

ta) se opõem ao rosto (*facies*), deixando prever que, como antes, o corpo e o que quer que simbolize ou valha será o sancionado positivamente. A tensão também, por sua vez, que antes parecia debilitar-se, como observamos, numa espécie de leveza conferida ao verso (v. 6), agora parece tentar desviar-se, separando-se as duas partes pela cesura, dando ao que é o destinador-manipulador que passa, neste momento, a ser o preterido, *odium*, menos espaço na realização discursiva – o verso, o que não se averiguava antes, quando o semema *crimina*, obviamente relacionado ao destinador então preferido, *odium*, tomava todo o primeiro pé do segundo hemistíquio. Destaque-se a mesma estrutura no verso duodécimo.

Retomando alguns dos procedimentos estilísticos desse trecho, observe-se, no primeiro verso (v. 9), a repetição do advérbio *minus* aproximada de *inproba*. Veja-se que esse primeiro verso já mostra o início do abandono do ódio como forma principal desse amor que se vai crescendo de valores eufóricos de pouco em pouco, como vemos. Entre o ser ela menos formosa ou menos obscena, certamente prefere-se o aumento da moralidade ao decréscimo da beleza. Marcial uma vez mais, retomou o tema em seus versos epigramáticos (VIII, 53).

No verso seguinte (v. 10), interessante a personificação metonímica da forma, que não convém aos maus costumes. Normalmente se esperaria que os maus costumes não conviessem a esta ou àquela pessoa, mas a imagem aqui descrita propõe o inverso: é ela quem não pode ser obscena, mas é aos maus modos que caberia fugir dela, uma vez que seus tão belos traços (dela) não lhes conviriam.

**Parce per o lecti socialia iura, per omnes
qui dant fallendos se tibi saepe deos,
perque tuam faciem, magni mihi numinis instar,
perque tuos oculos, qui rapuere meos.**

Como o próprio verbete das modalidades éticas explica, nas páginas já citadas do dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés (1986, p.81, tradução nossa), “quando as estruturas modais são aplicadas [...] o sujeito que as toma sob controle adquire um novo estatuto: ele se torna um ‘sujeito do fazer’ potencial [...] dotado dum *querer/dever* pelo jogo das modalidades éticas”. Desta forma é que vemos, agora, sem espanto, aquele sujeito de estado que até pouco se procurava prender ao ódio e que se mantinha em uma grande guerra de valores contradizentes, visto que se certificava incompetente para o PN que se propunha, entrar numa potencialidade de ação. Dirige-se então à amada e faz os pedidos que se configuram nesses versos (vv. 13 a 16).

Fontanille e Zilberberg (2001, p.298) no livro *Tensão e Significação*, propõem alguns elementos que são característicos da paixão, entre os quais destacamos os que listam sob os itens 2 e 3, “[...] que as modalidades implicadas se referem tanto à existência (modalidades existenciais) quanto à competência (*querer, dever, saber, poder e crer*)” e “[...] que a foria conjuga essencialmente a intensidade e a extensidade, com

seus efeitos induzidos por projeção no espaço e no tempo, em efeitos de *tempo* e de ritmo” – tudo isso, salientamos, “ [...] no seio de um sintagma discursivo”.

Barros (2002), na caracterização da modalização do ser, reitera que o enunciado de estado resulta tanto de um enunciado do fazer (*fazer-ser*) como de um enunciado de estado (*ser-ser*). Quer isso dizer que o estado passional assumido na sua plenitude, para o qual se encaminha, agora, o sujeito, caracteriza a ação deste em termos de um *fazer-ser* – refletido na súplica que faz, tentando convencer o seu objeto da necessidade de mudança. Se o sujeito tenta convencer esse objeto que, como já vimos em outras passagens – e o que é óbvio – é também um sujeito, estabelece-se aqui uma nova relação de manipulação, em que o S₁ procura persuadir o S₂ a dar-lhe aquilo de que necessita. Instaura-se, como previsto, um novo PN em que o antigo sujeito de estado torna-se um sujeito de fazer e assume a função de destinador-manipulador de um destinatário que é, concomitantemente, o seu objeto.

Quanto ao que dizem Fontanille e Zilberberg (2001) sobre a conjunção da foria com a intensidade e a extensidade, explicita-se que a extensidade da tensão ora vivida quer-se agora rota pela mudança – e ruptura implica intensidade. A projeção no espaço e no tempo que isso induz está no jogo de vai-e-vem que se coloca entre as figuras isotópicas de *divino /vs./ mortal*, em que os deuses subvertem o seu posto e deixam-se enganar, enquanto a *formosa*, equivalente a um deus (*numinis instar*), controla os seres divinos e toma-lhes o lugar. O espaço do humano invade o divino, quebrando a barreira do tempo, colocando um mortal em posição imortal e conferindo a este, por conseguinte, poderes que não lhe seriam próprios.

Forjado sobre a antítese, o nível discursivo desse texto coloca ainda em cena uma outra personificação, a dos olhos que raptam outros. Também essa figuração se pode ligar à antítese isotopante que exploramos no parágrafo anterior. Se a dona desses olhos tem a visão que se assemelha a de um deus, já que é vista como um e, portanto, investida dos poderes dele, o enunciador, agora objeto, prescinde da sua visão e declara a sua cegueira. Os olhos fechados já se tinham renunciado no “leito nupcial” também chamado ao pedido no verso décimo terceiro. Se aqui se pode ler uma tensão presente (pelo pedido, que aliás, tem o seu verbo central *parce* [“poupa” – v.13] repetido na sonoridade suplicante da combinação *perque* [“e por”], recorrente nos versos 15 e 16) e passada (pelos olhos roubados), o futuro, por sua vez, se projetará na segurança. A transição já se denuncia nesses dois últimos versos (15 e 16), em que o *ritmo* (reiteremos: “em efeitos de *tempo* e de ritmo”) se torna mais leve e compõe-se, basicamente, de dactílos.

**Quicquid eris, mea semper eris; tu selige tantum,
me quoque uelle uelis anne coactus amem.
Linteae dem potius uentisque ferentibus utar
et quam, si nolim, cogar amare, uelim.**

Começamos a observação desses versos pela notoriedade da cesura dupla no hexâmetro de abertura. À parte o terceiro verso do poema, no qual a possibilidade de dupla cesura oferece, também, dupla possibilidade de leitura, como já comentamos em momento oportuno, o único verso que apresentou cesura dupla, além desse (v. 17), foi o primeiro – no qual servia para destacar o sintagma *pectusque leve*, como também salientamos em boa hora. Não é diferente o processo que aqui se instaura: a dupla cesura põe em destaque o futuro, *mea semper eris* (“minha sempre serás”), cuja tensão reduzida prevíamos no excerto anterior, pelos numerosos dáctilos da passagem. Não obstante, o alívio da tensão implica uma nova configuração de sentimentos, estes também já previstos desde os versos iniciais (designadamente no v. 2). Portanto, afirmar que o amor até pouco negado será sempre seu compõe no sujeito um novo “estado de espírito” que a própria paixão já previa, como confirmam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 299):

De certo modo, vivenciar uma paixão seria mesmo conformar-se a uma identidade cultural e buscar a significação de nossas emoções e afetos na sua maior ou menor conformidade às taxionomias acumuladas em nossa própria cultura.

Passamos, então, a um novo campo passional, o da conformação ou, diversamente colocado, passamos à *resignação*. Resignação de tal forma apassivadora, que o sujeito se põe, agora, por escolha própria, na função de objeto, levando mesmo a efeito a apresentação das exequibilidades desse amor contundente, deixando a cargo do seu destinador-julgador, até há pouco seu objeto e co-sujeito, a decisão que preferir, o que implicaria, no limite e por definição, a sua sanção.

O último verso do poema, ao contrário de boa parte dos seus anteriores, inicia-se com dois espondeus, o que origina uma retensão do ritmo, uma vez mais, em especial na condicional *si nolim* (“se não o quisesse”), que afirma o querer desse sujeito em juízo, ainda que pausadamente faça a sua lamúria, na longueza da quantidade das sílabas, na motivação das vogais alta (*i* – que sugere a agudez da voz lamuriosa) e arredondada (*o* – que sugere a gravidade dos sentimentos do sujeito).

A resignação

Consideremos um pouco a *resignação*. Se tomarmos o semema e formos em busca dos seus semas adjuntos, teremos novas visões esclarecedoras a respeito da paixão ora descrita nesses versos. Caldas Aulete (1958, v.4, p. 4383), no verbete *resignação*, define essa paixão como a “cedência voluntária de alguma coisa em favor de outrem”. Dessa definição, desse lexema, tomemos à parte a noção central: a *cedência*.

Esse outro lexema, define-o Caldas Aulete (1958, v.1, p.902) por meio de muitos outros sememas, entre os quais destacam-se:

- a) “desistir de (alguma coisa a favor de alguém)”;
- b) “transportar a propriedade de (alguma coisa a outra pessoa)”;
- c) “concordar em transigir com, conceder”;
- d) “dar de si, abalar-se, mover-se”;
- e) “diminuir”.

Façamos um pequeno percurso e vejamos a que chegamos.

Desistir de (alguma coisa em favor de alguém). Essa primeira definição da cedência implica um percurso narrativo que engloba, ao menos, dois momentos: um inicial, em que temos o sujeito em conjunção com o seu objeto de valor (S ? O_v), e um final, em que o sujeito deixa o seu objeto de valor em favor de um novo sujeito, e temos, então, o sujeito disjuncto do seu objeto de valor (S U O_v). Essa é a primeira postura a que se opõe o sujeito nos versos, quando se propunha à tarefa inexequível de odiar, mas desiste da sua oposição em favor da sua amada, concedendo a ela o direito do seu amor, uma vez que os seus vícios, por maiores e mais inaceitáveis que fossem, não eram suficientes para que o sujeito se pudesse desapegar dela. O objeto de valor de que abre mão o sujeito em questão é, então, o conjunto dos seus próprios valores, o que causa uma culpa em que o sujeito mostra a sua crise existencial e incerteza de possibilidades, desemboque da desistência dos seus valores pessoais em troca de um *não saber* que o indefine perante o seu objeto, que começa, desde aí, a ganhar força de sujeito (ou anti-sujeito?).

O “concordar em transmitir a propriedade de (alguma coisa a outra pessoa)”, refere-se, então, no nível passional por que transita o sujeito, ao transmitir ele a propriedade de si mesmo para essa *formosa*, no ato da desistência dos seus valores, isto é, da sua essência. A que era o seu objeto subjuga-o de tal forma que o incapacita no seu viver, deixando-o sem um mínimo *poder fazer* perante si mesmo.

Concorda em transigir com ela, então, e *dá de si* na empreitada. Chega a acordo com prejuízo de posição ou opinião sua própria, *abala-se* nos seus valores, modifica o seu ritmo, transpõe os seus desejos e, enfim, *move-se*, meneia – e vai, de um lado a outro, manejando as suas tensões e criando novos relaxamentos, todos sem que deixe de ficar salvaguardado o desejo da amada.

Refeito o percurso narrativo nas definições do *ceder*, que é o centro semântico da *resignação*, vemos que a tensão que cabe a esse sujeito é o *diminuir*, ou melhor, *diminuir-se*. Humilhar-se, pela sua própria vontade ou, ao menos, própria decisão de ação contra tensões possivelmente maiores, pondo-se sob o arado do amor, como já previra no símile do touro, prenúncio de toda a sua sorte. O que é de máximo interesse, no que tange à paixão desse sujeito, é que a frustração sofrida pelo seu *não poder fazer*, ainda que crie certo descontentamento, ao contrário do que propõe o PN da cólera (GREIMAS, 1983, p. 226), implica um *ceder*: um *ceder* da ação, um *ceder* na entrega. Talvez possamos esboçar para o PN da resignação, à parte a sucessão que traça paralela à da

cólера, um final tão tensivo quanto, mas menos agressivo, uma vez que o seu deságüe vai dar à *cedência*. Tensivo, todavia, uma vez que cabe ao sujeito o viver na eterna cessão do seu "eu" em prol do seu objeto, numa inversão de papéis e valores que a própria paixão prevê, no seu conformar-se intrínseco, como o salientam Fontanille e Zilberberg (2001, p.229), no trecho já citado. Afinal, Marcial, quando retomou o *nec sine te nec tecum uiuere possum* ("nem sem ti nem contigo posso viver") deixou claro: *Difficilis facilis, iucundus acerbus es idem* ("Difícil e fácil, tu és a um tempo dócil e amargo" – Marcial, XII, 47, 1).

NATIVIDADE, E. da S. *A love of Ovid's (III, 11): a stylistic and semiotic reading*. *Alfa*, São Paulo, v. 48, n.2, 55-67, 2004.

- **ABSTRACT:** *This article proposes a stylistic and semiotic reading of Ovid's poem III, 11, an excerpt from Amores. Both the original text and our translation is presented. In the deep level we attempted to probe the tensions that guide the construction of the discourse level by observing the construction of the surface textual level caused by those tensions. To conclude we outline lexical-semantic notes, according to the model Greimas discussed in De la colère, by means of the lexeme "resignation". We argue that the semes of that lexeme cover the construction outcome of the discourse under analysis.*
- **KEYWORDS:** *Love; hate; resignation; concession; passion; pragmatic; thymic-cognitive.*

Referências bibliográficas

- AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. v. 1, v.4.
- BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Discurso Editorial, Humanitas, 2002.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. Paixão. In: _____. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial, Humanitas, 2001. p. 292-319.
- GREIMAS, A. J. De la colère. In: _____. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983. p. 225-46.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* Paris: Hachette, 1986 v.2.
- _____. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [198-].
- MARTIAL. *Les épigrammes de Martial*. Texte établi, traduit et annoté par Pierre Richard. Paris: Librairie Garnier Frères, 1931.
- OVIDVS. *Amores. Medicamenta faciei feminae. Ars amatoria. Remedia amoris*. Edidit breuique adnotatione critica instruxit E. J. Kenney. Oxford: OUP, 1989.

O PATHOS DO ENUNCIATÁRIO

José Luiz FIORIN¹

- RESUMO: Este trabalho parte da idéia de que o enunciatário é tão produtor do discurso quanto o enunciador, dado que este produz o texto para uma imagem daquele, que determina as diferentes escolhas enunciativas, conscientes ou inconscientes, presentes no enunciado. Essa imagem do enunciatário é um ator e não um actante da enunciação. Este trabalho mostra como é construído esse leitor implícito e o que determina a eficácia de um discurso.
- PALAVRAS-CHAVE: Enunciador; enunciatário; ator da enunciação.

Benveniste (1995) mostra que a enunciação é a instância do *ego, hic et nunc*. O *eu* é instaurado no ato de dizer: *eu* é quem diz *eu*. A pessoa a quem o *eu* se dirige é estabelecida como *tu*. O *eu* e o *tu* são os actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa. Ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo *eu* na construção do enunciado. O *eu* realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço. *Aqui* é o espaço do *eu*, a partir do qual todos os espaços são ordenados (*aí, lá* etc.); *agora* é o momento em que o *eu* toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade lingüística é organizada. A enunciação é a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempos e de espaços.

O mecanismo básico com que se instauram no texto pessoas, tempos e espaços é a debreagem. Ela pode ser de dois tipos: a enunciativa e a enunciva. A primeira projetada no enunciado o *eu-aqui-agora* da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (*eu/tu*), os espaços enunciativos (*aqui, aí* etc.) e os tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito 1, futuro do presente).² A debreagem enunciva constrói-se com o *ele, o alhures* e o *então*, o que significa que, nesse caso,

¹ Departamento de Lingüística – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: fl@usp.br.

² Chamamos pretérito perfeito 1 a forma verbal que indica anterioridade ao momento da enunciação e pretérito perfeito 2 a forma que assinala a concomitância a um marco temporal pretérito.

ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação. O enunciado é então construído com os actantes do enunciado (3ª pessoa), os espaços do enunciado (aqueles que não estão relacionados ao *aqui*) e os tempos do enunciado (pretérito perfeito 2, pretérito imperfeito, pretérito mais que perfeito, futuro do pretérito ou presente do futuro, futuro anterior e futuro do futuro³). A debreagem enunciativa produz, basicamente, um efeito de sentido de subjetividade, enquanto a enunciva gera, fundamentalmente, um efeito de sentido de objetividade. Como se vê, a enunciação deixa marcas no enunciado e, com elas, pode-se reconstruir o ato enunciativo. Este não é da ordem do inefável, mas é tão material quanto o enunciado, na medida em que ele se enuncia. Podemos distinguir, pois, nos textos a enunciação enunciada e o enunciado enunciado. Aquela é o conjunto de elementos lingüísticos que indica as pessoas, os espaços e os tempos da enunciação, bem como todas as avaliações, julgamentos, pontos de vista que são de responsabilidade do *eu*, revelados por adjetivos, substantivos, verbos etc. O enunciado enunciado é o produto da enunciação despido das marcas enunciativas (GREIMAS; COURTÈS, 1979; FIORIN, 1996).

A enunciação é a instância lingüística logicamente pressuposta pela existência do enunciado. Isso significa que um enunciado como *Não há rosas sem espinhos* pressupõe um *Eu digo* (*Não há rosas sem espinhos*). Essa afirmação parece um truísmo, já que, se existe um dito, há um dizer que o produziu. No entanto, ela é prenhe de conseqüências teóricas. Quando se projeta um *eu* no interior do enunciado, de tal forma que se diga *Eu digo que não há rosas sem espinhos*, haverá ainda assim uma instância pressuposta que terá produzido esse enunciado: *Eu digo* (*Eu digo que não há rosas sem espinhos*). Isso implica que é preciso distinguir duas instâncias: o *eu* pressuposto e o *eu* projetado no interior do enunciado. Teoricamente, essas duas instâncias não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciadador e a do *eu* projetado no interior do enunciado é a do narrador. Como a cada *eu* corresponde um *tu*, há um *tu* pressuposto, o enunciatário, e um *tu* projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como *eu* e estabelecendo aqueles com quem elas falam como *tu*. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário.

O enunciadador e o enunciatário são o autor e o leitor. Cabe, porém, uma advertência: não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e uma do leitor construídas pelo texto.

Quando falamos em *eu* e *tu*, falamos em actantes da enunciação, ou seja, em posições dentro da cena enunciativa, aquele que fala e aquele com quem se fala. No entanto, nos diferentes textos, essas posições são concretizadas e esses actantes tornam-se atores da enunciação. O ator é uma concretização temático-figurativa do

³ Presente do futuro é a forma verbal que indica uma concomitância a um marco temporal futuro, futuro anterior é a forma que assinala anterioridade a um marco temporal futuro e futuro do futuro é a forma que marca uma posterioridade a um marco temporal futuro.

actante (GREIMAS; COURTÈS, 1979). Por exemplo, o enunciador é sempre um *eu*, mas, no texto *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esse *eu* é concretizado no ator *Machado de Assis* (1979). Nunca é demais insistir que não se trata do Machado real, de carne e osso, mas de uma imagem do Machado produzida pelo texto. Com frequência, afirma-se que Machado é cínico e cético. No entanto, esse cinismo e esse ceticismo são efeitos do discurso. É o Machado construído pelo discurso que tem essas características.

Este trabalho tem o propósito de analisar como se constrói a imagem do enunciatário, isto é, este ator da enunciação, que não é uma instância abstrata e universal, o *tu*, pressuposta pela existência do enunciado. Ao contrário, é uma imagem concreta a que se destina o discurso. Por outro lado, é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações.

Para pensar o enunciatário como ator da enunciação, vamos voltar à *Retórica*, de Aristóteles. Num ato de comunicação, três elementos acham-se envolvidos: o orador, o auditório e o discurso, ou, em outros termos, o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Atualmente, poder-se-ia dizer que, num ato comunicativo, há uma relação entre três instâncias: o enunciador, o enunciatário e o discurso.

Mostra o Estagirita que os argumentos válidos para certos auditórios deixam de sê-lo para outros; os argumentos válidos em certos momentos não o são em outros; os argumentos válidos em determinados lugares não atingem o resultado esperado em outros. O orador, portanto, para construir seu discurso, precisa conhecer seu auditório. Mas conhecer o quê? O *pathos* ou o estado de espírito do auditório. O *pathos* é a disposição do sujeito para ser isto ou aquilo. Por conseguinte, bem argumentar implica conhecer o que move ou comove o auditório a que o orador se destina. (I, II, 1356a). Aristóteles trata longamente das paixões que movem o auditório no livro II da *Retórica*. Cícero, no *De oratore*, afirma: "...nobis tamen, qui in hoc populo foroque uersamus, satis est, ea de moribus hominum et scire et dicere quae non abhorrent ab hominum moribus" (I, 219)⁴. Por essa razão, assim o romano define as qualidades do orador: "Acuto homine nobis opus est, et natura usuque callido, qui sagaciter peruestiget, quid sui ciues, quibus aliquid dicendo persuadere uelit, cogitent, sentiant, opinentur, expectent" (I, 223).⁵

O *pathos* não é a disposição real do auditório, mas a de uma imagem que o enunciador tem do enunciatário. Essa imagem estabelece coerções para o discurso: por exemplo, é diferente falar para um auditório de leigos ou de especialistas, para um adulto ou uma criança. Nesse sentido, o auditório, o enunciatário, o *target*, como dizem os publicitários, faz parte do sujeito da enunciação; é produtor do discurso, na

⁴ " Para nós que nos ocupamos desse povo e do foro, basta conhecer os costumes das pessoas e dizer aquelas coisas que não contrariam a opinião delas" (tradução nossa).

