COLEÇÃO
MESTRADO EM LINGÜÍSTICA

SENTIDOS EM MOVIMENTO
IDENTIDADE E ARGUMENTAÇÃO

ORGANIZADORAS
Maria Flávia Figueiredo
Marina Célia Mendonça
Vera Lucia Rodella Abriata

EDITORA UNIFRAN

3

SENTIDOS EM MOVIMENTO

IDENTIDADE E ARGUMENTAÇÃO

Coleção Mestrado em Lingüística
Volume III

SENTIDOS EM MOVIMENTO
IDENTIDADE E ARGUMENTAÇÃO

ORGANIZADORES
Maria Flávia Figueiredo
Marina Célia Mendonça
Vera Lúcia Rodella Abriata

Franca
2008

EDITORA UNIFRAN

COPYRIGHT © Coleção Mestrado em Lingüística.
Todos os direitos reservados

Figueiredo, Maria Flávia
C283c Sentidos em Movimento: Identidade e Argumentação / Maria Flávia Figueiredo, Marina Célia Mendonça, Vera Lúcia Rodella Abriata, organizadores. Franca, SP: Unifran, 2008
229 p. (Coleção Mestrado em Lingüística, 3)

ISBN 978-85-60114-04-7

1. Lingüística – Textos. 2. Leitura – Semiótica. 3. Escrita e leitura – Considerações. I. Pernambuco, Juscelino. II. Ferreira, Luiz Antônio. III. Universidade de Franca. IV. Título.

CDU – 801

Reitor Dr. Clovis Galdiano Cury
Chanceler Prof. Dr. Clovis Eduardo Pinto Ludovice
Vice-Reitora Prof.ª Fernanda de Oliveira Ludovice Garcia
Pró-reitora Acadêmica Prof.ª Dr.ª Hercídia Mara Facuri Coelho
Pró-reitor Comunitário e de Apoio ao Estudante Prof. M.e André Luiz de Andrade Melo

EXPEDIENTE

EDITORA UNIFRAN

Editor_ Everton de Paula
Assistente editorial_ Paula Andrea Zúñiga Muñoz
Projeto gráfico_ Sérgio Ribeiro
Revisão _ Munira Rochelle Nambu
Revisão _ Olívia Salgado Costa
Diagramação _ Ana Lívia de Matos

Av. Dr. Armando Salles Oliveira, 201
Parque Universitário • Franca-SP • CEP 14404-600
16-3711-8736 • e-mail: publica@unifran.br

Apresentação

*Não há palavra que seja a primeira ou a última (...)**.** Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (...). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do subseqüente, futuro.(...). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento.* (**M. Bakhtin**)

O terceiro volume da Coleção Mestrado em Lingüística, publicação anual do Programa de Mestrado em Lingüística da Universidade de Franca (Unifran), intitula-se "Sentidos em movimento: identidade e argumentação" e é constituído de textos de professores do programa e de pesquisadores convidados, oriundos de várias universidades brasileiras (UnB, Unesp, Unicamp, Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal de Uberlândia).

Os dez artigos que compõem este volume são reflexões que tomam por tema, segundo abordagens textuais ou discursivas, aspectos relativos à identidade e à argumentação. A proposta de organizar o presente volume da presente coleção em torno desse eixo-temático se deve à emergência de pesquisas, no Brasil, que pensam a produção

de sentido a partir desse enfoque. Assim, esta publicação tem como objetivo refletir a produtividade da abordagem do tema em estudos de pesquisadores que partem de aportes teóricos distintos.