⁵ "É necessário um homem agudo, hábil por natureza e experiência, que tenha uma sagaz percepção do que pensam, sentem, opinam e esperam seus cidadãos e aqueles a quem deseja persuadir pelo seu discurso" (tradução nossa).

medida em que determina escolhas lingüísticas do enunciador. Evidentemente, essas escolhas não são necessariamente conscientes.

A imagem do enunciatário é um papel temático, que é composto de uma complexa rede de relações. Cícero diz que o orador precisa saber o que pensam (*cogitent*), sentem (*sentiant*), opinam (*opinentur*), esperam (*expectent*) aqueles a quem se deseja persuadir. Isso quer dizer que essa imagem, consubstanciada num papel temático, tem uma dimensão cognitiva: de um lado, ideológica, da ordem do saber (*cogitent*), de outro, da ordem do crer (*opinentur*); uma dimensão patêmica (*sentiant*) e uma dimensão perceptiva (*expectent*).

O Presidente Lula parece ter uma percepção muito aguda da imagem do enunciatário a quem se dirige. Num de seus discursos sobre as reformas da previdência afirmou que não era justo que uma procuradora ou uma professora universitária se aposentasse aos quarenta e oito anos, enquanto uma cortadora de cana se aposenta aos sessenta anos. Disse que iria mudar essa situação. O enunciatário poderia ser tematizado como o *povão*, que é constituído de uma rede de relações semânticas: percebe a sociedade brasileira como um lugar de privilégios e injustiças, sente revolta diante desse estado de coisas e espera um salvador que mude essa situação. Por isso, o *ethos* do enunciador construído no discurso presidencial é o de um salvador, de um redentor. Daí o tom messiânico de seu discurso: é ele quem vai reparar as injustiças. Não existe, nesse discurso, a mediação democrática do Congresso Nacional; as mudanças dar-se-ão pela vontade do presidente. Em 2003, em Pelotas, o Presidente afirmou⁶: “Quando casei, engravidei minha galega na primeira noite...porque pernambucano não deixa por menos”. O *ethos* do macho, que associa desempenho sexual à valentia, à coragem; que se apresenta como o homem simples e sincero, dirige-se a um enunciatário, cujo *pathos* tem o mesmo perfil. Se o *pathos* constrói a imagem do enunciatário, o *ethos* constrói a do enunciador.⁷

Vejam, de maneira rápida, apenas à guisa de ilustração, como os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* constroem seus enunciatários. Este tem textos menores do que aquele, tem mais fotos e fotos maiores e tem páginas menos compactas. Apresenta uma seção internacional menos densa. Exibe, com grande frequência, quadros azuis, em que são explicados os antecedentes da notícia que está sendo dada, e parênteses explicativos para as siglas apresentadas: por exemplo, CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito); TCU (Tribunal de Contas da União), TST (Tribunal Superior do Trabalho). Os textos são escritos no que se poderia chamar a norma culta real. Os períodos dos textos não são muito longos. Dá mais espaço do que o *Estado* para a cultura e as diversões, apresentando, com muita frequência, movimentos culturais alternativos. Tem um *ombudsman* que, aos domingos, apresenta críticas, às vezes bastante

⁶ Em solenidade por ele presidida.

⁷ Tratamos da construção do *ethos* do enunciador em artigo que será publicado num livro organizado por Arnaldo Cortina e Renata Marchezan.

duras, ao jornal. Na página dos editoriais, apresenta, além de uma charge, artigos de cronistas sediados no Rio, em São Paulo e em Brasília e artigos de colaboradores variáveis. Já o *Estadão* apresenta textos maiores do que os da *Folha* e tem páginas mais compactas. Sua seção internacional e seu caderno de Economia são mais densos do que os da *Folha*. Traz menos explicações dos antecedentes das notícias e os parênteses explicativos aparecem apenas em situações excepcionais. Os textos são escritos no que se poderia denominar a norma culta escolar. Os períodos são mais longos e a sintaxe, mais complexa. Seu caderno de cultura dá mais espaço à cultura erudita e à cultura popular tida como mais sofisticada. Não tem *ombudsman* e sua página de editoriais apresenta somente a posição do jornal e as cartas dos leitores. Seus editoriais são com mais frequência modalizados pela certeza, enquanto a *Folha* modula, com frequência, seus pontos de vista pela contigência (exemplo típico disso é apresentar um assunto, sob a forma de uma interrogação, que é respondida por três articulistas: um responde afirmativamente; outro, negativamente; outro, em termos). Poderíamos continuar a enumerar diferenças entre os dois jornais. No entanto, essas bastam para pensarmos na imagem do enunciatário construída por esses órgãos da imprensa.

O enunciatário do *Estadão* é um homem que pertence às elites do país, que conhece bem os fatos da política e da economia, para quem, portanto, não é preciso, a todo momento, explicar os antecedentes das notícias, o papel exercido por determinadas personalidades citadas nos textos e o significado das siglas de órgãos governamentais. É um consumidor da cultura erudita e das manifestações consideradas mais sofisticadas da cultura popular. Esse homem tem posições políticas bem definidas, é conservador em matéria de economia e política. É cheio de certezas e, portanto, o jornal pode apresentar-se com posições bem marcadas, enfatizando menos a relatividade e a pluralidade de opiniões. Para ele, a leitura é o meio mais importante de obtenção de informações. Já o enunciatário da *Folha* é o descolado (artistas, professores universitários etc.), que tem interesses muito variados. Não é que não se interesse pela política, mas seu interesse por ela é relativo. Por isso, não conhece todos os órgãos governamentais, nem todos os atores da política ou da economia nacionais. Interessa-se apenas pelas grandes questões da política internacional. É um consumidor de todas as manifestações culturais, entre elas as alternativas. Tem curiosidade pelas matérias relativas ao comportamento (veja-se, por exemplo, a pauta da *Revista da Folha*). Não se informa apenas pelos jornais e, por isso, não dedica muito tempo a sua leitura. É pluralista. Para o leitor do *Estadão*, o mundo é objeto do conhecimento e campo de ação; para o leitor da *Folha*, o mundo é objeto de contemplação. O tom do primeiro é viril, educado, sério, peremptório; o do segundo é levemente *blasé* tingido por uma certa ironia.

Como se vê, cada um dos jornais constrói seu público, seu leitor, a partir de características discursivas. Essa imagem do enunciatário passa a ser um co-enunciador, na medida em que ela determina a escolha das matérias que entrarão no jornal, a forma como os textos são redigidos, a disposição da página etc. Por outro lado, o enunciatá-

rio adere ao discurso, porque nele se vê constituído como sujeito, identificando-se com um dado *éthos* do enunciador.

A eficácia do discurso ocorre quando o enunciatário incorpora o *ethos* do enunciador. Essa incorporação pode ser harmônica, quando *ethos* e *pathos* ajustam-se perfeitamente (é o caso do enunciatário da *Folha* ou do *Estado*) ou complementar (quando o *ethos* responde a uma carência do *pathos* (é o caso dos manuais de auto-ajuda, em que a um enunciatário inseguro, confuso, que busca segurança, corresponde um enunciador cheio de certezas). O Ministro da Justiça Márcio Tomás Bastos afirmou que era uma afronta à Prefeita de São Paulo jogar uma galinha sobre ela, como fizeram alguns estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da mesma forma como seria afrontoso jogar um veado sobre um homem. Ele teve, depois de variados protestos, que pedir desculpas pela infelicidade de sua frase, porque ela revelava preconceito contra os homossexuais. Evidentemente, ele se dirigiu a um enunciatário que não admite esse tipo de preconceito e, portanto, seu discurso não foi eficaz.

A eficácia discursiva está diretamente ligada à questão da adesão do enunciatário ao discurso. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de idéias que expressam seus possíveis interesses, mas, sim, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom. Assim, o discurso não é apenas um conteúdo, mas também um modo de dizer, que constrói os sujeitos da enunciação. O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário.

Como já se disse, o *eu* sempre se dirige a um *tu* e, portanto, a cada instância da enunciação, em que um actante diz *eu*, corresponde um *tu*. Ao enunciador está em correlação o enunciatário; ao narrador, o narratário; ao interlocutor, o interlocutário. O enunciatário é o leitor, mas não o leitor real e sim um leitor ideal, uma imagem de um leitor produzida pelo discurso. Surge uma questão: como diferenciar a imagem do enunciatário da imagem do narratário? O narratário é a instância a quem se dirige o narrador, enquanto o enunciatário é aquela a quem se endereça o enunciador. Isso quer dizer que, num texto singular, encontra-se a imagem do narratário, seja ele explícito ou implícito, enquanto numa totalidade discursiva, recortada para os fins da análise, constrói-se a imagem do enunciatário. Essa distinção remete à possibilidade de uma diferença entre as duas imagens. Tomemos um texto de Machado de Assis, para ver esse fato:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem [...] (ASSIS, 1979, p. 583).

Temos, no texto acima, um narrador e um narratário explícitos. A imagem do narratário é determinada pelo narrador: um leitor comum de romances, que aprecia a narração direta e nutrida (os fatos) e um estilo regular e fluente. O narratário é um leitor dos romances românticos e realistas, em que havia uma linearidade narrativa e não digressões e comentários do narrador. No entanto, se tomarmos a obra inteira de Machado e não essa intervenção pontual do narrador, vamos observar que a imagem do enunciatário criado pelo fato de que, na obra machadiana, mais importante que o narrado é a narração, dado que o texto em sua totalidade é um virtuosismo enunciativo, é diferente da desse narratário: é um leitor sofisticado, que não se contenta com as narrativas feitas até então e que se encanta com a intervenção do narrador a invadir o narrado e a tomar-lhe o lugar.

Onde se encontram, na materialidade discursiva da totalidade, as marcas do *páthos* do enunciatário? Dentro dessa totalidade, procuram-se recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias etc. Em outras palavras, as marcas da presença do enunciatário não se encontram no enunciado (o dito), mas na enunciação enunciada, isto é, nas marcas deixadas pela enunciação no enunciado (o dizer).

Analisemos mais detidamente dois programas de televisão, o do Ratinho e o da Hebe Camargo⁸, para examinar a eficácia de seu discurso. Como mostramos acima, não se trata de buscar a imagem do enunciatário num programa específico, mas no programa visto como uma totalidade.

O programa do Ratinho tem, basicamente, duas vertentes: uma, que se poderia chamar jornalística e de serviços, e outra, em que se apresentam atrações artísticas. Os serviços prestados pelo programa são realização de exames de DNA para determinação de paternidade, busca de familiares que não se sabe onde estão, ajuda para que a pessoa possa começar um pequeno negócio ou realizar um sonho. As notícias são aquelas bastante "bizarras", que mostram a "miséria humana": fatos policiais, brigas familiares, comportamentos sexuais minoritários (ou não tão minoritários assim), doenças estranhas, fenômenos paranormais. As notícias mostram tudo o que é "extravagante" e trágico na vida privada. Quando se fala de política, fala-se apenas daquilo que atinge direta e imediatamente o telespectador: aumento da contribuição do INSS, criação da taxa de lixo e de iluminação etc. Trata-se de notícias mais do âmbito privado do que do público. No que diz respeito às atrações artísticas, apresenta-se aquilo que é considerado brega: cantores sertanejos, cantores da "dor de cotovelo" etc.

O estilo do apresentador é escrachado e politicamente incorreto. Dois exemplos mostram isso. Comentando o casamento da Prefeita de São Paulo, disse que, durante o almoço da festa, foi servido picadinho de carne. Afirmou que, se tivesse sido convidado, daria a ela um presente muito bom, como uma baixela de prata ou um serviço

⁸ Dois populares apresentadores de televisão.

de jantar de porcelana, e que, portanto, não admitiria que servissem picadinho a ele. Ridicularizou o cardápio, um almoço de comidas tradicionais de fazenda. Como se observa, o apresentador faz derisão do estilo de vida das classes altas e exalta um estilo de vida popularesco, em que se busca um certo "luxo". Afinal, como dizia Joãozinho Trinta⁹, quem gosta de pobreza é intelectual. Por outro lado, seu estilo é politicamente incorreto: por exemplo, um homossexual que foi reclamar que seu parceiro era sexualmente insaciável foi objeto de todos os tipos de brincadeiras; as histórias das pessoas que vão pedir exame de DNA para comprovação de paternidade são representadas sob o modo da escárnio; permite-se e incentiva-se que as mulheres que acompanham o homem que vai ser submetido a exame para comprovação de paternidade briguem entre si e, portanto, sejam apresentadas como desequilibradas, enquanto o homem fica olhando e um voz em *off* diz: e o bonitão nem aí. Muitas vezes, o que é dito é permeado de expressões de duplo sentido ou francamente grosseiras.

Ratinho apresenta um bom senso rude, em que não há lugar para nenhuma finura intelectual nem para nenhuma elaboração das idéias. Sobre ecologia, repressão à criminalidade, vida conjugal etc. repete preconceitos e chavões. O cantor brasileiro de pagode Waguiinho, preso por não pagar pensão alimentícia, foi ao programa para defender-se, segundo ele, do que dizia sua ex-mulher. Num dado momento, Ratinho diz para seu auditório que o cantor não poderia ficar como o mau na história, pois um homem não faz um filho sozinho. Deslocou a questão do pagamento da pensão alimentícia para a geração de um bebê e, portanto, tornou a ex-mulher culpada do que aconteceu.

O apresentador mostra indignação contra o sistema político. Considera que os políticos não fazem nada e são, em geral, corruptos. Apresenta-se como alguém que não tem medo, que é franco no falar, que afronta a tudo e a todos, inclusive as leis e as decisões judiciais. Com frequência, afirma que podem processá-lo porque ele não tem medo. A ONGs são parte do sistema contra o qual se insurge. É o caso das instituições que se dedicam à preservação do meio ambiente e da Sociedade Protetora dos Animais.

O registro lingüístico utilizado é o popular, muitas vezes beirando o chulo. A norma culta é muitas vezes usada com afetação, como que dizendo que se trata de uma linguagem de homossexuais. Tudo é anárquico no programa, de sua decoração a sua condução. O programa recusa a cerimônia e a ritualização das classes mais elevadas. É um texto que não parece pronto, pois as marcas de sua feitura estão nele presentes. É antes um texto *in fieri* do que um texto *factus*. Tudo é apresentado hiperbolicamente, no modo do excesso. A intensidade da voz do apresentador é bem forte. Na verdade, pode-se dizer que ele grita. O andamento do programa é acelerado.

Essas características permitem-nos traçar o *ethos* do apresentador e o *pathos* de seu auditório. O enunciador apresenta um *ethos* masculino, franco no falar, "espaçoso", que não tem medo. Seu enunciatário também é o estereótipo do papel masculino tradicional. Para ele, o mundo não é lugar de conhecimento nem campo de ação ou de

⁹ Camavalesco, que trabalha na montagem do desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro.

mudança, mas lugar de diversão com base em estereótipos e preconceitos. Por isso, no programa, não se busca a objetividade ou o distanciamento reflexivo, mas a subjetividade e o envolvimento cúmplice. Suscita o riso preconceituoso e o bom senso grosseiro. Nada há no programa do grotesco regenerador ou da carnavalização, pois não há no que é apresentado nenhuma positividade, mas uma negatividade fundada no escárnio, que busca reiterar os papéis sociais tradicionais.

Já o programa da Hebe Camargo apresenta um enunciador e um enunciatário completamente diferentes. Seu auditório fica sentado, aplaude polidamente, não é formado por moças em pé, urrando como se estivessem em transe. O cenário apresenta padrões de arrumação e de higiene de uma casa de classe média alta. O figurino da apresentadora é luxuosamente ostentatório, com muito brilho e muitas jóias. Tudo apresenta o gosto da “peruice”.

No programa, a apresentadora recebe convidados, como faz qualquer dona de casa, só que os convidados são, de maneira geral, artistas. São cantores, atores, mas podem aparecer também esportistas, decoradores, costureiros. Ela os entrevista, eles debatem um tema e apresentam números musicais. Ao entrevistar os convidados, a apresentadora mostra-se amiga (lembra fatos, fala de pessoas que conheceram, faz alusões a acontecimentos desconhecidos dos telespectadores) e inquisitiva (busca flagrar sua intimidade, como, por exemplo, quando Dado Dolabella contou que, em sua casa, todos andam nus). O que se faz é contar mexericos, fofocas. As celebridades são mostradas como seres humanos normais, em sua rotina doméstica, mas também como seres especiais, que têm um talento inato e que trabalham arduamente para desenvolvê-lo. Com isso, são apresentados como exemplos edificantes de ascensão social, de que o querer é poder, de que o sucesso está ao alcance de todos.

Os números musicais são aqueles do gosto médio. Os temas a serem debatidos dizem respeito à vida individual e familiar (o ciúme, a vida sexual dos casais etc.).

Hebe esbanja bom humor, simpatia, alto astral, calor humano. Sua linguagem é, digamos, a norma culta real. Sua sociabilidade é regida pela cordialidade. Faz largo uso dos diminutivos (lindinho, gostosinho), de superlativos (chiquérrimo, bacanérrimo), de formas linguísticas de intimidade (chama todos os convidados pelo nome, por exemplo), de exclamações e de adjetivos. Elogia muito seus convidados. Faz *merchandising* de produtos de beleza, de culinária, de limpeza. Vale-se de uma retórica do meio termo, que não admite a desmedida: por isso, os problemas são probleminhas; uma pessoa vaidosa é vaidosinha. O Brasil, para ela, é “bárbaro”. Sua grandeza revela-se na música popular, nos esportes, principalmente o futebol, e na sua exuberante natureza. O povo brasileiro é amoroso, leal, trabalhador. Os políticos é que não prestam. Para ela, a política é sujeira. Por isso, manifesta seu desencanto com ela.

O *ethos* da apresentadora é o da mulher de classe média, que festeja e reforça, ao receber convidados em sua casa, a instituição familiar. No entanto, é uma mulher um tanto quanto moderna, que, por exemplo, exprime sua sexualidade (quando recebe um convidado bonito, diz, por exemplo: que homem! que calor!). No entanto, essa expres-

são da sexualidade não é feita agressivamente. Ao contrário, é mostrada como se fosse uma brincadeira, uma travessura. Seu enunciatário é também a mulher de classe média, com um *pathos*, que se compõe da visão de mundo das camadas médias da população e de seus modos de sentir e de reagir.

Tanto o programa do Ratinho quanto o da Hebe Camargo são discursos eficazes, porque o enunciatário reconhece neles seu discurso, já que eles foram criados a partir de uma imagem sua muito bem feita. Adere a um enunciador, em que se vê. Isso explica a longevidade e a audiência desses programas.

Os atores da enunciação, imagens do enunciador e do enunciatário, constituem simulacros do autor e do leitor criados pelo texto. São esses simulacros que determinam todas as escolhas enunciativas, sejam elas conscientes ou inconscientes, que produzem os discursos. Para entender bem o conjunto de opções enunciativas produtoras de um discurso e para compreender sua eficácia é preciso apreender as imagens do enunciador e do enunciatário, com suas paixões e qualidades, criadas discursivamente.

FIORIN, J. L. The *pathos* of the enunciatee. *Alfa*, São Paulo, v.48, n.2, p. 69-78, 2004.

- **ABSTRACT:** *In this paper I assume that the enunciatee is as much of a producer of the discourse as the enunciator, since the latter produces a text according to an image of the former. The enunciatee actually determines the different utterance choices that are consciously or unconsciously present in discourse. Such an image of the enunciatee is an actor rather than an actant of the enunciation. Accordingly, this paper shows then how this implicit reader is constructed and what determines the efficacy of a discourse.*
- **KEYWORDS:** *Enunciator; enunciatee; actor of the enunciation.*

Referências bibliográficas

ASSIS, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v.1.

ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1995. 2 t.

CÍCERO, M. T. *De oratore*. Paris: Les Belles Letres, 1972.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. O ethos do enunciador. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (Org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: FCL-UNESP/Laboratório Editorial. No prelo

GREIMAS, A. J.; COURTES, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

A PAIXÃO DO CIÚME: ANÁLISE SEMIÓTICA DO DISCURSO

Arnaldo CORTINA¹

- **RESUMO:** Por meio da perspectiva teórica da semiótica greimasiana pretende-se, neste trabalho, observar como um texto de Nelson Rodrigues trata uma das manifestações passionais, no caso específico, o ciúme. Sem se preocupar em explicitar cada um dos elementos ordenadores do percurso gerativo de sentido, este trabalho procurará mostrar a dinâmica da constituição do sentido, engendrado nos três níveis de manifestação desse percurso, para chegar ao exame das estruturas de superfície, mais especificamente a enunciação e os temas. A partir desse exame das relações imanentes ao texto, pretende-se ainda mostrar que elas se interligam aos condicionantes sócio-históricos que incidem sobre o texto e que fazem parte também da organização de seu sentido.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Discurso; enunciação; leitura; paixão; tema; sentido.

Introdução

As paixões mais sérias do homem são dos seis aos dez anos. (RODRIGUES, 1997)

Um dos propósitos das análises textuais consiste em observar como o sentido, manifestado na superfície discursiva, por meio do exame dos mecanismos sêmio-lingüísticos, constrói-se no processo de produção do texto e, ao mesmo tempo, como esse sentido é captado pelo leitor. Outro propósito consiste em mostrar ainda as determinações sócio-históricas que incidem sobre o texto e que o condicionam ideologicamente, ao mesmo tempo em que se procura observar, da mesma forma que na perspectiva anterior, a relação entre o leitor e o texto.

Os diferentes procedimentos metodológicos empregados nos trabalhos de análise de texto ou de discurso distinguem-se basicamente em duas vertentes. Há aqueles

¹ Departamento de Lingüística – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: cortina@fclar.unesp.br.

que têm uma perspectiva imanentista, na medida em que procuram detectar os sentidos do texto por meio do exame de sua organização lingüístico-discursiva, relegando para segundo plano o que consideram externo a ele, isto é, seu contexto sócio-histórico. Existem, porém, outras perspectivas que se auto-denominam sócio-históricas, ideológicas, psicológicas ou, para usar um termo mais genérico, culturais, que buscam a reconstituição do sentido do texto por meio do exame de sua relação com o contexto em que está inserido.

Quando se discute a interpretação de texto, a grande questão consiste em considerar que o sentido está dado pelo próprio texto, visão imanentista, ou que ele só se constrói na medida em que um leitor, inserindo-o no contexto da leitura e no da produção, desvenda esse sentido, visão cultural. A primeira perspectiva é dita estruturalista, a segunda, pós-estruturalista. Uma centra-se no texto; a outra, no leitor.

Um dos reflexos atuais dessa diferença de perspectiva pode ser observado no livro de Eco (2001), *Interpretação e superinterpretação*. Essa obra apresenta três conferências proferidas por Umberto Eco, em 1990, quando foi convidado a ser o conferencista Tanner de Clare Hall, na Universidade de Cambridge. Às três conferências seguem-se os comentários de Richard Rorty (filósofo, catedrático de Humanidades na Universidade de Virgínia), Jonathan Culler (catedrático de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Cornell) e Christine Brooke-Rose (catedrática de Literatura na Universidade de Paris VIII). Ao final, há outro texto de Eco que apresenta a réplica às observações feitas pelos textos dos outros três professores anteriormente citados.

Em suas conferências, Eco (2001) irá discutir sua distinção entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* quando trata a questão da interpretação. Em contraposição a ela, para o autor, uma superinterpretação consiste no processo de atribuição de sentidos ao texto que são muito mais uma expectativa interpretativa do leitor do que realmente o reconhecimento daquilo que o texto diz. Ao abordar o processo de reconhecimento da coerência interpretativa do texto, Eco irá reportar-se à noção de isotopia definida por Greimas e Courtés ([1980-], p.73) como “um complexo de categorias semânticas múltiplas que possibilitam a leitura uniforme de uma história”. E será, segundo ele, a partir dessa perspectiva que entenderá a noção de intenção do texto.

O debate clássico tinha por objetivo descobrir num texto ou o que seu autor pretendia dizer, ou o que o texto dizia independentemente das intenções de seu autor. Só depois de aceitar a segunda alternativa do dilema é que podemos perguntar se aquilo que foi encontrado é o que o texto diz em virtude de sua coerência textual e de um sistema de significação original subjacente, ou é o que os destinatários descobriram nele em virtude de seus próprios sistemas de expectativas.

É claro que estou tentando manter um elo dialético entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*. O problema é que, embora talvez se saiba qual deve ser a “intenção do leitor”, parece mais difícil definir abstratamente a “intenção do texto”. A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido da carta roubada. É

preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto. (GREIMAS; COURTÉS, [198-], p. 74-75, grifo do autor)

A discussão estabelecida por Eco (2001) em suas conferências tem por base a defesa de uma perspectiva que consiste em afirmar que um texto é suscetível a muitas leituras sim, mas não a qualquer leitura. Para que a interpretação de um texto possa ser reconhecida é preciso que ela leve em consideração aquilo que o texto diz e, a partir daí, possa relacionar o dito com o contexto sócio-histórico-ideológico da leitura. A argumentação em torno dessa questão sobre a interpretação já vinha sendo trabalhada por Eco antes de pronunciar as conferências na Universidade de Cambridge, pois no mesmo ano, 1990, publica o livro *I limite dell'interpretazione*, citado em nossas referências bibliográficas na tradução brasileira como Eco (2000).

Nosso propósito neste trabalho consistirá em mostrar que a perspectiva da semiótica greimasiana é uma opção metodológica de tratamento do texto bastante produtiva. Na medida em que acreditamos, tal como postula Eco (2000), que uma interpretação deva partir da materialidade lingüística do discurso, a proposta semiótica para o trabalho com a linguagem pode ser de grande utilidade. Não temos a pretensão de dizer que o modelo semiótico de Greimas é a melhor de todas as perspectivas de trabalho com o sentido, menos ainda afirmamos que a perspectiva sócio-histórica seja equivocada. O que pretendemos apenas é valer-nos do instrumental teórico da semiótica para observar como o texto que analisaremos no próximo item deste trabalho organiza-se para, a partir desse exame de sua constituição podermos relacioná-lo, por meio da instância discursiva, com um contexto cultural mais amplo. O que defendemos, portanto, não é nem a perspectiva somente estruturalista nem a apenas cultural; nossa proposta é a intersecção dessas duas vertentes.

Uma das características do grupo criado na França por Greimas consiste na crença de que a semiótica por eles praticada não é uma proposta acabada de tratamento do sentido. Na realidade todos a entendem como uma teoria em construção, que tem passado por diversos momentos de avaliação e de experimento de diferentes propostas para antigas perguntas oriundas das primeiras reflexões em torno de uma semântica da língua.

O olhar de um leitor sobre o texto

Todo casal exige uma vítima, assim como exige um algoz. Para o bom equilíbrio da casa, é preciso que a vítima aceite o seu papel e que o algoz como tal se comporte. (RODRIGUES, 1997)

Nosso exercício de interpretação balizado pela perspectiva metodológica da semiótica greimasiana terá como *cópus* de análise o texto de Myrna, intitulado “É uma delícia o ciúme sem motivo”. Em verdade a “autora” do texto é um ator criado por Nelson Rodrigues que escreve uma coluna feminina no jornal *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, ao final da década de 1940. Uma seleção dos textos dessa coluna, elaborada por Caco Coelho, é publicada em 2002, sob o título *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*².

Quando examinamos o nível de superfície do percurso gerativo de sentido no texto de Nelson Rodrigues em questão percebemos que ele obedece a uma configuração discursiva que o delimita tipologicamente. Em primeiro lugar, deve-se levar em consideração que ele se configura como uma carta. Mas não corresponde a uma carta comum, própria da correspondência entre duas pessoas que estão distantes e que mantêm vínculos específicos (coleguismo, amizade, amor, parentesco) que justifiquem a produção do objeto escrito para que o contato entre elas seja estabelecido. A carta que examinamos é característica de sessões de jornais (poderia aparecer também numa revista) em que uma pessoa dá conselhos a outra que lhe escreve expondo um problema. No caso da carta em questão, o problema discutido é o ciúme. O estatuto de coluna de conselho de jornal é assegurado pela expressão grifada que precede o título da carta: “Myrna escreve”.

Três atores estão manifestados na superfície verbal do texto. O primeiro é o enunciador, constituído por meio de uma *debreagem* enunciativa, que consiste na projeção da forma de primeira pessoa do discurso. Essa configuração do enunciador pode ser percebida por meio de formas verbais e pronominais espalhadas ao longo do texto, tais como, “minha”, “me”, “eu”, “observei”, “imagino”, “sei”. Há uma expansão da marca de primeira pessoa, no último parágrafo do texto, quando o enunciador se vale da primeira pessoa do plural para se referir a si próprio, manifestada na forma verbal “digamos”. Segundo Fiorin (1996) trata-se de um *nós* exclusivo, próprio da junção entre o *eu* e *eles*, no caso do texto em análise, de Myrna (enunciador) e de seus leitores (referentes) em relação a Miriam (enunciatário). Podemos pensar também que esse *nós* é mais genérico, no sentido de que se refere ao senso comum, isto é, ao que todas as pessoas pensam, incluindo nesse caso o próprio enunciador.

O segundo ator construído pelo texto é o enunciatário que, na coluna de Myrna, é desdobrado em duas configurações diferentes. Uma é explicitada no texto por meio da forma pronominal “você”, no último parágrafo, quando Myrna dirige-se diretamente a Miriam para lhe dar a prova final de que o ciúme é benéfico. A outra forma de manifestação do enunciatário está pressuposta pelo discurso do enunciador. Com exceção do primeiro parágrafo em que, como acabamos de ver, ele se dirige ao enunciatário Miriam, em todas as outras partes do texto dialoga com um leitor genérico para falar sobre o problema de Miriam. É nesse sentido que dissemos que o enunciatário da car-

² O texto objeto da análise aparece reproduzido na íntegra em anexo a este trabalho.

ta é duplo, ora Miriam ora os demais leitores, já que a carta não é uma correspondência exclusiva entre duas únicas pessoas.

Podemos identificar ainda uma debreagem enunciativa de segundo grau quando, para fazer referência ao relacionamento de Miriam com seu namorado, Myrna reproduz o discurso de Miriam. Isso pode ser identificado em dois momentos do segundo parágrafo da carta: "Eu daria tudo para ele não ser assim" e "Ele não tem o menor motivo!", em que a forma "eu" materializa o enunciador Miriam, citado pelo discurso de Myrna, e a forma "ele", o referente do enunciado, no caso o sujeito ciumento encarnado pelo namorado de Miriam.

O terceiro ator é uma consequência do que mostramos acima. Corresponde à terceira pessoa do ato comunicativo instaurado pelo objeto carta, isto é, novamente a Miriam. Isso acontece porque o tempo todo em que o enunciador se dirige ao enunciatário "leitores" está sempre fazendo referência a um "ela", Miriam, pessoa cuja opinião e cujo comportamento são motivos de seus comentários.

Do ponto de vista das determinações espaço-temporais, há no discurso da carta a manifestação enunciativa de um espaço do "aqui" e de um tempo do "agora". Ressalte-se que as concretizações de espaço e tempo no tipo de discurso das cartas de conselho a leitores em jornais ou revistas são marcadas pelo próprio suporte material. Tanto o jornal quanto a revista têm uma data identificada. Assim, o discurso de Myrna está ancorado no momento presente para comentar um fato anterior, narrado pela leitora que lhe pede conselhos, com vistas a abordar o futuro, isto é, o estado do sujeito Miriam em conjunção com a felicidade, na medida em que aceite continuar sendo o objeto do ciúme de seu namorado.

Por ser um texto em que há a defesa de um determinado ponto de vista e não a narração de um acontecimento, pode ser caracterizado tipologicamente como predominantemente temático. O tema a partir do qual se constrói a carta é, como já dissemos, o ciúme no relacionamento amoroso.

Como, para a constituição do discurso, segundo a perspectiva da semiótica, devem ser observados os enunciados de estado e de fazer, responsáveis pelo jogo de transformações que põe em marcha o texto, temos caracterizado, mesmo que se trate de um discurso temático, o princípio de narratividade. Assim, observamos que a defesa do ciúme como algo benéfico no amor decorre da observação de uma situação apresentada por Miriam: ela está em conjunção com o objeto de seu amor, seu namorado, mas esse estado de conjunção é continuamente ameaçado pelo ciúme que ele demonstra ter em relação a ela. Essa constante ameaça de rompimento de contrato estabelecida entre seu destinador e seu destinatário é a causa de sofrimento do sujeito Miriam. O estado de sofrimento desse sujeito é maior tendo em vista o fato de não realizar nenhum outro fazer que justifique a desconfiança do namorado ("Ele não tem o menor motivo!"). E esse estado de angústia gera a espera, que também faz parte de seu sofrimento ("Eu daria tudo para ele não ser assim!"). O sujeito passional, Miriam,

idealiza o simulacro de um relacionamento subjetivo, aos moldes do que Greimas (1983) chamou de *espera fiduciária*.

Segundo Fontanille (2003), a paixão do ciúme é constituída por um triângulo que compreende as posições de três actantes: o sujeito ciumento, o objeto do ciúme e o sujeito rival. Embora apresente uma distinção entre o ciúme amoroso e o ciúme social, não nos ocuparemos neste trabalho do segundo tipo, tendo em vista o fato de que esse tipo de ciúme não se manifesta no texto em análise. Parece, porém, interessante observar que, segundo o autor, o que distingue cada um dos dois tipos de ciúme é o fato de que, para o ciúme amoroso, o que importa é o objeto amado (ou objeto do ciúme), na medida em que ele é movido por um desejo de possessão (querer-ter), enquanto que para o ciúme social o foco de atenção é o sujeito rival, na medida em que o que se manifesta é um desejo de emulação (querer-ser).

No caso do texto que analisamos, portanto, o sujeito ciumento, que instaura a descontinuidade do estado de conjunção com sua parceira, é um sujeito em constante tensão. Ele é perseguido pelo desejo da posse e sente seu desejo ameaçado pelo medo de ser enganado, tal como Fontanille (2003) expressa por meio do termo *ombrage*³. Na verdade, o ciúme implica uma junção por saturação. Tudo parte do objeto que o sujeito não controla, que não lhe é imediatamente acessível, que é suscetível de escapar-lhe e que está à disposição de um rival potencial. Essa ligação entre o sujeito ciumento e o objeto do ciúme, segundo Fontanille, caracteriza-se por uma

[...] *tension vers la conjonction, surdéterminée par une nécessité: le sujet est entièrement sémantisé par son objet, l'objet est nécessaire à la stabilité de son identité. L'idéal serait donc que cet objet soit un entier insécable, un objet « massif » dont la possession serait elle aussi du type « tout ou rien »; en d'autres termes, la fiabilité de l'attachement possessif a pour corrélat la clôture et la compacité de l'objet.* (FONTANILLE, 2003, p. 72)⁴

Na constituição discursiva do texto de Myrna, o namorado de Miriam corresponde a um ator que, na relação contratual estabelecida com ela, ocupa diferentes posições actanciais. Apontaremos aqui especificamente duas: ao mesmo tempo em que é o objeto do querer de Miriam, aquele que a impulsiona a manter a continuidade de seu estado (conjunção com o rapaz), é também seu destinador-julgador, na medida em que sanciona negativamente toda a ação praticada por ela que lhe pareça contrária à condição imposta para a manutenção do estado de conjunção (o desvio da exclusividade).

Diante dessa situação o sujeito do querer recorre a um terceiro sujeito para tentar

³ *"l'ombrage est la projection d'une défiance, et la perception d'une possible compétition, voir d'un conflit qui menace."* (FONTANILLE, 2003, p. 74) [a sensação de ser deixado de lado é a projeção de uma desconfiança, e a percepção de uma possível competição, ou de um conflito que ameaça (tradução nossa)].

⁴ [...] tensão em direção à conjunção, sobredeterminada por uma necessidade: o sujeito é totalmente semantizado por seu objeto, o objeto é necessário para a estabilidade de sua identidade. O ideal seria então que esse objeto fosse um todo indivisível, um objeto "massivo" cuja posse seria também do tipo "tudo ou nada"; em outros termos, a confiabilidade da ligação possessiva tem por correlato o fechamento e a compacidade do objeto. (FONTANILLE, 2003, p. 72, tradução nossa).

resolver seu conflito. Myrna funciona para Miriam como um sujeito doador, aquele que possivelmente pode ouvi-la e de quem espera a revelação de um saber. De posse desse saber Miriam pode resolver o conflito instaurado pelo ciúme de seu parceiro. A expectativa da reclamante, por se tratar de uma coluna feminina, em que as mulheres procuram conforto para seus problemas específicos, o que inclui seus relacionamentos com homens, parece ser a de quem espera uma crítica ao comportamento do ciumento que tortura sua parceira continuamente. Contrariamente, porém, a essa expectativa, Myrna vai sancionar positivamente o fazer do ciumento e negativamente o desejo de Miriam. Para isso dirige-se a um auditório, todos os outros leitores (ou leitoras) de sua coluna, para produzir esse julgamento. O saber que ela doa a Miriam é que ela não deve reclamar do ciúme do namorado, pois o que ele expressa com sua atitude é um profundo amor por ela. O ciúme, portanto, não é um mal, mas um bem.

Na relação dialógica estabelecida entre Myrna e Miriam, a primeira é qualificada como possuidora de um saber (“Na minha passagem pelo mundo, venho constatando[...]”; “Observei, também, o seguinte [...]”), o que a investe de um poder, isto é, ela tem experiência e pode ensinar Miriam a enfrentar o problema. Para Miriam o ciúme opõe-se à confiança e, nessa relação, o primeiro elemento da oposição é disfórico e o segundo, eufórico. Diríamos ainda que, para ela, o ciúme tem um valor negativo e a confiança um valor positivo.

Myrna, porém, argumenta exatamente o inverso dessa relação. O que sua experiência mostra é que, na oposição entre ciúme e confiança, o primeiro tem valor eufórico e o segundo, disfórico; o primeiro é positivo, o segundo, negativo. Para ela o que a história da humanidade tem provado é que quem ama verdadeiramente ~~tem~~ ciúme e quem não ama não o tem. Dessa forma, retira toda a carga negativa que o sujeito ciumento adquire na configuração passional, pois seu desejo de posse é sinônimo de amor.

Cria-se, portanto, na relação entre as duas, um outro programa narrativo em que Myrna é o sujeito manipulador que age sobre Miriam, sujeito manipulado, para levá-la à conjunção com um saber (ciúme significa amor) que, conseqüentemente, será responsável pela resolução do conflito que ela vive com seu namorado. Esse processo de manipulação compreende, como já dissemos acima, a demonstração da competência do sujeito manipulador por estar investido de um saber. Por outro lado, a explicitação desse saber, além das expressões iniciais que também apontamos no parágrafo acima, dá-se pela construção do processo argumentativo do discurso da colunista. Ela se vale da referência ao passado e da análise do presente.

A referência ao passado é realizada pelo sujeito manipulador aos moldes da argumentação pelo exemplo, apresentada por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) quando discutem os procedimentos retóricos do texto. Para justificar que o ciúme existe desde a criação do mundo, o enunciador faz referência ao texto bíblico, citando as personagens Adão e Eva e as situações de ciúme que imagina terem existido entre eles. Do ponto de vista da superfície discursiva podemos dizer que o discurso desse enunciador expressa um paradoxo (como Adão poderia sentir ciúme de Eva se não existia ou-

tro homem no paraíso?), que corresponde à presença de um sujeito da enunciação, pressuposto pelo enunciado, manifestado no texto. Mais adiante retomaremos essa questão.

A análise do presente consiste nos argumentos apresentados para justificar que, para a mulher, um homem que não sente ciúme é pior do que um que sente. Primeiramente o enunciatador afirma que um homem que não tem nenhuma suspeita da mulher com quem se relaciona é decepcionante, pois isso significa que ela deve não "inspirar o menor interesse aos outros homens" ou que é vista como um ser inumano, pois nunca tem falhas. Em segundo lugar, para Myrna, o ciúme é um estímulo para o amor e, para tanto, tem que ser sem fundamento. O ciúme com fundamento, resultado da traição da mulher em relação a seu parceiro, só pode levar ao fim do relacionamento, isto é, à descontinuidade do estado de conjunção.

Se observarmos, portanto, a organização fundamental a partir da qual se desenvolve o plano do conteúdo do texto em análise, veremos que há uma contraposição entre dois sistemas distintos de interpretação de um estado. O exame do esquema tensivo, a partir das proposições de Fontanille e Zilberberg (2001), aponta-nos uma correlação entre a intensidade e a extensidade que, por correlação, contrapõe o sensível e o inteligível. Assim, a interpretação da situação do ciúme presente no discurso de Miriam marca como valor forte o movimento de intensidade e como fraco o de extensidade. Em seu discurso, a ação do ciúme é amplificada ao invés de ser atenuada. No discurso de Myrna, ao contrário, em relação à caracterização do ciúme, a extensidade é marcada com um valor forte e a intensidade com um valor fraco. Há, portanto, no caso de Myrna, uma atenuação da ação do ciúme ao invés de sua amplificação. O efeito de somação que está na base interpretativa de Miriam, que é decorrente do processo de amplificação da intensidade, corresponde à manifestação do sensível. O efeito de resolução que está na base interpretativa de Myrna, que é decorrente do processo de amplificação da extensão, corresponde à manifestação do inteligível. Assim, observando os esquemas básicos de organização dos sentidos a partir dos quais manifesta-se o plano do conteúdo do texto em análise, identificamos uma contraposição entre emoção e razão. Miriam é afetada pela emoção; Myrna, pela razão.

O exame dessa organização imanente do texto de Nelson Rodrigues (2002) que aqui levantamos poderia destacar ainda outros aspectos que não levamos em consideração, mas o que procuramos mostrar é que a perspectiva da semiótica consiste em, inicialmente, examinar a constituição do sentido gerada pelo texto para, a partir disso, relacioná-lo a outros elementos de categoria de análise interpretativa possíveis. Se retomarmos a perspectiva de Eco (2000, 2001), partimos do exame das intenções da obra para construir nossa leitura, isto é, a intenção do leitor.

Na sessão seguinte, portanto, examinaremos outros elementos importantes para a expansão do processo interpretativo do texto em questão a partir do que foi até agora levantado de sua constituição discursiva.

O olhar de um leitor em torno do texto

A mulher normal, equilibrada, é capaz de amar dois, três, quatro ao mesmo tempo. O amor múltiplo é uma exigência sadia de sua carne e de sua alma. A exclusividade que ela dá, e que o homem exige, representa um equívoco ou pior: – um aviltamento progressivo e fatal. (RODRIGUES, 1997)

Quando contrapomos o texto selecionado para o exercício interpretativo realizado no item anterior aos outros que compõem o volume editado pela Companhia das Letras muitos dos aspectos levantados amplificam-se.

Em primeiro lugar, o tema explorado em “É uma delícia o ciúme sem motivo” repete-se em algumas outras cartas-respostas e, ao mesmo tempo, dilui-se entre outros temas. Por outro lado, porém, o discurso de Myrna ganha mais nitidez em decorrência das repetições e da observação dos outros contextos.