Ana Cristina Carmelino (Unifran) e Juscelino Pernambuco (Unifran), em "Dois gêneros do discurso, na visão de Bakhtin: editorial e romance", tomam como fundamento teórico a reflexão original de Bakhtin sobre a relação entre os gêneros do discurso e a alteridade para efetuarem uma análise dos gêneros editorial e romance. A partir da análise efetuada, os autores concluem que os editoriais configuram um gênero opinativo, tanto para os proprietários do jornal, como para os leitores. Para aqueles, por lhes dar condições de evidenciar a linha ideológica do seu veículo de comunicação; para estes, por lhes ensejar a possibilidade de réplicas de apoio ou de discordância aos enunciados concretos emitidos nesse gênero. No que tange ao gênero romanesco, os autores demonstram, a partir da análise de *A hora da estrela,* de Clarice Lispector, que no processo original de criação dessa obra ficou patente a integração dos domínios ético e cognitivo que fizeram dela um legítimo exemplar da criação literária brasileira.

Em "O corpo: extensões e dilatações de uma adaptação fílmica", André Luís Gomes (UnB) e Jean-Claude Miroir (UnB) apresentam comparações entre o conto "O corpo", de Clarice Lispector, e a adaptação fílmica homônima, realizada por José Antonio Garcia, em 1991. Partindo da afirmação de Lispector, "os fatos eu já tinha, faltava a imaginação", e da hipótese de que o conto "O Corpo" reinterpreta o problema das relações entre o real e a ficção, os autores analisam as expansões e dilatações presentes em certas seqüências do filme com o objetivo de desvendar diálogos que o adaptador/diretor estabelece com outros textos clariceanos. A identidade fílmica se constrói, portanto, com base na relação dialógica que o diretor estabelece com os textos de Lispector.

Antônio Suárez Abreu, professor da Universidade Estadual Paulista (Unesp), em "Breves considerações sobre a arte de Argumentar", discorre sobre alguns conceitos básicos da argumentação e explora, por

meio de exemplos elucidativos, a diferença entre persuadir e convencer, entre auditório particular e universal etc. Em seguida, enumera as diferentes etapas características do processo argumentativo e descreve a natureza dos argumentos que o constitui. Ao finalizar, o autor ressalta os diferentes recursos da elocução com especial ênfase aos aspectos emocionais dos argumentos. Devido ao seu caráter altamente didático e funcional, esse artigo contribui de forma esclarecedora para os estudos atuais na área da argumentação.

Outro artigo que contribui para a reflexão acerca da produção de sentido a partir de aspectos argumentativos é o de Arnaldo Cortina (Unesp-CNPq). Em "Recursos persuasivos nos textos de auto-ajuda", o autor analisa sete livros de auto-ajuda da categoria "autoconhecimento" com o objetivo de descrever recursos retóricos que neles se manifestam para conquistar a adesão do leitor. Tendo por base a concepção teórico-metodológica da semiótica francesa, o autor a faz dialogar com a retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca e volta-se para a instância discursiva dos textos, mais especificamente para o contrato de manipulação que se estabelece entre enunciador e enunciatário. Nesse sentido, observa que a centralidade no enunciatário é característica própria do discurso de auto-ajuda.

Edna Maria F. S. Nascimento (Unifran/Unesp-CNPq) e Vera Lucia Rodella Abriata (Unifran), no artigo "A paixão do belo e formas de vida em publicidades de cosméticos de 1956 e 2007", partem da noção de "forma de vida" em semiótica para analisar textos publicitários de cosméticos femininos, produzidos a duas décadas de distância um do outro. As autoras têm por objetivo mostrar como a paixão do belo manifesta formas de vida diversas da mulher brasileira e concluem que para as mulheres de 1956, independentemente de sua faixa etária, a forma de vida se relaciona à construção de uma identidade, associada ao valor "beleza juvenil". Já para as mulheres de 2007, a construção identitária tem por base diferentes padrões de beleza, associados a um corpo em

mutação. Assim, o ideal de beleza congelada dos anos 1950 é substituído na atualidade por um ideal de beleza que se constrói conforme a idade.