No posfácio de Caco Coelho há a informação de que, durante todo o mês de março de 1949, o *Diário da Noite* desencadeou “uma intensa campanha publicitária” em torno da identidade da colunista Myrna que conversava com seus leitores pelo jornal para lhes dar conselhos sentimentais. A campanha partia da pergunta: *Quem será ela, afinal?* (RODRIGUES, 2002, p. 139)

O primeiro texto que abre o volume de Nelson Rodrigues é o que lhe dá o título, *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*. Nesse texto Myrna dá uma resposta à pergunta que havia movido a campanha publicitária promovida pelo jornal tal como nos é informado no posfácio. Sua resposta à pergunta título da campanha, ao final desse primeiro texto, é: “Apenas uma mulher” (RODRIGUES, 2002, p. 11). A justificativa para essa afirmação tão genérica é que o que estava em causa em seus textos não era ela, mas sim seus leitores. E usamos aqui o termo leitores porque ela não recebia cartas apenas de mulheres, embora fossem a maioria, mas também de homens.

Nesse primeiro texto ela atesta sua competência para auxiliar quem a procura em matéria de casos sentimentais. Da mesma forma que examinamos na interpretação apresentada no item anterior deste trabalho, ela parte da exposição de um caso particular: o seu. Diz que também se apaixonou por um homem quando tinha seus dezessete anos e, com o passar do tempo, foi percebendo que não era feliz com ele embora o continuasse amando e soubesse que o mesmo acontecia com seu parceiro. Na época em que descobre seu estado de conjunção com o amor e disjunção com a felicidade conhece “uma senhora amiga, de vasta experiência amorosa” que lhe diz exatamente a frase: “não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo” (RODRIGUES, 2002, p. 10). A partir disso Myrna afirma para seus leitores:

Depois, realizei uma série de estudos, adquiri e aprofundei-me em conhecimentos que a maioria das pessoas julga suspeitos ou surpreendentes. Olhar o futuro, como se ele já fosse passado, como se ele já tivesse acontecido. Eu poderia, simplesmente, aplicar essa visão ou antevisão em assuntos gerais. Poderia adivinhar, para os que me consultassem, viagens, sucessos comerciais, sorte grande etc. etc. Mas eu sou mulher e é para as mulheres que me volto, com toda a minha simpatia humana. (RODRIGUES, 2002, p. 10-11)

É dessa forma, portanto, que o enunciador Myrna qualifica-se para julgar o comportamento das pessoas e para auxiliá-las em relação às questões sentimentais. Seu foco são sempre as mulheres, pois, mesmo que os homens lhe escrevam, fazem isso para falar de seus problemas de relacionamento com mulheres. Seu saber é praticamente o de uma profetisa, um mago, na medida em que lhe permite prever o futuro das pessoas. O apelo explícito à leitora, com que antecede sua frase que a caracteriza como uma simples mulher, é o seguinte: "Dê seu primeiro nome e o primeiro nome do seu namorado, noivo ou marido. A data de nascimento de ambos. E conte seu romance. Eu lhe direi a verdade, só a verdade, presente e futura." (RODRIGUES, 2002, p. 11) O discurso de Myrna, portanto, é modalizado pelo ser e pelo parecer, os pólos positivos do eixo da imanência e da manifestação, por esse motivo é a afirmação da verdade. Iconicamente, o compromisso com a verdade expresso no discurso de Myrna é corroborado pela figura de uma bela mulher de olhos vendados que aparece ao lado de sua coluna no jornal, conforme revela Caco Coelho no posfácio. Essa figura insere no espaço textual o conceito de justiça à que a verdade está ligada.

Sobre a reiteração da questão do ciúme no relacionamento amoroso, Myrna responde o seguinte para Kátia Vevel que lhe escreve dizendo que sofre muito porque tem ciúme de tudo e de todos com relação a seu parceiro:

[...] acontece uma coisa com os sofrimentos de amor: eles se tornam um hábito, se fazem necessários e, no fim de certo tempo, se incorporam à nossa vida, participam dela, de maneira integral. Sofrer pela criatura amada – permita que lhe diga – não é um mal, é quase um bem. Você conhece tristezas mais lindas, mais inspiradoras, do que as tristezas do amor? Não, não há, minha querida amiga. Uma pessoa sensata diria: "São tristezas", ao que eu replicaria: "Mas de amor!". E tristezas desta natureza valem qualquer alegria. (RODRIGUES, 2002, p. 15-16)

Em "Infeliz da mulher que não sabe perdoar" Myrna aconselha Juannita, uma mulher que foi abandonada pelo marido depois de 36 anos de casamento por causa de outra, que ela deva procurá-lo e oferecer seu perdão para que ele volte para casa. Mesmo reafirmando que Juannita tem toda a razão de se sentir ferida em seu amor-próprio e que seu marido foi cruel e indigno ao cometer a traição, diz que o perdão é o bem maior de toda mulher, que sua felicidade consiste em fazer o outro feliz.

No texto "É preciso merecer a fidelidade", por outro lado, Myrna aconselha um homem chamado Vadu que lhe escreve dizendo que está cansado da vida de solteiro, de

seus diversos relacionamentos com mulheres apenas pelo sexo, mas que não se casou ainda porque tem medo da traição. Ele quer saber de Myrna onde poderá encontrar uma mulher que lhe dê todas as garantias de fidelidade. A essa indagação de Vadu ela responde o seguinte:

Ingênuo e comovente Vadu! Ele incide em um equívoco milenar do homem e da mulher. Pois esta ingenuidade não é de ontem, nem de hoje, mas de todos os tempos. Cada cidadã, ou cidadão, pensa que a fidelidade é um dom nato, uma virtude que nasce com a pessoa e morre com ela. Ninguém está disposto a considerar a soma de fatos, a soma de circunstâncias e de imprevistos, que fazem uma pessoa fiel ou infiel. Ninguém se casa expressamente para ser fiel, nem expressamente para ser infiel. De um modo geral, qualquer criatura pode tornar-se uma coisa ou outra, segundo variadíssimos fatores. Direi mais: a fidelidade não depende nem da mulher, nem do homem, mas da criatura amada. (RODRIGUES, 2002, p. 61-62)

Vários outros exemplos poderiam ser retirados das diferentes respostas de Myrna aos leitores para discutir o ciúme ou a insegurança dos parceiros de uma relação, mas o que podemos observar em todas elas, a começar pelo próprio título da primeira coluna de Myrna, é que o conselho reiterado em todas as circunstâncias é o conformismo, a aceitação de que os relacionamentos humanos são incompletos e que amor e felicidade não podem coexistir na mesma proporção. Essa valorização da passividade é dirigida de maneira direta à mulher.

O que esse passeio pelos outros textos que configuram o discurso de Myrna nos revela é que entre o ator que exerce a função de enunciador e a instância da enunciação pressuposta há um deslocamento. Myrna, o enunciador do texto, parece assumir um discurso feminino, mas na realidade esconde a perspectiva masculina. A coluna de Myrna, portanto, é uma paródia das colunas de conselho sentimental femininas. Por trás da voz de Myrna esconde-se uma outra, masculina, que, fingindo dar conselhos para valorizá-las, reafirma para as mulheres a aceitação do sofrimento, ou da infelicidade, como um estado contíguo ao do amor. Veja, por exemplo, a coluna intitulada "A mulher é uma escrava espontânea". Se a mulher ama, mas é objeto do ciúme do parceiro, o que lhe causa infelicidade, deve resignar-se a essa situação porque ela é incontornável. Ao mesmo tempo, se ama, mas tem ciúme de seu parceiro, o que também é motivo de infelicidade, deve, uma vez mais, resignar-se, pois o que se afirma o tempo todo é que o ciúme é uma consequência do amor. É nessa relação entre parecer e não-ser que se dá o deslocamento enunciativo a que nos referimos.

Nesse sentido, portanto, a contraposição tensiva que examinamos na análise do texto de Nelson Rodrigues no item anterior ganha agora uma outra dimensão. Na verdade, para o discurso de Myrna o valor de extensidade atribuído ao ciúme, em contraposição à intensidade para Miriam, é uma forma de manipulação de um sujeito da enunciação, camuflado na figura do enunciador, em relação ao enunciatário Miriam.

por ele se não sofria por ter matado seus próprios filhos, Medéia irá responder: “É claro, porém sofro menos se não ris.” (EURÍPIDES. 2001, p. 74)

O riso a que ela se refere é aquele que Jáson produziria depois de ter realizado um juramento e não o ter cumprido, deixando Medéia completamente desamparada. E quando Jáson a acusa de assassina ela dirá que a responsabilidade da morte de seus filhos é dele mesmo, quando aceitou desposar a filha de Creonte.

O que procuramos ressaltar nessa referência à peça de Eurípides é a dimensão trágica da traição no amor. É nesse sentido que o ciúme está sempre ligado ao sofrimento, a um valor negativo.

Outro exemplo que trata dessa questão trágica do ciúme, agora mais direto que no caso da peça de Eurípides, é “Otelo”, de Shakespeare. O que cria a dimensão trágica do assassinato de Desdêmona, realizado pelas mãos de seu próprio amado, é a suspeita de traição, maquinada por Iago, com o propósito de vingança. Diferentemente do texto de Eurípides, porém, o de Shakespeare retrata o processo de instauração do ciúme, uma vez que Otelo vai concretizando uma suposta relação entre Desdêmona e Cássio, devido às ardilosas mentiras que Iago lhe conta. Toda a ação constrói-se a partir da instauração da suspeita de que Desdemônia tem o poder e o saber para realizar a traição. Da mesma forma que Medéia, ela trai os desejos de seu pai para unir-se a seu amado e quando ele, Bramâncio, fica sabendo que ela já havia se casado com Otelo, dá o seguinte conselho a ele: “Mantém-na sob tuas vistas, Mouro, se é que tens olhos para enxergar. Ela enganou o próprio pai, e pode vir a fazer o mesmo contigo.” (SHAKESPEARE, 2002, p. 36) Uma vez mais, na peça de Shakespeare, a paixão do ciúme é valorizada negativamente.

Observando as relações intertextuais que procuramos estabelecer aqui entre o texto da coluna de Myrna, objeto de nossa análise, e as duas peças a que nos referimos acima, percebemos que a construção do discurso de Myrna se dá na exata medida em que nega os discursos manifestos nos textos de Eurípides e Shakespeare. A perspectiva rodrigueana consiste na diluição da tragédia por meio da constatação de que no amor se deve estar consciente de que a felicidade e a infelicidade caminham juntas. E o ciúme deve ser encarado como uma fatalidade contra a qual não se deve lutar, pois, ao invés de ser um mal, é um grande bem. Não existe um grande amor se não existe o ciúme. Essa é, portanto, segundo nosso ponto de vista, a relação dialética entre o ser e o parecer a partir da qual o texto é construído.

Embora não tivéssemos a pretensão de esgotar todas as perspectivas de análise, o que procuramos mostrar neste trabalho foi um exercício de tratamento semiótico de um ato de comunicação, o texto. Para interpretá-lo, portanto, defendemos que devemos partir do exame de sua materialidade discursiva para, a partir daí, estabelecer as relações interdiscursivas e intertextuais que correspondem à inserção do texto no contexto sócio-histórico.

CORTINA, A. The jealousy passion: a semiotic discourse analysis. *Alfa*, São Paulo, v. 48, n.2, p 79-94, 2004.

- **ABSTRACT:** *Couched in Greimas's semiotics, this paper examines how a text by Nelson Rodrigues (a 20th century Brazilian playwright) deals with jealousy -a particular manifestation of passion. Without detailing the particular order and path building elements responsible for generating the narrative sense path, this work will focus on the dynamics of meaning generation, engendered along the three levels of such path (deep, discourse, and semionarrative levels), leading to two particular surface structures: the utterance act and the themes. The analysis also shows that the relations that spring up from the text itself are intertwined with the social and historical conditioning that directly correlates with the text and that, accordingly, is responsible for its sense organization.*
- **KEYWORDS:** *Discourse; utterance act; reading; passion; theme, sense.*

Referências bibliográficas

ECO, U. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Série Estudos, n. 135).

_____. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EURÍPIDES. Medéia. In: _____. *Medeia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. p.9-81.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996. (Ensaio 144).

FONTANILLE, J. *Les passion des sémiotique*. Texto xerocopiado e não publicado, apresentado durante o curso Semiótica das Paixões, ministrado pelo autor durante o XVI Instituto Brasileiro de Linguística, realizado pela Associação Brasileira de Linguística, no Rio de Janeiro, de 10 a 22 mar.2003.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial, Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [198-].

PERELMAN, C. OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, N. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Organização e seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues/Myrna*. Seleção e posfácio de Caco Coelho. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SHAKESPEARE, W. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

Obras consultadas

BERTRAND, D. Os discursos de uma paixão. Tradução de Ângela Marques. *Cruzeiro semiótico*, Porto, n. 6, p. 32-45, jan. 1986.

_____. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução de Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1998.

_____. *Sémiotique et littérature: essais de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Anexo A

MYRNA ESCREVE:

É uma delícia o ciúme sem motivo

Há, em amor, um problema sem possibilidade de solução: – o do ciúme. Quem ama, sente, fatalmente, ciúme. Com ou sem motivos. Isso tem sido assim através dos tempos. Muita gente diz: – “Ciúme é falta de confiança”. Seja e não importa. Na minha passagem pelo mundo, venho constatando o seguinte: os amorosos que têm confiança não são amorosos. Ou, pelo menos, não conhecem, ainda, o amor. Observei, também, o seguinte: – quem ama, desconfia, sempre. Desconfia das bobagens mais inverossímeis. Essa desconfiança não apresenta uma base racional, e sim uma base afetiva. O amoroso perde a lucidez, a objetividade, julga através de critérios sentimentais e precaríssimos, usa, para suas conclusões, os dados mais infantis. Acho que o primeiro casal do mundo – caso Adão e Eva – deve ter passado pelas mesmas experiências psicológicas. Imagino as brigas, as suspeitas que povoaram o paraíso. Imagino os conflitos, os bate-bocas. No plano do ciúme, Adão e Eva pouco diferiam de um casal dos nossos dias.

Por isso, me espanta que, nesta altura dos acontecimentos, alguém se escandalize porque a criatura amada tenha ciúme. É o que sucede com Miriam. Ela me escreve uma carta sentidíssima. Seu namorado parece, à minha leitora, o melhor do mundo. Ninguém mais cavalheiresco, ninguém com maior solicitude e com uma palavra mais amável e doce. Ele nasceu com a sabedoria dos galanteios que tocam fundo a alma da mulher, que fazem germinar, na alma da mulher, os sonhos mais ardentes. Incapaz de uma grosseria, de uma desatenção, sempre pronto a acariciar, a compreender. Em uma palavra, uma pérola. E seria, de fato, uma pérola cem por cento, não fosse um defeito grave, fonte de atritos e de mágoas: tem ciúme, o rapaz. E ciúme feroz. Miriam escreve-me, fazendo as queixas mais profundas. E diz: – “Eu daria tudo para ele não ser assim!” Pobre Miriam, ingênua Miriam! Mal sabe ela que pior, muito pior do que um homem ciumento é um que o não é. Nada mais desinteressante para uma mulher, nada que decepcione mais, que desencante, do que um homem simples e tranqüilo, que confie nela, que a coloque acima de todas as dúvidas e suspeitas. Vou mais longe: isso é mais do que desagradável – é humilhante. Por quê? Muito simples: porque significa que, na opinião do homem, a mulher não deve inspirar o menor interesse aos outros homens, ou, então, que ela própria deve ser algo de inumano, e, como consequência, infalível. Isso, por um lado. Por outro lado, o ciúme não quer dizer, ne-

cessariamente, desconfiança. O homem pode confiar, cegamente, em uma mulher e, ainda assim, ser ciumentíssimo. Ele não admite a traição, não quer que ela desvie um milímetro de sua atenção, cuidados e pensamentos, para outro homem. Outro aspecto: – o ciúme serve de estímulo vital para o amor. Observação comum esta, porém, de uma verdade essencial e eterna. Eu sei que Mirim alega: – “Ele não tem o menor motivo” Claro, Miriam, claro! E é preciso que assim seja, ciúme com motivo, com razões fundamentadas, significa que houve infidelidade, traição e que não existe outra alternativa, senão o rompimento. O bom, o doce, o recomendável ciúme, é aquele que nasce sem razão, que nasce sem motivo, que se não baseia em nenhuma prova concreta. Passa, então, a significar, apenas, amor, interesse, ternura e esse universal sentimento de exclusividade. Do contrário, significaria amor-próprio, dignidade ferida e honra.

Portanto, o ideal, o justo, o necessário é o ciúme sem motivo, o ciúme, digamos assim, irracional, no sentido de que prescinde do raciocínio. Ai de você, Miriam, ai do seu amor, se o bem-amado tivesse razão! Ela se lamenta de que o bem-amado tem ciúme. Devia se lamentar e chorar todas as suas lágrimas, se ele não tivesse.

RODRIGUES, N. É uma delícia o ciúme sem motivo. In: RODRIGUES, N. *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues/Myrna*. Seleção e posfácio de Caco Coelho. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 96-98.

POLITICAMENTE CORRETA ROSA BRANCA: INTERTEXTO E ENUNCIÇÃO

Ana Cristina Fricke MATTE¹

- **RESUMO:** A intertextualidade é uma noção pouco óbvia em semiótica. Embora o assunto seja tratado, em geral, com uma certa dose de interdisciplinaridade, este trabalho procura explorar as premissas da teoria a fim de realizar uma análise semiótica da intertextualidade, *stricto sensu*. Nossa abordagem vai privilegiar a apresentação e a aplicação de conceitos como texto, intertexto, pistas e tipos de contexto: situacional, interno e externo. Longe de pretender esgotar a questão, este trabalho introduz o assunto procurando indicar os limites e sua potencialidade no âmbito da teoria. Para fins de ilustração, apresentamos as análises de dois textos: a letra de uma canção infantil cujo texto verbal, bastante sucinto, termina com reticências (*Rosa Branca foi ao chão*, gravada pelo grupo vocal MPB4), e a introdução à versão brasileira do livro *Contos de Fadas politicamente corretos*, de James Finn Garner. A canção explora a relação linguística entre o adulto e a criança, na dimensão enunciativa, enquanto o livro de contos explora a identidade do iluminismo com o politicamente correto, numa visão crítica bem-humorada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Enunciação; intertextualidade; semiótica; literatura infantil; canção; contexto; classe social.

Costumamos seguir à risca o famoso provérbio greimasiano segundo o qual fora do texto não há salvação. Mas quando o assunto é a intertextualidade, urge definir o que está dentro e o que está fora do texto. Mais que isso, urge delimitar o “fora do texto” pertinente em uma análise semiótica da intertextualidade.

A enunciação é uma instância-membrana do texto, membrana permeável que administra as trocas entre o fora e o dentro do texto. O “dentro” do texto é seu conteúdo imanente, o discurso propriamente dito. O texto é o lugar da manifestação desse discurso, seu corpo preceptível e apreensível. As leituras de um texto não são ilimitadas: a estrutura interna daquele direciona o olhar do leitor. No entanto, além da interdiscursividade inerente, apreensível pela análise semiótica do discurso, o texto pode ser-

¹ Faculdade de Letras – UFMG – 31270-901 – Belo Horizonte – MG – Brasil. E-mail: a9fm@yahoo.com.

vir-se de recursos intertextuais para delimitar ou redirecionar seu sentido imanente (BARROS; FIORIN, 2003). O discurso fornece pistas também sobre o intertexto pertinente, graças a essa permeabilidade seletiva do jogo enunciativo, fazendo da dimensão enunciativa limite do texto de dentro para fora e, ao mesmo tempo, limiar controladamente transponível em ambas as direções.

A intertextualidade pode ser abordada como opção, do ponto de vista da semiótica, à impertinência teórica do referente como realidade extralingüística, o qual designaria as expressões das línguas naturais. O mundo do senso comum informado pela percepção constitui, segundo a linha aqui adotada, um universo significante denominado semiótica do mundo natural. Essa semiótica dotada de tempo e de espaço é um dos possíveis contextos numa análise intertextual, pois será abordada como um texto, e não como realidade extralingüística.

O objeto-texto é resultado de um recorte do contínuo textual do mundo ou, como diria Saussure (1973, p. 15): "Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto". Diferentes recortes produzirão diferentes textos: a obra de um autor pode possuir um enunciário diferente do enunciário de um texto específico que componha essa obra, como veremos na análise do texto de Garner (1995). No entanto, a partir do momento em que o texto específico é lido no âmbito da referida intertextualidade, o enunciador do texto e o da obra completa fundem-se numa terceira configuração. Justamente porque podemos sempre acrescentar um outro elemento ao conjunto de textos do referido recorte, a intertextualidade corre o risco de tornar-se ilimitada, contínua, e, sendo assim, impossível de ser analisada.

Toda comunicação é uma relação fiduciária na qual entram em jogo a adesão dos actantes ao contrato de comunicação e a assunção dos valores que regem esse contrato. A semiótica acessa a enunciação pela convocação dos produtos de uso no texto, evocando a força impessoal do contrato, mas também pela análise das atividades do sujeito enunciante, evocando a afirmação do sujeito com a criação do efeito de sentido de singularidade do sujeito (BERTRAND, 2000). Ambas as vias de acesso à enunciação podem ser tomadas tanto de um ponto de vista estritamente imanente, quanto na determinação e análise do intertexto. Retomo Bertrand (2000, p.65, tradução nossa) citando Coquet: " [...] contra a imobilização dos nossos hábitos de pensar, o retorno à história das idéias é um precioso antídoto".

Jean Claude Coquet propõe uma tripartição da instância enunciativa: o primeiro actante é o sujeito ou o não-sujeito; o segundo é o objeto; o terceiro é uma instância de autoridade à moda do destinador do nível narrativo e é uma projeção histórica e cultural do primeiro actante (BERTRAND, 2000). A semiótica enunciativa implica, então, o duplo estatuto do instante enunciante, fenomenológico e lingüístico ao mesmo tempo, que se analisa no nível interno e abstrato dos actantes sujeito e não sujeito, ou num nível externo, intertextual: a membrana é permeável.

Texto e intertexto

Assim, partimos do princípio de que todo texto é necessariamente um recorte podendo assumir, na língua, a dimensão de uma palavra ou de um romance, ou até mesmo da obra completa de um autor. O que determina a dimensão do texto, para a semiótica, é a noção greimasiana: um texto é um todo estruturado de sentido, a unidade da manifestação (BARROS; FIORIN, 2003).

A outra premissa necessária ao prosseguimento da presente discussão é a noção da instância enunciativa como um limiar controladamente transponível. Se o percurso gerativo fosse um lago, o nível discursivo seria sua superfície, com suas ondulações e coloridos, lugar não só dos reflexos internos, denunciando os níveis subjacentes, mas também lugar dos reflexos externos, debreagens de tempo, espaço e pessoa, bem como investimentos de figuras e temas, ali projetados pela enunciação. Em função mesmo dessa origem, esses elementos constituem marcas denunciando da própria dimensão enunciativa, ou seja, pistas fornecidas pelas escolhas decorrentes da projeção citada.

Essas pistas da enunciação são internas ao texto, imanentes, mas, como discutido no tópico anterior, passíveis de indicar as relações intertextuais nas quais também são denunciadas escolhas, ou seja, pistas sobre as características da enunciação em foco.

Ignácio Assis Silva (1972) propôs, em sua tese de doutorado, um esquema da comunicação humana que permite observar as relações processuais entre “diferentes vozes” do discurso:

- a) Destinador (fonte >> mensagem como imagem acústica >> transmissor) – Mensagem (seqüência de sinais >> interferência de ruído acústico) – Destinatário (receptor >> mensagem como imagem acústica >> destino).
- b) Intersecção parcial entre a experiência a ser comunicada e a experiência efetivamente comunicada, indicativa da não coincidência entre o evento e o relato.
- c) Código comum, subcódigos do destinador e do destinatário, além dos correspondentes simulacros de subcódigos do destinatário e do destinador. O código comum é condição para a comunicação. O destinador utiliza um subcódigo particular seu e amolda esse subcódigo àquilo que espera ser o subcódigo do destinatário, e vice-versa. Quanto maior a intersecção entre o subcódigo e o simulacro da contraparte, maior a eficácia comunicativa, menor o que Silva (1972) chamou de ruído ideológico.

O autor propôs os subcódigos como variantes lingüísticas, que poderiam ser determinadas por características regionais, de classe, históricas etc. Em termos de inter-

discursividade e intertextualidade, os subcódigos podem ser mais abrangentes e dar conta do estoque de intertexto de cada um dos actantes da comunicação, como veremos na análise da contracapa dos *Contos* (GARNER, 1995). O ruído ideológico, portanto, explicaria diferentes níveis de apreensão no processo comunicativo entre actantes com diferenças sociais e culturais determinadas. Embora muitas vezes a relação entre os subcódigos permaneça no texto como marcas enuncivas, que poderiam ser chamadas de marcas interdiscursivas, algumas vezes essa relação é enunciada, por exemplo, nas citações, com cuja intertextualidade mais ou menos explícita o texto provê um arsenal profícuo para o exame dos subcódigos.

De todo modo, o texto é o elemento que perpassa a cadeia do destinador ao destinatário, pois é a própria manifestação da mensagem. A enunciação na semiótica passou por três grandes fases: nos anos 60 e 70 temos a fase da estrutura, da imanência, fase em que, portanto, a enunciação ficou em segundo plano; no decorrer dos anos 70, os estudos sobre a enunciação passaram a ser foco de preocupação e, no decorrer dos anos 80, entrou em cena a interação. Interação perceptiva, fenomenológica, mas também interação intertextual.

A influência de Bakhtin, com sua análise translingüística do discurso, é assumida também pelos semioticistas como uma das abordagens possíveis para a questão da intertextualidade (BARROS; FIORIN, 2003). Júlia Kristeva adotou esse autor, conforme o dicionário de semiótica, "[...] numa visada multidirecional e vanguardista sobre o texto tomado em processo e na produção" (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 119-120, tradução nossa). Sob essa perspectiva, todo texto mantém múltiplas relações com o intertexto, daí uma intertextualidade expansiva, aglutinante e geradora de múltiplas associações. Sua ilimitação e continuidade incorrem na problemática levantada por Barthes (1970), sobre a irreversibilidade *ad infinitum* à tendência fantasmagórica do já lido e do já escrito, segundo Ruprecht (GREIMAS; COURTÉS, 1986).

A proposta semiótica *stricto sensu* é mais econômica: buscam-se junções verificáveis na produção de um discurso metaintertextual. Ainda segundo Ruprecht, no *Dicionário II* (GREIMAS; COURTÉS, 1986), já em 1970 Greimas propunha a hipótese da transformação do sentido pelos processos de dessemantização e ressemantização dados pelo uso coletivo dos valores virtuais de um elemento do texto. Ele refere, da alusão de M. Rifaaterre, que a colocação em evidência de uma intertextualidade e a atualização e/ou realização de alguma virtualidade de ordem intertextual se acompanham de um processo modalizador: a interação dos sujeitos do fazer emissor/receptivo produtora do sentido de intertextualidade será necessariamente função da co-presença de dois contextos de crenças e conhecimentos relativos, muito semelhantemente ao proposto no esquema de Silva (1972), citado acima. Esses sujeitos modalizam-se e sancionam-se mutuamente, sem negar de cada parte um universo cognitivo de referências, numa referência a Greimas: esse universo cognitivo corresponde ao das instâncias da produção intertextual – segundo o fazer emissor – e das estruturas interpretantes – segundo o fazer receptivo. Embora o esquema de Silva (1972) seja an-

terior ao *Dicionário II*, traduz com clareza as relações descritas por Ruprecht no citado dicionário (GREIMAS; COURTÉS, 1986).

Assim, enquanto texto é a manifestação do discurso, podemos definir intertexto como o conjunto de contextos pertinentes à análise de um texto-objeto específico.

Rosa Branca foi ao chão: pistas internas e contexto

Esse primeiro exemplo procura mostrar como as análises da enunciação podem recorrer ao intertexto sem que isso seja necessariamente percebido pelo analista, em virtude da própria atividade interdiscursiva subjacente ao processo de análise, e como pode ser enriquecedora a determinação de um contexto nesse caso.

Trata-se de uma canção infantil do grupo MPB-4 (TAPAJÓS, 1981):

*Rosa Branca foi ao chão
Rosa Branca foi ao chão
Chorou, chorou
Acudiu a sua mãe
Quem consolou
Foi o Pedro, seu irmão
Que ofereceu
Um biscoitinho
Com a maior fidalguia
Ora, ora, quem diria
Saiu do Pedro
aquele fanfarrão
Uma atitude tão
tão tão tão tão
tão tão tão tão*

Propomos determinar o enunciatário segundo sua posição numa escala etária: criança/adulto.

Observa-se na primeira estrofe um enunciado que faz uso de um estilo de canção infantil popular brasileiro, enquanto na enunciação enunciada da segunda estrofe apela-se a um estilo coloquial. Ambos são registros adultos. No entanto, há uma quebra de estilo marcante na segunda estrofe: ao narrador, faltou-lhe palavras: "tão, tão, tão, tão..." Ou se trata de um adulto que, por ter tantas palavras a escolher não consegue decidir-se por nenhuma, ou se trata de uma criança que, imitando a fala adulta, efetivamente não conhece a palavra adequada.

Vamos num primeiro momento optar pela segunda leitura, a qual confirma a divisão do texto em duas estrofes, pouco diferenciadas musicalmente. Na primeira estrofe, o narrador adulto conta uma história para uma criança, que, por sua vez, assume a voz do narratário na segunda estrofe. Cabe a ressalva de que a palavra *biscoitinho*, na primeira estrofe, torna ambígua essa leitura, pois não é adequada ao estilo cancionero ali adotado.

Nessa primeira análise foram consideradas várias informações externas ao texto. O conjunto das obras do cancionero infantil popular brasileiro constitui o primeiro metatexto que contextualiza a análise; o segundo metatexto seria constituído pelo conjunto das falas coloquiais de um determinado espaço geográfico condizente com aquele simulado na enunciação do texto.

Outro metatexto que poderia ser considerado para essa análise é aquele que diz respeito ao conhecimento sobre o processo imitativo na infância. Os textos de psicolinguística conhecidos pela autora da análise formam um recorte específico que propicia essa leitura da narração em *Rosa Branca* (TAPAJÓS, 1981). Para Vygostky (1991), por exemplo, imitação não é mera cópia, mas reconstrução individual do que é observado nos outros: assim a criança é capaz, no caso dessa canção, de imitar o estilo do adulto sem precisar, para tanto, copiar suas palavras.

A palavra *biscoitinho*, portanto, merece o destaque de um desencadeador de isotopia estilística pois, ao romper com o estilo cancionero pelo uso não esperado do diminutivo, pode funcionar como reflexo não de um adulto adequando sua fala ao interlocutor infantil, mas de uma criança (a mesma ou outra) imitando a fala adulta no estilo cancionero. Nesse caso, narrador (primeira estrofe) e narratário (segunda estrofe) seriam ambos crianças, com voz delegada por um enunciador adulto, consciente e divertido – informação obtida pela estrutura temática da canção (TATTT, 1996) – do processo de imitação infantil, para um enunciatário sem idade definida. Sendo criança, um enunciatário identificado com o narratário; sendo adulto, um enunciatário que se identifica, por extensão, ao enunciado de uma fala infantil a qual ele compreende como um processo natural e divertido de imitação.

A análise inicial empregava recursos intertextuais indefinidos; a definição de um contexto específico permitiu um melhor aproveitamento da intertextualidade na definição da instância da enunciação nesse texto.

Tipos de contexto: situacional, interno e externo

A significação para a semiótica pode incorrer em diferentes níveis de apreensão. A significação primária é o objeto da análise semiótica e trata do mínimo de compreensão efetiva tendo em vista a totalidade do público visado; já a significação secundária é uma leitura mais profunda, por exemplo, a análise propriamente dita. O conceito de apreensão aqui empregado pode explicar os diferentes usos do contexto da análise

acima: "ingênuo", significação primária, e focalizado, restritivo a um intertexto pré-definido e pertinente à análise, significação secundária.

Sendo assim, uma definição prévia do contexto a ser utilizado na análise é recomendável tendo em vista a significação secundária. Essa definição é um recorte arbitrário, mas cujas características definem o tipo de contexto utilizado e o tipo de resultado esperado (BARROS, 1988):

- a) contexto situacional: é o contexto que define temporal e espacialmente o texto. Por exemplo, em *Rosa Branca* poderia ser um contexto formado pelos textos que falam da música infantil produzida na época em que essa canção foi lançada no mercado (TAPAJÓS, 1981);
- b) contexto externo: contexto formado por textos que discutem informações contidas no texto-objeto. Por exemplo, ainda em *Rosa Branca*, os textos de psicolinguística sobre o processo de imitação. É um contexto indicativo do quadro de valores no qual se insere o texto-objeto;
- c) contexto interno: é o contexto formado pelo conjunto das obras do mesmo autor, ou do mesmo período, ou da mesma região, ou mesmo outros textos da mesma obra (mesmo livro, mesmo disco, mesma exposição). Esse contexto indica características ideológicas ou linguageiras do texto-objeto. No caso da *Rosa Branca*, trata-se do cancionário infantil e/ou de um conjunto de falas coloquiais adultas da região e da época de produção da canção.

No próximo tópico procurarei explorar os três tipos de contexto em outro exemplo.

Contextos da Introdução ao *Contos de fadas politicamente corretos*

O livro chama-se *Contos de Fadas Politicamente Corretos*. O autor, James Finn Garner. O ano, 1995. O texto-objeto: a introdução ao livro, a qual procuro resumir abaixo:

Os contos de fadas durante muito tempo cumpriram seu papel: proteger o patriarcado, controlar impulsos naturais, demonizar o mal e defender o bem. Não se pode, embora se desejasse, culpar seus autores pela insensibilidade à causa feminina, às culturas minoritárias, à defesa do meio ambiente ou aos direitos inalienáveis das sereias. "Hoje em dia, temos a oportunidade – e a obrigação – de repensar essas histórias clássicas a fim de que reflitam tempos mais iluminados" (GARNER, 1995, p.9). O autor se desculpa por eventuais deslizes sexistas heteropatriarcalistas, especieístas, classistas etc. e solicita que o corrijam. Defende que o estilo dos contos de fadas seja mantido, observadas as normas do politicamente correto, e explica que a tarefa ainda não está acabada: textos como "O patinho que foi julgado por seus méritos pessoais e não por

sua aparência física” não puderam ser incluídos por falta de espaço. (GARNER, 1995, p. 9-10).

A introdução ao *Contos* trabalha essencialmente com duas isotopias temáticas, que poderiam ser chamadas, cada qual, de isotopia do politicamente correto, com seus termos eufóricos e disfóricos, e de isotopia do estilo. A primeira gira em torno das categorias direitos/deveres e igual/diferente, enquanto a segunda manipula expressões estilísticas características dos contos de fadas clássicos a fim de garantir um de seus objetivos: seus contos continuarão a ser contos.

Transcrevi no resumo acima a frase-chave, aquela que desencadeia o que chamei de isotopia intertextual: “Hoje em dia, temos a oportunidade – e a obrigação – de repensar essas histórias clássicas a fim de que reflitam tempos mais iluminados” (GARNER, 1995, p. 9). O desencadeador de isotopias é a expressão “tempos mais iluminados”, recuperando a filosofia iluminista. Para não desembocar numa leitura “ingênua”, recorro a um contexto externo específico, um texto da *Enciclopédia Novo Conhecer*, de 1977, sobre o iluminismo. Transcrevi apenas o trecho mais ilustrativo para essa análise:

Por isso, o século XVIII ficou conhecido como o século do esclarecimento, das luzes, – o século do Iluminismo.

Em lugar dos mistérios, das crendices, da cega submissão à autoridade, instalou-se o domínio da razão. Para o pensamento filosófico, isso significava o fim da ignorância e da superstição. Para a política, representava a base para a defesa da liberdade e da igualdade entre os homens. (ILUMINISMO, 1977, p.589)

A conexão entre a isotopia do politicamente correto e a isotopia do iluminismo nesse contexto é temática e fica clara na definição do iluminismo para a política: defesa da liberdade e da igualdade entre os homens (ou, como diriam os politicamente corretos, entre homens, mulheres, crianças, animais etc.). Essas pistas indicam um enunciador e um enunciatário defensores da política “correta”, e não há nada no texto da introdução que desautorize essa leitura, exceto pequenas quebras isotópicas, como por exemplo a colocação das sereias entre elementos com efeito de realidade (mulheres, minorias, meio ambiente), desencadeadores de isotopia cuja função é levantar dúvidas quanto à defesa aparentemente irrestrita do politicamente correto.

Tomemos como contexto interno a contracapa do livro. Ali, no topo, encontramos em destaque a palavra “humor”. Imitando textos de citações de críticas positivas de revistas e jornais de renome sobre o livro, comuns em publicações literárias, encontram-se logo abaixo da palavra “humor” três citações de autores comentando o conteúdo do livro de Garner (1995): os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Esopo. A ancoragem dessas citações produz um efeito de sentido de irrealidade: nenhum dos autores estava vivo na época da edição do livro (anos 90) e portanto são citações no mínimo impossíveis (ou criptografadas, diria alguém no pleno uso de seu direito à liberdade de crença). A palavra “humor” no topo é absolutamente desnecessária para um público minimamente conhecedor de literatura, mas, numa atitude politicamente

correta, o autor assinala com essa palavra a característica central do livro para aqueles que, no seu direito à diferença cultural, não têm conhecimento sobre a não adequação histórica dos autores citados.

A contracapa desautoriza o enunciador da introdução? Não: o enunciador defensor do politicamente correto está instalado na introdução e nos contos do livro, garantindo a coerência do texto-objeto-introdução, inclusive no âmbito do contexto externo (da enciclopédia sobre iluminismo). No entanto, o contexto interno (a contracapa) acrescenta uma informação sobre esse enunciador: não se trata exatamente de uma defesa, mas de uma paródia, um simulacro bem humorado de defesa. Ao optar por assumir na introdução os valores assim criticados, o autor produz um efeito de ironia que sobredetermina a introdução do livro.

Além disso, o desencadeador de isotopias “tempos mais iluminados” possui um elemento semântico que deve ser explorado: a cronologia. Observação de contexto situacional: o texto original em inglês é de 1994 e remete a uma ideologia do século XVII. Essa incongruência pode ser apenas reflexo do caráter irônico da introdução, mas sugere a pertinência de uma contextualização externa baseada em um conjunto de textos sobre as influências do iluminismo no final do século XX, que poderia ter sido analisada.

De qualquer maneira, ainda em termos de contexto situacional, podemos abordar a questão do público-alvo do texto-objeto. Trata-se de encontrar um denominador comum aos contextos avaliados, um denominador que a semiótica chama de classe social (BARROS, 1988). Não classe do ponto de vista econômico somente, mas sócio-cultural-historicamente determinada. Trata-se de um público ocidental, leitor, esclarecido, que poderíamos chamar de classe média esclarecida. Essa classe média encontra seu espelho num dos contos do próprio Garner (contexto interno), o público do desfile no texto *A roupa nova do imperador*: “O boato se espalhara sobre as novas roupas do imperador, que só pessoas esclarecidas, com estilos de vida saudáveis, podiam ver, e todos estavam determinados a ser mais esclarecidos e saudáveis do que os outros” (GARNER, 1995, p. 19-20)

Pode-se dizer, assim, que essa classe média esclarecida é um sujeito que quer-ser politicamente correto mas sabe-não-ser. A incompatibilidade entre essas modalizações do sujeito implicam uma tensão, uma crise identitária que é dissimulada, mas não resolvida. O livro de Garner (1995) vem de encontro a esse desejo de ser, mas sua eficácia como humor é dada pelo alívio dessa tensão entre querer-ser e saber-não ser. Um público legitimamente defensor do politicamente correto poderia sentir-se completamente ofendido com a abordagem e não atinaria com a crítica subjacente ao livro, desmerecendo a obra como um produto politicamente incorreto, classista, patriarcalista, em suma, preconceituoso em várias ordens. Esse público não identificado com o enunciatário seria incapaz de compreender a crítica sutil: o politicamente correto, levado ao extremo, seria inviável, pois a conjuntura de desejos e aspirações humanas, no contexto de seus limites e diferenças, causa inevitavelmente confrontos insolúveis.

Ou seja, o homem seria, por natureza, politicamente incorreto. Isso não significa que o autor defenda o oposto do politicamente correto, como diria o público defensor afogueado, mas constrói, sem dúvida, uma crítica digna de respeito.

Como vimos, o conjunto dos contextos situacional, externo e interno, tal como foram aqui recortados, propiciou a inclusão de mais uma categoria de intertexto, a classe social, sócio-cultural-historicamente determinada.

O que dizer da classe social em *Rosa Branca*? (TAPAJÓS, 1981)

Tão, tão, tão, tão...

Como foi dito anteriormente, *Rosa Branca foi ao chão* foi lançada em um disco datado de 1981. Há poucos textos falando sobre o contexto situacional desse disco, por isso utilizamos um trecho de nossa dissertação de mestrado (MATTE, 1998, p. 296-297) "Após a entrada da década de 80, acentuam-se todos os traços inovadores dessa fase, com o lançamento de coleções alternativas que procuram resgatar ora o imaginário brasileiro, ora o imaginário erudito também brasileiro".

Esse trecho é ilustrativo do conjunto da análise feita nessa dissertação sobre esse período da produção fonográfica para crianças, conjunto que tomo como contexto externo.

O disco é representativo desse período e representa uma classe de artistas preocupados com arte: por isso a inovação, o resgate do imaginário brasileiro, erudito e popular, por isso o lançamento de coleções e produções individuais não sintonizadas com aquelas já fixadas pelo mercado fonográfico na época. Essa classe de artistas representa, por outro lado, uma classe média esclarecida que, no roldão da análise anterior, procura ser politicamente correta, respeitando as diferenças.

O texto poderia ter explorado a imitação infantil e suas falhas com um humor grosseiro, ressaltando a incompetência lingüística dos não-adultos, por exemplo. Mas o humor nessa canção é respeitoso, diverte-se pelo inusitado, pelo efeito de expansão que é causado, no fim das contas e no fim da canção, por uma falta: a falta de palavras. Ao não determinar a palavra, abre-se um espaço ao enunciatário para que a experiente, indica-se uma via de diálogo, simula-se interatividade, caminho de mão dupla, traçando a imagem-fim da relação homogênea entre enunciador e enunciatário.

A discussão da intertextualidade vai e volta na semiótica. A postura rígida aqui adotada em relação à noção de intertexto como recorte arbitrário, seja o tipo de contexto que for, é por si um indicativo de limite da análise. Ainda assim defendemos essa postura, recorrendo ao princípio de economia de Hjelmslev (1968). E, para suavizar o peso do recorte arbitrário, toma-se a análise intertextual como produção de um texto a mais no possível intertexto do objeto.