No artigo "Apontamentos acerca da crença na neutralidade do discurso: em pauta a problemática da produção de sentidos", Fernanda Mussalim (UFU) e Marina Célia Mendonça (Unifran) analisam uma polêmica que teve espaço na mídia brasileira no segundo semestre de 2007. Os textos analisados discutem os valores ideológicos veiculados em materiais didáticos de História e permitem colocar em cena um aspecto da produção de sentido que será discutido pelas autoras, a saber, a crença na possibilidade de um dizer neutro. As autoras argumentam que tal crença não se sustenta se as condições sócio-histórico-ideológicas de produção dos discursos, pressuposto fundamental tanto da análise do discurso francesa quanto dos estudos do discurso que se produzem a partir de reflexões feitas pelo Círculo de Bakhtin, forem consideradas. A contribuição das autoras para a temática que neste volume se propõe é mostrar que a produção de sentido não se dá independentemente de aspectos relativos ao sujeito e à alteridade.

O artigo "Texto e discurso: questões epistemológicas para a Lingüística", de João Wanderley Geraldi (professor aposentado da Unicamp), apresenta uma síntese esclarecedora do ponto de vista que o autor tem defendido sobre o fazer "científico" no campo da linguagem na atualidade. Argumenta o autor que essa "ciência", com a construção de novos objetos de estudo – o texto e o discurso -, é levada à necessidade de abandonar o sonho positivista de objetividade do estruturalismo lingüístico e de enfrentar o terreno nada seguro da enunciação, da subjetividade e da alteridade, do acontecimento e do movimento do sentido. Refletindo sobre a constituição da Lingüística Textual e da Análise do Discurso e sobre sua identidade, Geraldi não somente pontua alguns aspectos em comum entre essas áreas da Lingüística, mas também vislumbra desafios futuros em seu fazer "científico".

Lucia Teixeira, professora da Universidade Federal Fluminense, em "Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais", preocupa-se

inicialmente em diferençar sincretismo de sinestesia. Assim, observa que o sincretismo ocorre quando várias linguagens são submetidas a uma enunciação sincrética. Nos poemas visuais e concretos, por outro lado, há a exploração máxima das qualidades de visibilidade e sonoridade da própria linguagem verbal. Após estabelecer essa diferenciação, a estudiosa analisa textos verbais e textos visuais por meio dos pressupostos teóricos da semiótica tensiva e conclui, observando que, no mundo afetivo das intensidades, pode-se pensar na junção de tempo e espaço, nas gradações de tonicidade, nas variações de andamento, o que aproxima as análises do vasto campo das imperfeições, mais adequadas à existência discursiva dos sujeitos no mundo.

Maria Flávia Figueiredo (Unifran) e Luiz Antônio Ferreira (Unifran/PUC-SP), no artigo intitulado "Olhos de Caim: a inveja sob as lentes da Lingüística e da Psicanálise", propõem uma instigante discussão acerca da paixão da inveja. Partindo dos postulados de Aristóteles e chegando aos mais recentes estudos da psicanálise, os autores buscam traçar um painel dos estudos realizados acerca dessa paixão e procuram contrapô-la ao ciúme, além de enfatizar sua vinculação ao conceito de "complexo fraternal". Para ilustrar a caracterização apresentada, os autores apresentaram uma análise lingüística de dois textos bíblicos: "O mito de Caim e Abel" e "A parábola do filho pródigo". Dessa forma, o artigo, a partir da apresentação das diferentes características conceituais da inveja, abre espaço para análises polissêmicas do sujeito no texto.

Já Maria Regina Momesso de Oliveira (Unifran) e Maria Sílvia Olivi Louzada (Unifran) apresentam, sob a perspectiva da análise do discurso francesa, uma reflexão sobre a identidade do jornalista blogueiro em "Jornalistas e blogueiros: cindidos nas malhas identitárias da cibermídia". As autoras analisam uma matéria escrita por Rafael Rodrigues, editor-assistente do site Digestivo Cultural (www.digestivocultural.com.br), intitulada "Jovens blogueiros, envelheçam". A contribuição das autoras é revelar, na análise, que a blogosfera é espaço de produção de identidade fluida para o sujeito jornalista, dividido entre o discurso do jornalismo tradicional, que se ancora na

objetividade do guardião e regulador das informações que circulam na sociedade, e o discurso em tom confessional da suposta "liberdade de expressão" produzida no espaço da cibermídia.