O discurso é sempre ideológico. Mesmo quando simula a igualdade, o faz pela introdução da diferença.

MATTE, A. C. F. Politically correct *White Rose*: intertext and enunciation. *Alfa*, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 95-106, 2004.

- **ABSTRACT:** *Intertextuality is a non-obvious notion in semiotics, and despite its being generally approached in an interdisciplinary way, this paper tries to explore the underpinnings of semiotics to do a strict semiotic analysis of intertextuality. Our approach will highlight the presentation and application of concepts such as text, intertext, clues and the three context types: circumstantial, internal, and external contexts. Far from pretending to exhaust the issue, this paper introduces the topic trying to indicate its thresholds and theoretical potentialities. To illustrate the discussion, we analyze two texts: the lyrics of a nursery rhyme whose short verbal text ends with ellipsis (Rosa Branca foi ao chão, recorded by MPB4, a Brazilian pop vocal group), and the introduction of the Brazilian Portuguese version of the children's book Politically Correct Bedtime Tales by James Finn Garner. While the nursery rhyme explores the linguistic relationship between adults and children in the enunciative dimension, the book explores the Enlightenment and political correctness identity in a critical, humorous way.*
- **KEYWORDS:** *Enunciation; intertextuality; semiotics; children's literature; nursery rhyme; context; social class.*

Referências bibliográficas

- BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988. (Série Lendo).
- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 2003.
- BERTRAND, D. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Éditions HER, 2000.
- GARNER, J. F. *Contos de fadas politicamente corretos: uma versão adaptada aos novos tempos*. Tradução e adaptação de Cláudio Paiva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette, 1986.
- HJELMSLEV, L. *Prolégomènes a une théorie du langage et la structure fondamentale du langage*. Traduction Anne-Marie Léonard. Paris: Les Editions De Minuit, 1968. (Série Arguments # 35).
- ILUMINISMO. In: ENCICLOPÉDIA novo conhecer. São Paulo: Ed. Abril, 1977. p.589.
- MATTE, A. C. F. *Abordagem semiótica de histórias e canções em discos para crianças: o disco infantil e a imagem da criança*. 1998. 323 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – FFLCH, USP, São Paulo, 1998.
- OLIVER, K. *The portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 1997.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SILVA, I. A. *A déixis pessoal*. 1972. 227 f. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH, USP, São Paulo, 1972.

TAPAJÓS, R. Rosa branca foi ao chão. Interprete: MPB4. In: MPB4. *Quem adivinha o que é*. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. 01 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

Remasterizado em CD em 1998 pela Polygram.

TATIT, L. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

VYGOTSKY, L. S. A pré-história da linguagem escrita. In:_____. *A formação social da mente*. 4. ed. Tradução de José Cipolla Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 119-134.

CENOGRAFIA E *ETHOS*: LEGITIMAÇÃO ENUNCIATIVA EM UMA NOTÍCIA JORNALÍSTICA

Maria Angélica Lauretti Carneiro¹

- **Resumo:** Neste artigo serão mostrados alguns aspectos enunciativos-discursivos que constroem posições subjetivantes presentes em uma notícia jornalística. O foco recairá sobre as noções de “cenografia” e “*ethos*” como elementos indissociáveis na legitimação da enunciação, conferindo poderoso efeito persuasivo.
- **Palavras-chave:** Discurso; enunciação; persuasão; cenografia; *ethos*.

É por meio dos diferentes discursos que nos cercam no dia-a-dia e com os quais nos envolvemos como sujeitos sociais, tanto da perspectiva da produção quanto da recepção, que somos circunscritos dentro do ato persuasivo que a linguagem, em suas formas, possibilita. Como atualização dos discursos em linguagem, o texto reflete, em seus aspectos formais e estilísticos, os processos de produção e apresenta pistas para interpretação das situações enunciativas. Esses modos enunciativos, a cada vez, estabelecem com o leitor uma forma de comunicação que o engendra no mundo evocado pelo texto. O que as escolhas feitas e trazidas para o interior do discurso, com exclusão das outras formas ditas, podem representar, sobretudo, são posições subjetivantes de quem enuncia.

Dessa perspectiva, o objetivo do presente artigo é mostrar como a enunciação é constitutiva da construção do sentido e dos sujeitos que nela se reconhecem; que persuadir consiste em atestar o que é dito na própria enunciação. Para isso, serão mostrados alguns aspectos enunciativos-discursivos e marcas da materialidade linguística presentes em uma notícia jornalística, aparentemente objetiva, que possibilitam transformar um texto, em princípio ingênuo, em um (nem tanto) sutil instrumento de reiteração de pressupostos e crenças coletivas sob a ordem sociopolítica.

O foco recairá sobre as noções de “cenografia” e “*ethos*” como elementos indisso-

¹ Doutoranda do Departamento de Linguística Aplicada – Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP – 13083-090 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: mangelic01@hotmail.com.

ciáveis que constroem e legitimam a enunciação. Mostraremos de que forma apresentam-se, na notícia em questão, como dimensões conjuntas resultando em um efeito persuasivo poderoso pela reabilitação de pressupostos coletivos.

A cenografia, de acordo com Maingueneau (2001), não é tão somente um cenário onde o discurso aparece no interior de um espaço já construído e independente dele; ela é a enunciação que, ao se desenvolver, constitui progressivamente – e paradoxalmente – o seu próprio dispositivo de fala; a cenografia é “[...] ao mesmo tempo fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém.” (MAINGUENEAU, 2001, p.87-8).

Se o texto “mostra” a cenografia que o torna possível por indícios textuais variados, nesse sentido, a noção de gênero do discurso tem relevância. Embora existam gêneros mais ou menos suscetíveis a cenografias estabilizadas, a exemplo da correspondência administrativa, os relatórios, há outros que são propícios à diversidade, como é o caso, por exemplo, do discurso político, ou o publicitário, que podem mobilizar cenografias variadas, sempre de modo a persuadir o leitor captando seu imaginário. Por sua natureza, os gêneros que mobilizam cenografias mais movediças exigem a escolha de uma cenografia por meio de cenas de fala validadas.

Tais cenas de fala validadas estão instaladas na memória coletiva, seja em modelos rejeitados ou valorizados. Não se caracterizam como um discurso propriamente, mas como “estereótipos autonomizados” que se fixam em representações arquetípicas e estão disponíveis para investimentos em outros textos.

Mas esse universo de sentido dado pelo discurso impõe-se não só pela cenografia. É também pelo *ethos* que o enunciador transmite ao leitor e que remete a uma maneira de ser de um corpo investido de valores “socialmente especificados” que os sentidos vão se construindo. A função do *ethos* é fazer remissão à imagem do fiador que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado.

Maingueneau (2001) afirma que o reconhecimento da função do *ethos* permite que nos afastemos de uma concepção de discurso segundo a qual os conteúdos dos enunciados seriam independentes da cena de enunciação que os sustenta. O poder de persuasão de um discurso consiste, em parte, em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores sociais.

Cenografia e *ethos* no gênero jornalístico: sentido objetivante

No gênero jornalístico, a cenografia pode vir marcada pelo efeito próprio da natureza da instância de produção desse gênero do discurso (ou da sua cena genérica): de transparência frente aos referentes.

Historicamente os textos noticiosos se propõem a narrar o cotidiano de modo a

produzir um efeito de sentido objetivante, de real em que o enunciador se representa como se fosse neutro. Por outro lado, há uma tensão que dimensiona o contrato genérico que não desfaz a inter-relação entre comunicar de maneira neutra, mas também fazer aderir “físicamente” a um certo universo de sentido, que pode ser mostrado por indicações explícitas que tomam corpo através da própria enunciação que as carrega.

Em função de tal equação, é que procederemos à análise da notícia publicada em um jornal paulista e a foto que a ilustra (ANEXO A), conjunto exposto como informativo, referencial, mas que está funcionando como construção de um direcionamento de sentidos implícitos a partir de sua forma de enunciar.

O assunto concerne a um ato de desagravo ocorrido no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC que se deu em favor de Vicentinho, então presidente da Central Única dos Trabalhadores, depois de ele ter sido criticado por militantes de sindicatos de servidores públicos, em 1997, época em que o governo tomava medidas a respeito do novo estatuto trabalhista para o funcionalismo público.

O modo de enunciação nesse artigo noticioso mostra a instabilidade do *ethos* (neutralidade x ironia) definidor de um posicionamento jamais neutro. No meio-termo entre o respeito ao contrato genérico e a ironização da encenação dos registros verbais marginais ao ato político sobre o qual se narra, o *ethos*, neste caso, é construído de forma a ativar persuasivamente, no leitor, fantasmas sociais muito facilmente reabilitáveis.

O discurso no discurso: indícios textuais de legitimação enunciativa

Em especial, nos textos noticiosos, o “discurso citado” é o lugar privilegiado de sustentação do caráter informativo que a sua cena engendra pela dissolução que pode provocar das fronteiras entre o contexto narrativo e o discurso que é trazido para seu interior, produzindo assim um sentido de objetividade.

Mas as direções em que se pode desenvolver a dinâmica da inter-relação entre o discurso citado e o narrativo podem seguir em duas orientações, segundo Bakhtin (1990). A primeira, obviamente, seria a que visa a conservar a integridade e autenticidade do discurso outro, conforme foi anteriormente apontado. A segunda seguiria a orientação oposta valendo-se do fato de que a língua elabora “[...] meios sutis e versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso do outro” (BAKHTIN, 1990, p. 150). É nessa perspectiva que, ao discorrer a respeito do discurso de outrem, Bakhtin argumenta que o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação.

Vejamos, pois, o jogo persuasivo de seu emprego no interior da matéria jornalística. A questão é: de que forma a voz outra que é trazida e posta em evidência no discurso do enunciador orienta para determinados sentidos?

Consideremos o título auxiliar que emprega a citação literal do presidente da CUT (“Vocês são foda, minha gente”). Poder-se-ia dizer que a assinalação no subtítulo dessa citação-tema mostra um recurso usado para se colocar em evidência um falar bem pouco congruente com os padrões do discurso construído para um *ethos* habitualmente associado a uma autoridade. Tampouco, é esperado em um ato político convencional; ao contrário, é um falar salientado no modo marginal da linguagem em que o privado está se imiscuindo ao público ².

Se de um lado a multiplicação de expressões citadas nos gêneros de comunicação tem por efeito uma pretensão documentar que repousa sobre a ética da fala exata, é certo que as direções em que se pode desenvolver a dinâmica da inter-relação entre o discurso citado e o narrado podem ter uma orientação diferente daquela que visa somente conservar a integridade ou atestar a autenticidade do discurso de outrem.

É desse modo também que a voz do discurso citante pode se fazer a mais discreta possível. O que as escolhas trazidas para o interior de um discurso, com exclusão das outras formas ditas, podem representar, sobretudo, são posições subjetivantes do enunciador.

Como índices marcadamente polifônicos, as aspas podem funcionar de muitos modos ao reproduzirem o discurso que está sendo citado: podem ser utilizadas de modo a manter distanciamento do que se diz, colocando “na boca” de outro a responsabilidade pelo que foi dito. Também nessa operação distanciadora, elas podem estar apontando para um modo de diferenciação, para mostrar que nos distinguimos daquele(s) que usa(m) a palavra, ou que somos irredutíveis às palavras que são pronunciadas. Podem estar funcionando, além disso, como modo de questionamento ofensivo ou irônico quanto à propriedade da palavra ou expressão empregada por prudência ou imposição da situação.

Há também outras citações funcionando dentro dessa orientação, a exemplo das formas aspeadas “pelego” e “traidor”, que foram dirigidas a Vicentinho. Sua re-enunciação, no artigo, não parece se tratar de fidedignidade ao comunicar o que foi dito: na literalidade em que são mostradas, e dentro da sugestão norteadora da notícia, parecem funcionar mais como uma segunda enunciação, ou uma “encarnação” na enunciação dos qualificativos dirigidos ao protagonista. Conferem ao enunciado, isto sim, uma intencionalidade nem tanto despreziosa.

Ao ser assinalada ainda a fala [*embargada*] de Vicentinho quando ele profere que os gestos foram “covardes” e “fascistas”, o sentido que se imprime é de um *ethos* de fragilidade. Note-se que essas expressões aspeadas são imediatamente seguidas pelo

² Podemos até considerar que as formas mais tradicionais de atuação dentro da ordem política do discurso podem atrair riso geral. Enquanto que outros modos emergentes são aparentemente aceitáveis em que os políticos são reconstituídos como indivíduos e personalidades “reais”, e em termos de relações políticas, em que políticos e público são co-membros de um domínio privado de cultura, cujos valores dominantes são o aspecto comum, informalidade, a autenticidade e a sinceridade. Certamente que a transposição, na notícia, da fala proferida pelo sindicalista confere um sentido oposto a esse.

modo ilocucionário da fala do então presidente da CUT que [Prometeu] “parar o país...”, reforçando uma figura paradigmática de representante de movimentos de greve, mostrada, provavelmente com a intenção persuasiva, até mesmo “marota”, de reativar o imaginário de quem lê.³

Seleção temática: agenciamento de um enunciador

Pô-los em primeiro plano, é fazer dos elementos temas marcados. A motivação social para uma seleção temática permite perceber nas estratégias enunciativas o processo de jogar luz sobre pressupostos de senso comum.

Nos gêneros noticiosos, como se sabe, algumas formas como a manchete e o *lead* constituem-se em importantes recursos textuais para ajudar a construir o tema; funcionam como expressão de pelo menos parte do tema noticioso e também são usados como sinais para que façamos deduções sobre a informação mais importante do texto que neles está sendo sumarizada ou destacada.

Mas a manchete e o *lead* expressam, sobretudo, a relevância dada pelo enunciador. Quem enuncia poderá exprimir ou atribuir valores de relevância não só aos tópicos que são hierarquizados nos títulos, como também na ordem linear do texto. Com efeito, a distribuição descontínua de tópicos na matéria noticiosa pode ser estrategicamente agenciada.

É o que poder-se-ia considerar sobre a citação do final da notícia, tendo em vista essa saliência. Na finalização em que há a exposição do bilhete enviado pela mulher do presidente da Central Única dos Trabalhadores, recorre-se novamente àquele sentido que já se mostra no título auxiliar: a evidência do embaralhamento das linhas divisórias estabelecedoras entre público e o privado: (“Meu querido companheiro...Eu o amo muito, viu?”), relacionando o embate sociopragmático e lingüístico com a estrutura hegemônica tanto dos atos políticos convencionais, como do lugar daqueles que são os representantes políticos.

É uma forma de “arremate” cenográfico que apreende um discurso de ordem mais primária para o interior de uma outra modalidade caracterizadora do discurso político. Esse modo recupera persuasivamente o *ethos* partilhado da mesma ordem em que se emprega a citação inicial do sindicalista no subtítulo: apresenta-o em desconformidade com determinada convenção lingüística.

³ Se em algumas práticas de produção da informação, o texto jornalístico é um simulacro, uma reconstrução do real transformado em uma nova realidade mais intensa que a original, por outro lado, consideramos que não se excluem algumas circunstâncias em que haja apresentação do fato íntegro para que o leitor produza seu julgamento.

Confirmação de estereótipos culturais: caráter e corporalidade

Segundo Maingueneau (2001), compreendidas na noção do *ethos* também há determinações físicas e psíquicas. O universo de sentido do *ethos* é atribuído a um “caráter” e a uma “corporalidade”. O caráter corresponde a uma gama de traços psicológicos e a corporalidade, à compleição corporal e ao modo de se movimentar no espaço social. Ambos provêm de um conjunto difuso de representações sociais, valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apóia a enunciação modificando-as ou confirmando-as em estereótipos culturais que circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotografia, cinema, publicidade etc. No artigo apresentado, o *ethos* evocado no manei-rismo da fala do sindicalista leva às mesmas associações descritas que a narração seguinte da imagem corporal também possibilita: “De pé, sobre uma cadeira improvisada como palanque, as primeiras palavras de Vicentinho foram ‘essa surpresa foi muito forte para mim, vocês são foda, minha gente.’”

Tudo é apresentado de maneira a se respeitar o contrato genérico, e esse movimento de legitimar a enunciação, conformando-a às determinações do gênero, também se manifesta na foto que acompanha a matéria jornalística.

No gênero jornalístico, ainda que a imagem fotográfica tenha como parceria o efeito de sentido do acaso que marca sua produção num espaço onde é oferecida como um dado da realidade, o ângulo focalizado na notícia, contudo, parece ter uma função bastante persuasiva, já que leva a uma similitude com uma figura frágil, retraída.

Ambas “imagens” (a foto e a narração da cena do ato) mantêm, ao que parece, uma coerência com o *ethos* que vem se configurando no desenrolar do artigo, agora nessas duas dimensões: a *corporalidade* e o *caráter*.

***Ethos* e incorporação: conjuntura ideológica**

Um exemplo evocado por Maingueneau (2001), extraído do discurso publicitário que apresenta como inseparável o *ethos* da mulher descontraída e dinâmica com a qual as outras mulheres devem se identificar, pressupõe uma comunidade imaginária afinada ideologicamente, para que o processo de incorporação permita a identificação das leitoras com o *ethos* dessa mulher.

Tem-se aqui a prerrogativa de que as incorporações se realizam na comunhão de pressupostos partilhados socialmente, na adesão a um mesmo discurso. A incorporação para Maingueneau designa, portanto, a ação do *ethos* sobre o co-enunciador (o leitor) que se reconhece no discurso. Para o autor, “o co-enunciador interpelado não é apenas um indivíduo para quem se propõem ‘idéias’ que corresponderiam aproximadamente a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao ‘dito’ através de uma ‘maneira de dizer’ que está enraizada em uma ‘maneira de ser’, o imaginário de um vivido” (MAINGUENEAU, 1989, p. 48-49, grifo do autor).

Ao contrário da propaganda analisada por Maingueneau, a incorporação nos discursos diretos do texto e na foto, no interior da cenografia que se revela, remete a um *ethos* investido de valores socialmente desqualificados. Com efeito, a narração da cena do ato político poderia reativar no interlocutor a imagem prototípica de um evento político orientando para o seu sentido mais negativo: "Vicentinho foi saudado com aplausos e palavras de ordem [...] Entre abraços e tapas nas costas, Raulino Lima, vice-presidente da Comissão de Fábrica da Volkswagen em São Bernardo (SP), levantou o presidente da CUT [...] Dezesseis oradores subiram na cadeira para dar apoio a Vicentinho [...]"

Temos, pois, que, na cena validada em que se desenvolve essa cenografia, a incorporação pode se dar na identificação do leitor com o sentido mais caricatural do atos políticos.

Enunciação e reativação de pressupostos socialmente partilhados

Vimos procurando mostrar que o emprego retórico da cenografia e do *ethos* possibilita a mobilização de crenças e conhecimentos presumidos. O quadro de enunciação apresentado, construído na legitimação dada pelas marcas que o gênero confere, permite ao enunciador, conscientemente ou não, infiltrar a sua própria réplica.

A respeito do discurso e das identidades, Signorini (1998, p.143) argumenta que

[...] o foco na diferença em relação a determinado padrão tem sempre como principal efeito a desqualificação do falante e de seu desempenho, tanto em relação à identidade social que ostenta, ou que lhe é atribuída [...] quanto em relação à função que se pretende desempenhar – falar, agir, decidir em nome de um grupo

E esse modo desqualificador, ainda segundo a autora, dá-se

[...] através da reconstituição, mesmo que em negativo, de bordas e fronteiras que separam e diferenciam lugares e funções na ordem sociopolítica estabelecida e que são mapeadas a nível simbólico da linguagem (SIGNORINI, 1998, p: 143).

Observemos, em seguida, como o foco na referida citação de Vicentinho ("Vocês são foda, minha gente") reconstrói, para o leitor, esse efeito depreciativo.

Instados a ler o artigo e a emitir sua impressão sobre o subtítulo destacado, alguns leitores⁴ forneceram respostas demonstrativas de que o recurso persuasivo do uso de tal expressão pronunciada pelo presidente da CUT é eficaz na sua intenção de "afetamento", como um primeiro movimento para a interpretação.

⁴ Trata-se de alunos do 5º período do curso de Letras de uma instituição particular do interior paulista.

Algumas opiniões dos sujeitos mostraram-se calcadas em pressupostos do senso comum, associados à identidade e à função do representante:

(leitor 1) "Do meu ponto de vista, deveria ter esse subtítulo: Vocês me emocionam, minha gente, pois seria uma expressão mais apropriada para um presidente, já que o subtítulo presente na reportagem é composto de uma gíria que fica estranha para o leitor aceitar como sendo dita por esse representante."

(leitor 2) "Na minha opinião, qualquer outro subtítulo que não contivesse gírias ou palavras informais caberia melhor a um texto jornalístico."

(leitor 3) " [...] pelo fato de essa expressão conter a palavra foda, que não soa muito bem num discurso público, pronunciado e dirigido a pessoas de um certo nível."

(leitor 4) "Eu destacaria: O Presidente da CUT foi recebido ontem na Sede, para não focalizar algo que pudesse ser interpretado como vulgar."

(leitor 5) "Foram gestos covardes e fascistas, esta é a expressão que eu utilizaria se fosse a autora (...) para chamar atenção para uma reportagem não precisa usar palavras deselegantes."

(leitor 6) "A expressão causa impacto muito forte no leitor."

(leitor 7) "Por ser uma expressão forte, é uma retribuição conseqüente ao ato de desagravo e aparece junto ao título para impressionar o leitor."

(leitor 8) "Esse subtítulo aparece justamente para incomodar o leitor e para que leia o artigo."

Considerações finais

Uma análise da dimensão persuasiva do discurso deve levar em conta os traços que permitem reconhecer certa intenção do enunciador pretendida sobre aquele a quem o discurso se destina. No caso exposto, vimos como se configura o projeto de persuasão desse discurso: no arbítrio das nomeações preferenciais, nos estereótipos socialmente produzidos, na seleção e ordenação dos dados que envolvem a consideração de importância.

É importante dizer que não necessariamente o leitor faz interpretações sempre passivas. Certamente ele pode ter conhecimento da parcialidade e a imposição dos veículos de comunicação de massa, já que existe uma variedade de "aparelhos" que ajudam na construção da visão crítica do cidadão. A esse respeito, Fairclough (2001) expõe que as "interpretações resistentes" dos indivíduos acontecem por serem eles sujeitos sociais que acumulam experiências sociais particulares como variáveis que afetarão as formas de consumo e os modos interpretativos dos textos, desestabilizando modos naturalizados.

Também aqui não se pressupõe que não possam ocorrer várias interpretações. É possível que o discurso da notícia muitas vezes sirva para convalidar, ou não, o ideal do leitor que, mesmo se muito influenciado, não absorve a totalidade das mensagens como verdadeiras. O que o cidadão afinal pode estar procurando na informação jornalística selecionada é, muitas vezes, o reforço ao seu discurso.

As questões acima discutidas parecem indicar que, ainda que conformadas e legitimadas pelas ordens dos discursos, as posições e escolhas enunciativas são move-diças, configurando um *como* de um ato persuasivo que se dá prévia e indissolúvel-mente dentro de um código cultural e que seu processo manifesta-se no interior das formas que legitimam os gêneros. São somente alguns dos inúmeros índices da forma subjetivante imposta pela constituição de todo discurso.

CARNEIRO, M. A. L. Scenery and *ethos*: newspaper news enunciative legitimacy. *Alfa*, São Paulo, v.48, n.2, 107-116, 2004.

- **ABSTRACT:** *This paper analyzes some features of discourse and utterance acts that make up subjectifying positions in newspaper news. We argue that ethos and scenery are not dissociable elements for enunciative legitimacy and as such both render strong persuasive effect.*
- **KEYWORDS:** *Discourse; utterance act; persuasion; scenery; ethos.*

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Ed. UNB, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- SIGNORINI, I. (Des)construindo bordas e fronteiras: letramento e identidade social In: SIGNORINI, I. (Org.). *Lingua(gem) e identidade: elementos para discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p.139-171.

Obras consultadas

- CHARAUDEAU, P. Prefácio. In: PAULIUKONIS, S.; GAVAZZI, M. A. L. *Texto e discurso: mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p.7-8.
- DUCROT, O. *O Dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1997.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1989.198p.
- _____. O *ethos*. In: _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RAJAGOPALAN, K. *Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Anexo A



Vicentinho durante intervalo da reunião da CUT nacional

Vicentinho recebe desagravo em SP “Vocês são foda, minha gente”

ANA MARIA MANDIM
Da Reportagem Local

O presidente da CUT (Central Única dos Trabalhadores), Vicente Paulo da Silva, o Vicentinho, foi recebido ontem na sede da entidade, em São Paulo, com um ato de desagravo promovido pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC.

O ato precedeu uma reunião de 99 integrantes da direção nacional da CUT (que começou depois das 15h), para definir como será conduzida a negociação da reforma da Previdência no plenário da Câmara.

A idéia de retomar o fórum de discussão suprapartidário, com líderes dos partidos, das centrais e do governo, foi mencionada por Vicentinho.

Dirigentes de tendências à esquerda da CUT também apóiam o fórum, desde que restrito aos setores de oposição.

Os membros da Articulação, tendência da CUT à qual pertence Vicentinho, quiseram deixar claro que repudiam os acontecimentos de terça-feira, em Brasília, quando Vicentinho foi chamado de “pelego” e “traidor” por militantes de sindicatos de servidores públicos.

Ao saltar do carro na sede nacional da CUT, na zona les-

te, Vicentinho foi saudado com aplausos e palavras de ordem.

Raulino Lima, vice-presidente da Comissão de Fábrika da Volkswagen em São Bernardo (SP), levantou o presidente da CUT. Emocionado, Vicentinho acenou para todos e chorou.

Entre abraços e tapas nas costas, demorou alguns minutos para chegar ao saguão, onde cent trabalhadores, na maioria metalúrgicos, o aguardavam.

De pé, sobre uma cadeira improvisada como palanque, as primeiras palavras de Vicentinho foram “essa surpresa foi muito forte para mim, vocês são foda, minha gente”.

Quando começou a falar, sua voz ficou embargada. Disse que os ataques que sofreu foram gestos “covardes” e “fascistas”, e defendeu as negociações. Prometeu “parar o país se for preciso, para garantir os direitos dos trabalhadores”.

Dezesseis oradores subiram na cadeira para dar apoio a Vicentinho. O presidente da CUT também recebeu um buquê de flores enviado por sua mulher, Roseli, com um bilhete: “Meu querido companheiro, saiba que você está no caminho certo. Eu o amo muito, viu?”

A REPRESENTAÇÃO DA ORALIDADE NOS TEXTOS PUBLICITÁRIOS

Denise DURANTE¹

- RESUMO: Este estudo, baseado nos pressupostos teóricos da Análise da Conversação, aborda o aproveitamento de recursos expressivos da oralidade em textos escritos de natureza publicitária veiculados na mídia impressa. O *corpus* é formado por anúncios publicados pela revista *Veja*.
- PALAVRAS-CHAVE: Língua oral; língua escrita; discurso publicitário; comunicação de massa.

Introdução

A análise da linguagem urbana culta, realizada pelo Projeto NURC/SP (Projeto de Estudo da Norma Lingüística Urbana Culta de São Paulo), demonstrou a aceitação de marcas características da linguagem popular entre os falantes cultos, mesmo em contextos formais. De acordo com Preti (1997, p. 19), verifica-se a “rejeição do caráter normativo, inflexível da tradição gramatical”. Conforme esclarece o autor, essa transformação lingüística está atrelada a diversas mudanças sociais (tais como o processo de democratização da cultura urbana, com a expansão do acesso à escola, ao lazer e à informação) ocorridas, a partir de 1970, em nosso país, dentre as quais se destaca a influência exercida pela norma empregada nos meios de comunicação de massa sobre o uso lingüístico comum.

No contexto da comunicação de massa, a linguagem veiculada pelos textos publicitários pode ser considerada como uma das línguas especiais em que se manifesta com evidência a “[...] rejeição do caráter normativo, inflexível da tradição gramatical”, detectada por Preti (1997, p. 19).

Inseridos na esfera da comunicação cotidiana, os anúncios incorporam, em seus textos, diversos elementos da língua falada (hesitações, alongamentos, marcadores

¹ Doutoranda do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-030 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: denisedurante@uol.com.br.

conversacionais, vocabulário dêitico, entre outros) e, em particular, da fala popular (gírias, frases feitas, provérbios, ditos populares etc) com fins expressivos, ou seja, enquanto estratégia para o envolvimento emocional do leitor (*prova patética*, nos termos da *Retórica* aristotélica). Nesse sentido, reportamo-nos mais uma vez às reflexões de Preti (1997, p. 19):

Caberia lembrar, a propósito, que a linguagem do jornal, mas também a do rádio, da TV, do cinema, do teatro e da propaganda, mesmo quando escrita, representa uma associação do oral com o escrito, valendo-se das estruturas da fala espontânea, associadas aos preceitos da gramática tradicional, o que se tornou norma na linguagem urbana comum. Da mesma forma, seu vocabulário é uma curiosa mistura de vocábulos tidos como cultos com vocábulos populares e gírias.

A referida *associação do oral com o escrito* na propaganda justifica-se, dentre outros fatores, por constituir-se como um expediente eficaz para atrair a atenção do consumidor. Segundo Sandmann (1999, p. 12) “a linguagem da propaganda enfrenta o maior dos desafios: prender, como primeira tarefa a atenção desse [o destinatário da mensagem propagandística] destinatário.” A mensagem publicitária, como se sabe, é elemento secundário para o público receptor dos meios de comunicação de massa, na medida em que a atenção desse público está voltada, em princípio, para os programas, filmes, músicas e notícias veiculados (HOFF, 1999). Sendo assim, os anunciantes precisam captar a atenção do consumidor, dispersa entre outras inúmeras mensagens, publicitárias ou não. Para tanto, são adotados nas mensagens publicitárias vários expedientes visuais e lingüísticos (rimas, trocadilhos, assonâncias, metáforas etc.), dentre os quais se destacam os recursos expressivos da oralidade, os quais corroboram para a conquista da adesão do receptor em relação ao produto anunciado.

A partir, portanto, da premissa de que os textos publicitários apropriam-se de aspectos da fala espontânea, discutimos aqui a representação da oralidade na escrita. Procuramos assinalar alguns aspectos da modalidade falada que são recorrentes nos textos publicitários. Adotamos como *corpus* oitenta anúncios publicados no primeiro semestre do ano de 2000 na revista *Veja*, periódico de maior circulação em nosso país e que, por essa razão, pode converter-se em instrumento representativo da situação lingüística ora comentada, na medida em que essa publicação tem como público leitor indivíduos das classes sociais A e B e que, teoricamente, dominam a norma culta.

Caracterização geral das modalidades escrita e falada

Para compreendermos as possibilidades de representação da oralidade nos textos publicitários faz-se necessário atentar brevemente para os aspectos que caracterizam fala e escrita.

Alguns deles derivam da própria natureza dessas duas modalidades, tais como o

meio ou canal de expressão (sons para a fala e sinais gráficos para a escrita) e os modos de aquisição, sendo que a fala é adquirida espontaneamente no convívio social, em contraposição à escrita, de natureza artificial e técnica, aprendida geralmente na escola e cujas normas são padronizadas e referendadas por meios institucionalizados (gramáticas e dicionários).

Afora essas características, a Análise da Conversação descreve traços de natureza organizacional e estrutural das duas modalidades, dentre os quais destacamos: a ampla possibilidade de planejamento prévio, formal e temático, da escrita em contraste com o planejamento praticamente simultâneo à realização inerente ao texto falado da conversação espontânea; à quase simultaneidade entre pensamento e expressão na fala vincula-se a identidade temporal e/ou espacial entre os interlocutores, identidade essa ausente na escrita; correções, hesitações, repetições, auto e heterocorreções, reformulações, reparações e paráfrases são típicas da oralidade bem como a sobreposição de vozes, a reiteração dêitica, as expressões de evidências sensoriais (*olhe, veja, sinte*); é também característica da fala espontânea o emprego de marcadores conversacionais lingüísticos (tais como *né?*, *então*, *viu?*), não lingüísticos (gesticulação, olhar, riso, entre outros) e supra-segmentais (pausa, entonação, alongamentos etc). A escrita, por sua vez, tende a ser menos redundante do que a fala de modo que, em teoria, cada palavra introduzida no discurso escrito corresponde à informação nova, não havendo descontinuidades (a menos que sejam intencionais), formais ou temáticas.

Quanto ao grau de envolvimento entre emissor e receptor, podemos afirmar que ele é menor nos textos escritos do que nos textos orais, ou, pelo menos, não apresenta marcas explícitas, de modo que prevalece, na escrita, o distanciamento. Também é fator determinante de diferenciação dessas duas modalidades a presença do contexto situacional na fala e a necessidade de verbalização do mesmo na escrita.

Fala e escrita possuem diferenças nos planos fonético, morfológico e sintático: coloquial e dinâmica, a fala espontânea apresenta orações na ordem direta, tende a *desrespeitar* as normas de regência verbal, realiza reduções aferéticas e sincopadas (*tava por estava*, por exemplo). Observa-se também que o presente do modo indicativo, na fala coloquial, pode substituir o futuro do presente: *Amanhã vou ao cinema* em vez de *Amanhã irei ao cinema*. Além disso, a forma composta do pretérito mais-que-perfeito é comumente empregada em lugar da forma simples: *Parecia que nada tinha feito* em lugar de *Parecia que nada fizera* (URBANO, 2000, p. 115).

Apesar dos muitos aspectos que distinguem fala e escrita, veremos que esta pode valer-se de aspectos da oralidade com fins expressivos, originando-se daí gêneros textuais mistos, como é o caso do gênero publicitário, o qual, por estar inserido na comunicação cotidiana, precisa *falar* diretamente com o leitor.

“Ilusão” de naturalidade

É preciso salientar que “[...] a expressão escrita não é nunca um registro puro e simples da expressão falada.” (ILARI, 1978, p. 10). Sendo assim, faz-se necessário esclarecer que o que verificamos nos textos publicitários são elaborações criativas, intencionais e com objetivos previamente definidos, que procuram *imitar* a coloquialidade da fala espontânea. É possível afirmar que o aproveitamento da oralidade nos textos publicitários ocorre de modo parecido com o que se dá na escrita literária (na qual as obras de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Rubem Fonseca destacam-se como exemplos da incorporação da oralidade na escrita), em que são apresentados ao leitor diálogos artificiais que provocam a *ilusão* de naturalidade.

Sobre a organização dialógica da mensagem publicitária, Carvalho (1996, p. 13) considera que:

Toda a estrutura publicitária sustenta uma argumentação icônico-lingüística que leva o consumidor a convencer-se consciente ou inconscientemente. Tem a forma de diálogo, mas produz uma relação assimétrica, na qual o emissor, embora use o imperativo, transmite uma expressão alheia a si própria. O verdadeiro emissor permanece ausente do circuito da fala; o receptor contudo é atingido pela atenção desse emissor em relação ao objeto.

Não obstante o tom de diálogo informal que os textos tentam estabelecer com o leitor, o discurso publicitário é unidirecional, já que ele é veiculado pelos meios de comunicação de massa (televisão, jornal, revista, rádio etc.), meios cujas mensagens seguem a direção emissor > receptor, conforme elucidam as observações de Thompson (1998, p. 288):

[...] os tipos de comunicação geralmente implicados nos meios de comunicação de massa são totalmente diferentes daqueles presentes na conversação do dia-a-dia. [...] Aqui quero chamar a atenção para uma diferença importante: isto é, que a comunicação de massa implica geralmente uma transmissão de mensagens de mão única, do transmissor para o receptor. Ao contrário da situação dialógica de uma conversação, em que aquele que escuta é também um respondente em potencial, a comunicação de massa institui uma ‘ruptura’ fundamental entre o produtor e o receptor.

O texto publicitário procura atenuar essa ruptura a partir do estabelecimento de uma atmosfera de intimidade (quase todos os textos publicitários dirigem-se ao leitor empregando o pronome de tratamento informal *você*) e envolvimento, o que se exprime, por exemplo, nos anúncios em que são atribuídos turnos ao leitor por meio de perguntas seguidas de respostas do próprio anunciante: “Você está pronto para o *e-business*? Então, é só ligar para o IBM direto.” (IBM); “Procurando ajuda? Procure este símbolo.” (IBM); “Deu zebra nos seus investimentos? Mude para a equipe que mostra

resultados." (Síntese Fundos de Investimento); "Sabe como tirar 3,78 litros de água por segundo de um pneu? Aquatred Goodyear. O único com um canal que faz a água escoar para fora do pneu rapidamente." (Goodyear); "Brigou com o namorado? A empregada foi embora? As crianças não dão sossego? Seu marido só fala em trabalho? Problemas no encanamento, outra vez? Largue tudo e vá para uma sessão de compraterapia." (Maggi).

Ao utilizar-se dessas indagações o anunciante *dialoga* com o leitor, coloca-se como uma voz amiga (quase maternal), provoca a sensação de cumplicidade, e, por conseguinte, simula o envolvimento emocional da conversação espontânea, envolvimento esse que, conforme assinalado, é praticamente inexistente no texto escrito por excelência (um texto científico, por exemplo) devido, entre outros fatores, à distância física e temporal que separa o emissor e o receptor da mensagem.

A relação entre texto e imagem

Outro aspecto a ser considerado na relação dos textos de propaganda com o discurso oral é a conexão que há nos anúncios entre texto e imagem.

Diferentemente da configuração do texto escrito em sua forma tradicional (com letras impressas sobre o fundo neutro do papel), a maior parte dos textos dos anúncios de revistas são acompanhados de imagens que acrescentam informações sobre o produto anunciado e, muitas vezes, determinam o sentido do texto.

Da relação entre o texto e a imagem nos anúncios é possível afirmar que o estímulo visual desempenha, em certa medida, função análoga àquela exercida pelo contexto situacional na conversação. Quando falamos, podemos apoiar-nos em elementos da situação, extralingüísticos, que nos permitem omitir palavras e frases, conforme assinala Ward (1984, p. 47):

Enquanto o discurso oral exige e usa mais a repetição, oferece em outros aspectos a possibilidade de ser mais elíptico. O contexto da situação da comunicação oral dispõe de meios paralingüísticos, gestos, tom de voz e entonação que suprem grande parte da informação a ser transmitida e permitem a omissão de palavras, sintagmas e mesmo frases inteiras.

A imagem nos anúncios de revista também transmite grande parte da informação, o que propicia a criação de um estilo elíptico (é característica dos textos publicitários o emprego de frases nominais de curta extensão, de frases incompletas e a ausência de conectivos) ainda que redundante, adequado aos limites de espaço físico da peça publicitária e de disponibilidade de tempo do leitor.

Anúncio da agência de navegação *Royal Caribbean International* (Figura 1) pode ilustrar esse dado. O anúncio possui o seguinte título: "Olha quem vai ancorar nos mares brasileiros". Sob o título, vemos, no centro do anúncio, a reprodução de fotos que retratam o interior e o exterior do navio *Splendour of the seas* e os passageiros que ne-

le viajam. Essas fotos “descrevem” o produto (navio) sem que seja necessário explicar verbalmente os atributos positivos dele (seu luxuoso salão de festas, seu restaurante, seus passageiros sorridentes) o que favorece a adoção por parte do anunciante de um estilo conciso, próximo da oralidade, na qual, conforme assinalado, o contexto pragmático permite a referência implícita aos elementos da situação. Utilizando-se de um único título, formado por um período simples, o anunciante convida o leitor a conhecer o navio *Splendour of the seas* por meio de imagens, abdicando de uma (possível) argumentação verbal mais detalhada sobre o produto.



FIGURA 1: Anúncio da agência de navegação
Royal Caribbean International

Também é relevante, nesse título, o emprego do imperativo *olha*, comum no diálogo face a face. Ao utilizar esse imperativo o emissor (anunciante) direciona a atenção do receptor (leitor da revista) para as imagens, de modo similar ao que fazemos na interação oral, em que, ao servir-nos do contexto pragmático, apontamos para os referentes evocados em nosso discurso.

Ressaltamos que o próprio meio (revista) em que são veiculados os anúncios favorece a adoção de recursos da oralidade, conforme assinala Hoff (1999, p. 76):

A publicidade parece muito afeita às técnicas da oralidade principalmente se se considerar que a mensagem – a de mídia impressa, por exemplo – tem um “corpo”, pois se apresenta aos sentidos por meio da representação figurativa ou icônica do não-verbal e também pela materialidade da revista, suporte da mensagem.

As imagens nos anúncios podem desempenhar papel semelhante àquele exercido pelo contexto situacional na conversação, o que possibilita a referência por parte do emissor a componentes extralingüísticos.

Elementos da conversação representados nos textos publicitários

Dentre os inúmeros aspectos que compõem a conversação, observamos que o uso de dêiticos e de expressões de evidências sensoriais, tais como *olhe, veja, sinta*, frequentes na língua falada, são incorporados aos textos publicitários. Arrolamos a seguir, alguns exemplos: “*Olha* o tamanho da empresa que a gente construiu enquanto muitos faziam profecias.” (Ipiranga); “*Olha* só quem a gente chamou para ajudar você a não apanhar mais do computador.” (Compuway); “O dia das crianças vem aí. E *olha* que futuro brilhante o Extra reservou para elas.” (Hipermercados Extra); “*Olha* quem vai estar te esperando no aeroporto.” (Korean Air). Ao empregar os verbos no modo imperativo, os anunciantes solicitam a participação e direcionam a atenção do leitor.

No plano léxico-semântico, Urbano (2000, p. 125) classifica os dêiticos como característica específica da língua falada: “A língua falada, condicionada por natureza aos elementos da situação, é carregada frequentemente de um vocabulário dêitico, com função pronominal.” Nos textos publicitários, as dêixis espacial, temporal e pessoal, assim como na fala, ocorrem com grande frequência. Observemos alguns exemplos: “*Aqui*, o útil vem junto ao agradável.” (Editora Abril); “Você vê *aqui*. Só não vê *aqui*.” (Honda); “Aquele queixo *ali* no chão é seu?” (Renault); “A tecnologia IBM já conquistou *este* planeta. Agora está conquistando *este*.” (IBM); “Se *ele* pedir para ver *aque-la* tatuagem, mostre.” (H Stern); “*Você* me dá 4 dias que *eu* tiro de *você* até 4 quilos.” (4 Day Diet); “Nescafé. Por que não *agora*?” (Nescafé).

Ao simular identidade temporal e até mesmo espacial em relação ao receptor da mensagem, os anúncios impressos copiam a organização da interação oral e *falam* de “eu” e “você” como se houvesse familiaridade entre emissor e receptor. O emprego dos dêiticos “aqui” e “ali” e de natureza demonstrativa, como “este” e “aquele”, adquirem sentido em relação com as imagens que acompanham os textos de modo que se confirma a idéia de que as imagens podem atuar de modo similar ao contexto situacional na conversação e, como nesta, muitas vezes não é preciso fazer referência verbal explícita aos elementos evocados.

Ainda no âmbito das escolhas lexicais, outro fator que aproxima os textos publicitários da oralidade corresponde à adoção de estilo popular. Lembramos que Urbano (2000, p. 131) esclarece que “há, na verdade, textos escritos que se parecem com ‘falas’ dada a presença neles de marcas de oralidade e de linguagem popular”. Os textos publicitários *se parecem com falas*, sendo neles frequente:

- a referência a ditos populares e a subversão dos mesmos:

“Por trás de todo homem tem sempre um banco de couro que é uma delícia.”
(Chrysler)

“Nem tudo que reluz é ouro. Às vezes, é cerveja.” (Kaiser Gold)

“Toda família tem sua ovelha negra.” (Kaiser Bock)

"Aqui o útil vem junto ao agradável." (Editora Abril)

"Para bom viajante, uma palavra basta: Abreu." (Viagens Abreu)

■ gírias:

"No surf da internet *demos um caldo* na concorrência." (UOL)

"*Se liga* Mato Grosso." (Eletronorte)

"*Detonamos* tudo o que você pensa sobre gráfica." (Gráfica Virtual)

"*Dê um tempo* para você. Assine já e comece a pagar só em abril." (Editora Abril)

"*Dê uma esticada* até Nova York." (Continental Air Lines)

■ expressões e metáforas de cunho popular:

"*A coisa tá preta?* Porém, se você conciliar sua criatividade às 222 cores de Max Mouline Círculo, tudo pode colorir." (Max Moulin Círculo)

"*Tá na cara...* que as vantagens *não param por aí*." (TAM)

"*Enchi o saco* e criei coragem." (Try on)

"*Deu zebra* nos seus investimentos? Mude para a equipe que mostra resultados." (Síntese Fundos de Investimento)

O emprego de gírias, ditos e expressões populares confere aos textos publicitários o tom de coloquialidade e espontaneidade que permeia a conversação, de modo que o leitor é transformado em "ouvinte" de uma mensagem de fácil decodificação, construída com elementos que fazem parte do repertório da grande maioria dos falantes, mesmo cultos.

Além do aproveitamento da linguagem popular e do uso de dêiticos, outro aspecto da oralidade assimilado pelos textos publicitários é a correção.

Vários textos publicitários intentam provocar efeito cômico ou surpreender o leitor (atraindo, assim, a atenção dele) por meio do emprego de correções. A correção, seja ela semântica, fonético-fonológica, lexical ou morfossintática, constitui, como se sabe, um recurso fundamental da conversação, na medida em que assegura a intercompreensão e, do ponto de vista interacional, exprime o envolvimento entre os falantes.

Na escrita, em função das maiores possibilidades de planejamento do texto, não são explícitas as marcas do processo de correção da mensagem. Nos textos publicitários, no entanto, encontramos títulos que contrariam essa característica da língua escrita e imitam as correções e reformulações que comumente praticamos na fala. Vejamos alguns exemplos: "Agora, para anunciar na Folha, basta esmagar, quer dizer, *apertar o mouse*." (Folha de São Paulo); "Limpol acaba com a gordura sem acabar com as mãos. *Desculpe, com as mãos*." (Limpol/ Bom Bril).

Além das correções, detectamos que mesmo traços de natureza prosódica, como os alongamentos, são representados nos anúncios impressos com a repetição de vogais: "Quando a gente diz tudo, é *tuuuudo* mesmo." (Listel); *www.vivaaaaa.oba.oba.hip.hip.hurra.iupiiiiiii!bradesco.com.br*" (Bradesco); "Um grande país como o nosso merece uma *graaaaande* cerveja." (Kaiser).

Criativamente, algumas peças publicitárias tentam reproduzir sotaques ou expressões de surpresa ou exaltação, próprias do discurso oral: "*Êta*, mundo *véio* sem *portê-ra!*" (ABC Propaganda); "*Ó* povo que adora uma novidade!" (Intelig); "*Ué*, não era você que queria uma agência sem gordurinhas?" (Le Pera).

Simulação de identidade espaço-temporal

A identidade temporal e/ou espacial entre os interlocutores, conforme comentamos, constitui um dos componentes da língua falada que não ocorre no texto escrito, fator esse que gera inúmeras diferenças entre fala e escrita, tais como as citadas possibilidades de planejamento e o grau de envolvimento. Verificamos, porém, que os textos publicitários simulam, muitas vezes, identidade temporal e espacial ao "dialogar" com o leitor e incorporam esse aspecto da conversação espontânea. Anúncio da marca de tênis *Rainha* (Figura 2) pode ilustrar essa representação. O referido anúncio apresenta o seguinte título:

"E aí cara, tá lendo essa revista pra entender o mundo? Deixa eu explicar pra você em apenas cinco palavras: O mundo sou eu, Sidnelson. Simples não?"

No centro do anúncio, vemos o desenho de uma personagem (Sidnelson) que, em tom desafiador, interpela o leitor e incita-o a refletir sobre o próprio ato de leitura que o receptor da mensagem está realizando, a partir do discurso metalingüístico (a personagem "fala" sobre a própria revista em que está inserida). Temos, nesse anúncio, um caso de "relé", expediente semelhante aos balões de histórias em quadrinhos e que, segundo Vestergaard e Schroder (1994, p. 32), "[...] denota uma relação recíproca entre texto e imagem na qual cada um contribui com sua parte para o conjunto da mensagem". O discurso metalingüístico e a referência direta ao leitor e à situação geram a ilusão de identidade espacial (é como se o personagem pudesse ver o leitor) e temporal (o emprego dos verbos no presente do indicativo promove a idéia de que o texto está sendo produzido no mesmo momento em que se realiza a leitura) simulando a organização da interação oral.

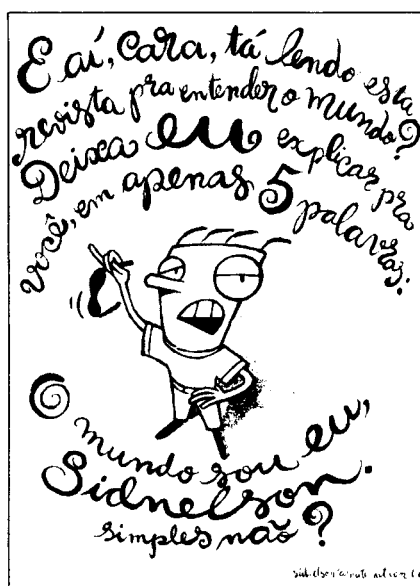


FIGURA 2: Anúncio da marca Rainha.

Além disso, de modo semelhante ao que ocorre na conversação espontânea, são utilizados, no anúncio, recursos expressivos linguísticos típicos da fala como o vocativo, o uso de gíria ("e aí, *cara*") e as formas reduzidas "tá" (em lugar de "está") e "pra" (em vez de "para"). Sobre essas reduções, retomamos as observações de Urbano (2000, p. 104):

[...] há uma discordância entre língua falada e língua escrita, uma vez que, em favor da economia, da naturalidade, da simplicidade e da expressividade, a língua oral sacrifica a concordância, a regência, a ordem, quando não sons, sílabas, palavras e frases.

A utilização das formas reduzidas citadas sinaliza que, em verdade, no que se refere à linguagem escrita, temos nesse anúncio apenas o aproveitamento do canal (sinais gráficos). O estilo, o tom de conversa, a supressão de fonemas, o uso de gíria e do vocativo convertem-se em ferramentas que atendem à necessidade do anunciante em compor uma mensagem, ainda que escrita, muito próxima da expressão oral.

Casos como esse são freqüentes na propaganda de mídia impressa: é comum que o anúncio seja formado por uma ilustração que retrata uma personagem ou uma personalidade famosa que "fala" com o leitor utilizando-se do código escrito. São curiosos, nesse sentido, os casos em que o verbo "falar" é empregado na mensagem escrita: "A Hedging-Griffo não teria coragem de *falar* tão bem da Hedging-Griffo." é o título de um anúncio dessa marca; o mesmo ocorre em "Agora vamos *falar* pra você sobre o mais revolucionário produto natural para emagrecimento." (Porangaba).

Considerações finais

Uma das razões que justifica o aproveitamento de recursos da língua oral na publicidade impressa é a necessidade de persuadir o leitor a consumir um produto a partir do apelo à subjetividade e ao envolvimento emocional. Muito mais do que argumentos lógicos e objetivos, são os argumentos de ordem emocional que fundamentam o discurso publicitário, como confirmam as reflexões de Hoff (1999, p. 86):

O discurso publicitário é essencialmente persuasivo. Por natureza, seu processo de persuasão revela-se crivado de elementos de caráter emocional, cuja principal função consiste em desencadear, isto é, despertar/suscitar o interesse do público, a partir do estímulo dos sentidos (conjunto das funções orgânicas que buscam o prazer sensual) e dos sentimentos (disposições afetivas em relação às coisas de ordem moral e/ou intelectual). Estamos no universo das paixões.

A representação da oralidade faz com que os textos publicitários de mídia impressa distanciem-se da objetividade e da conseqüente "frieza" com que se organiza o texto científico, sendo que essa representação tem como principal escopo envolver o leitor em uma atmosfera de familiaridade que, de modo geral, só se manifesta verdadeiramente na conversação espontânea, na qual há identidade temporal e/ou espacial entre os interlocutores, identidade essa que permite a visualização dos gestos, da expressão facial e a percepção da entonação da voz, elementos esses inexistentes na comunicação escrita.

Por constituir-se como um gênero híbrido, ou seja, que mescla a linguagem verbal e a linguagem visual, o anúncio pode criar algumas condições semelhantes às do texto falado: as ilustrações que retratam personagens ou figuras famosas acompanhadas de "falas" que lhes são atribuídas assemelham-se ao interlocutor, na medida em que podemos observar a expressão facial dessas personagens; as imagens permitem ainda a produção de textos que fazem referência implícita ao contexto situacional, assim como, na fala, o contexto propicia a omissão de palavras e frases; o próprio trabalho com os sinais gráficos nos anúncios de revista transforma-se em recurso expressivo visual na medida em que a variação do tamanho das letras pode remeter à entonação da voz (letras garrafais, por exemplo, parecem gritar com o leitor).

Ao contribuir com o envolvimento emocional, o caráter informal dos textos publicitários, expresso, como vimos, no aproveitamento de ditos e expressões populares, também favorece a decodificação fácil e rápida da mensagem, "jogando" com a capacidade cognitiva do leitor e entretendo-o, estratégia cuja finalidade é atrair e fixar a *valiosa* atenção do receptor da mensagem.

Observamos ainda que a utilização do código escrito nos anúncios pode servir apenas como meio para uma espécie de transcrição do discurso falado, principalmente, como vimos, nos títulos em que se verifica a utilização de expressões como *ué, éta, uai* etc, ou de reduções como *tá*.

Entendemos que os textos publicitários são parasitários da expressividade que caracteriza a língua falada e procuram, acima de tudo, retratar a linguagem aceita pelo seu público-alvo, público esse que mesmo pertencendo às classes sociais mais elevadas como é o caso dos leitores da revista *Veja*, da qual extraímos os anúncios ora analisados, admite a informalidade e a coloquialidade de palavras e expressões de uso popular.

DURANTE, D. The representation of speech in advertisements. *Alfa*, São Paulo, v.48, n. 2, p. 117-129, 2004.

- **ABSTRACT:** *This study, couched in Conversation Analysis, discusses how speech expressive resources are used in written advertisement texts. The corpus was made up of ads from Veja, a weekly Brazilian magazine.*
- **KEYWORDS:** *Speech; writing; advertisement discourse; mass media.*

Referências bibliográficas

CARVALHO, N. *Publicidade: a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 1996.

HOFF, T. M. C. *O argumento emocional na publicidade*. 1999. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ILARI, R. Algumas opções do professor de português no segundo grau. In: _____. *Subsídios à proposta curricular de língua portuguesa para o 2º grau*. São Paulo: CENP, 1978. v.1, p.1-20.

PRETI, D. *O discurso oral culto*. São Paulo: Humanitas, 1997. v.2.

SANDMANN, A. *A linguagem da propaganda*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

URBANO, H. *Oralidade na literatura*. São Paulo: Cortez, 2000.

VEJA. São Paulo: Abril, 2002. Semanal. ISSN 0100-7122.

VESTERGAARD, T.; SCHRODER, K. *A linguagem da propaganda*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WARD, T. S. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1984.

Obras Consultadas

ANDRADE, M. L. C. V. O. *Relevância e contexto: o uso de digressões na língua falada*. São Paulo: Humanitas, 2001.

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- CASTILHO, A. T.; PRETI, D. (Org.). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: materiais para seu estudo*. São Paulo: T. A. Queiroz, FAPESP, 1987.
- CASTILHO, A. (Org.). *Português falado do Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.
- _____. *Gramática do português falado*. São Paulo: Ed. Unicamp, Fapesp, 1996.
- CHIANTERA, A. *Una lingua in vendita: l'italiano della pubblicità*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1989.
- KOCH, I. G. V. *A interação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1996.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARCUSCHI, L. A. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Da fala para a escrita*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.
- McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. Tradução Décio Pig-natari. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PRETI, D. *Sociolingüística: os níveis de fala*. 4. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1982.
- _____. *O discurso oral culto*. São Paulo: Humanitas, 1997. v.2.
- _____. *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. São Paulo: Humanitas, 1998. v.3.
- PRETI, D. (Org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 1999. v.1.
- PRETI, D. *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- URBANO, H. *Oralidade na literatura*. São Paulo: Cortez, 2000.
- URBANO, H. (Org.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2001.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Amor, p.55
Ator da enunciação, p. 69
Campo lexical, p. 33
Canção, p. 95
Cedência, p. 55
Cenografia, p. 107
Classe social, p. 95
Comunicação de massa, p. 117
Contexto, p. 95
Criatividade, p. 11
Discurso publicitário, p. 117
Discurso, p. 79 e 107
Enunciação, p. 33, 79, 95 e 107
Enunciador, p. 69
Enunciatário, p. 69
Espacialidade, p. 33
Ethos, p. 107
Figurativização, p. 33
Figurativização discursiva, p.11
Ideologia, p. 11
Intertextualidade, p. 95
Leitura, p. 79
Língua escrita, p. 117
Língua oral, p. 117
Literatura infantil, p. 95
Ódio, p. 55
Paixão, p. 55 e 79
Persuasão, p. 107
Pragmático, p. 55
Publicidade, p. 11
Resignação, p. 55
Semiolingüística, p. 33
Semiótica, p. 11 e 95
Sensorialidade, p. 11
Sentido, p. 79
Tema, p. 79
Tímico-cognitivo, p. 55

SUBJECT INDEX

- Actor of the enunciation, p. 69
Advertisement discourse, p. 117
Advertising, p. 11
Aesthetic creativity, p. 11
Children's literature, p. 95
Concession, p. 55
Context, p. 95
Discourse, p. 79 e 107
Discourse figurativization, p. 11
Enunciatee, p. 69
Enunciation, p. 95
Enunciator, p. 69
Ethos, p. 107
Figurativization, p. 33
Hate, p. 55
Ideology, p. 11
Intertextuality, p. 69
Lexical field, p. 33
Love, p. 55
Mass media, p. 117
Nursery rhyme, p. 69
Passion, p. 55 e 79
Persuasion, p. 107
Pragmatic, p. 55
Reading, p. 79
Resignation, p. 55
Scenery, p. 107
Semiolinguistics, p. 33
Semiotics, p. 11 e 95
Sense, p. 79
Social class, p. 95
Spatialization, p. 33
Speech, p. 117
Theme, p. 79
Thymic-cognitive, p. 55
Utterance act, p. 33, 79 e 107
Writing, p. 117

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHOR INDEX

BARROS, D. L. P. de, p. 11
CARNEIRO, M. A. L., p. 107
CORTINA, A., p. 79
DURANTE, D., p. 117

FIORIN, J. L., p. 69
LÍMOLI, L., p. 33
MATTE, A. C. F., p. 95
NATIVIDADE, E., p. 55

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DOS ORIGINAIS

Informações gerais

A Alfa – Revista de Linguística publica trabalhos inéditos de autores da UNESP e de outras instituições nacionais ou internacionais na forma de artigos, retrospectivas, resenhas e traduções. Só serão aceitas as resenhas de livros que tenham sido publicados no Brasil, nos dois últimos anos, e, no exterior, nos quatro últimos anos. Dois membros do Conselho Editorial emitirão parecer sobre os trabalhos, aprovando-os ou sugerindo as alterações que julgarem necessárias. Em caso de um parecer ser favorável e outro contrário, o trabalho será enviado a um terceiro membro do Conselho Editorial.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma. O *Título*, o *Resumo* e as *Palavras-chave* que precedem o texto deverão ser escritos no idioma do artigo; os que sucedem o texto, (*Título*, *Abstract*, *Keywords*), em inglês.

Preparação dos originais

Apresentação. Num primeiro momento, os autores enviarão à Comissão Editorial 3 cópias impressas do trabalho e uma cópia em disquete. Em duas dessas cópias, não deverá constar nem o nome dos autores, nem o da instituição à qual estão filiados, nem qualquer outro tipo de referência que possa identificá-los. Na terceira cópia, o nome e a instituição de filiação deverão estar presentes. O trabalho deverá ser impresso em *Word for Windows*, versão 6.0 ou 7.0, em papel tamanho A4 (21 cm x 29,7 cm), com margens superior e inferior de 2,5 cm e com margens direita e esquerda de 3,0 cm. A fonte deverá ser *Times New Roman*, tamanho 12. O trabalho deverá ter uma extensão máxima de 30 páginas (incluindo bibliografia) digitadas com espaçamento duplo.

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos

para dois membros do Conselho Editorial, para julgamento. Depois da análise, os trabalhos serão devolvidos aos autores juntamente com cópia dos pareceres. Num segundo momento, quando aceitos os trabalhos, os autores introduzirão as eventuais modificações e deverão remeter, além do texto em disquete, duas cópias dos trabalhos.

Estrutura do trabalho. Os trabalhos devem obedecer à seguinte seqüência: **título**, que deve ser centralizado, em maiúsculas com negrito, no alto da primeira página; **nome do autor**, por extenso e apenas o último sobrenome em maiúsculas, duas linhas abaixo do título, alinhado à direita; **filiação científica**, em nota de rodapé, puxada no final do nome do autor, constando o departamento, o nome da faculdade ou instituto, o nome da universidade (em sigla), o CEP, a cidade, o estado, o país e o endereço eletrônico do autor; **resumo** (com, no máximo, 200 palavras), duas linhas abaixo do título, sem adentramento e em espaçamento simples; mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do resumo deverão constar as **palavras-chave** (no máximo 7), separadas por ponto-e-vírgula. A Comissão Editorial sugere que, para facilitar a localização do trabalho em consultas bibliográficas, as palavras-chave sejam retiradas de *Thesaurus* da Linguística, ou correspondam a conceitos mais gerais da área do trabalho. Duas linhas abaixo das palavras-chave, inicia-se o **texto**, em espaçamento duplo. Os subtítulos correspondentes a cada parte do trabalho deverão figurar à esquerda, em negrito sem numeração e sem adentramento; duas linhas após o término do texto, à esquerda, em negrito e sem adentramento, deverão constar **agradecimentos** (quando houver), **título** (em inglês), **abstract** e **keywords**. Duas linhas abaixo, à esquerda, em negrito e sem adentramento, deverão

figurar as **referências bibliográficas**, em ordem alfabética e cronológica, indicando os trabalhos citados no texto. Após as referências, deverá figurar a **bibliografia consultada** com a indicação de obras consultadas ou recomendadas, não referenciadas no texto, também em ordem alfabética e cronológica.

Referências Bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT, de agosto de 2002.

Abreviaturas. Os títulos de periódicos deverão ser abreviados conforme o *Current Contents*. Exemplos:

■ Livros e outras monografias

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Metodologia do trabalho científico*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1986. 198p.

■ Capítulos de livros

JOHNSON, W. Palavras e não palavras. In: STEINBERG, C. S. *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1972. p.47 – 66.

■ Dissertações e teses

BITENCOURT, C. M. F. *Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulista (1917-1939)*. 256f. 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

■ Artigos e periódicos

ARAÚJO, V.G. de. A crítica musical paulista no século XIX: Ulrico Zwingli. *ARTEunesp*, São Paulo, v.7, p.59-63, 1991.

■ Trabalho de congresso ou similar (publicado)

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. *Anais...* São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre

parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (BARBOSA, 1980). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: "Morais (1955) assinala..." Quando for necessário especificar página(s), estas deverão seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. (MUNFORD, 1949, p.513). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a) (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960). As citações diretas, no texto com mais de três linhas deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor (fonte 11) e sem aspas (NBR 10520 da ABNT de agosto de 2002).

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé da página, as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e/ou Apêndices. Serão incluídos somente quando imprescindíveis à compreensão do texto.

Figuras. Desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fórmulas, modelos (em papel vegetal e tinta nanquim, ou computador); fotografias (em papel brilhante); radiografias e cromos (em forma de fotografia). As figuras e suas legendas devem ser claramente legíveis após sua redução no texto impresso de 13 x 19 cm. Devem-se indicar, a lápis, no verso: autor, título abreviado e sentido da figura. Legenda das ilustrações nos locais em que aparecerão as figuras, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e iniciadas pelo termo FIGURA.

Os dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores. Os trabalhos que não se enquadrarem nessas normas serão devolvidos aos autores, ou serão solicitadas adaptações, indicadas em carta pessoal.

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Revisão de textos

Assunção Cristóvão

Editoração eletrônica

Flavio Peralta (Estúdio O.L.M.)