Os dez artigos que compõem a coletânea, além de apresentarem reflexões teóricas atuais relativas ao universo do sentido, objetivam contribuir, por meio da análise textual/discursiva, para o avanço da pesquisa lingüística nesses dois domínios de conhecimento que se encontram em construção no cenário acadêmico brasileiro – os estudos do texto e do discurso. Desse movimento contínuo que caracteriza a construção do fazer científico da lingüística, a presente publicação coloca-se como um gesto, ainda um gesto de leitura.

Organizadoras:
Maria Flávia Figueiredo
Marina Célia Mendonça
Vera Lucia Rodella Abriata

Sumário

DOIS GÊNEROS DO DISCURSO, NA VISÃO DE BAKHTIN: EDITORIAL E ROMANCE
Ana Cristina Carmelino, Juscelino Pernambuco ..... 11 a 38

O CORPO: EXTENSÕES E DILATAÇÕES DE UMA ADAPTAÇÃO FÍLMICA
André Luis Gomes, Jean-Claude Miroir ..... 39 a 61

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE DE ARGUMENTAR
Antônio Suárez Abreu ..... 39 a 61

RECURSOS PERSUASIVOS NOS TEXTOS DE AUTO-AJUDA
Arnaldo Cortina (UNESP - CNPq).....63 a 76

A PAIXÃO DO BELO E FORMAS DA VIDA EM PUBLICIDADES DE COSMÉTICOS DE 1956 E 2007
Edna Maria F. S. Nascimento, Vera Lúcia R. Arbriata.....77 a 98

APONTAMENTOS ACERCA DA CRENÇA NA NEUTRALIDADE DO DISCURSO: EM PAUTA A PROBLEMÁTICA DA PRODUÇÃO DE SENTIDOS
Fernanda Mussalim (UFU), Marina Célia Mendonça (UNIFRAN).....99 a 128

TEXTO E DISCURSO: QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS PARA A LINGÜÍSTICA
João Wanderley Geraldi.....129 a 146

NOTAS PARA UM ESTUDO DE RITMO NAS SEMIÓTICAS VISUAIS
Lucia Teixeira.....147 a 168

OLHOS DE CAIM: A INVEJA SOB AS LENTES DA LINGÜÍSTICA E PSICANÁLISE
Maria Flávia Figueiredo, Luiz Antônio Ferreira.....169 a 191

JORNALISTAS E BLOGUEIROS: CINDIDOS NAS MALHAS IDENTITÁRIAS DA CIBERMÍDIA
Maria Regina Momesso de Oliveira, Maria Sílvia Olivi Louzada.....193 a 214

Dois gêneros do discurso, na visão de Bakhtin: editorial e romance

Ana Cristina Carmelino
Juscelino Pernambuco

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos.[1]
(Mikhail Bakhtin)

Este artigo tem como foco o estudo e a análise de dois gêneros do discurso e pretende analisar as diferentes formas de composição e de estilo para conteúdos temáticos de natureza diversa. Com fundamento na reflexão e intuição original de Bakhtin, serão analisados editoriais2 do jornal Folha de S. Paulo e o romance A hora da estrela, de Clarice Lispector. Na análise desses dois gêneros, buscar-se-ão os seus elementos composicionais e o seu conteúdo temático, dando-se ênfase ao estilo característico de cada um deles. Nosso objetivo é estudar dois gêneros do discurso que têm, na linguagem de Bakhtin e do seu Círculo, uma forma arquitetônica diferente, isto é, um modo próprio de selecionar e combinar os elementos verbais para constituir a forma composicional de cada artefato. Mas não se pode concentrar a atenção apenas ao texto como artefato, é preciso que se veja cada texto como obra, recoberta por relações axiológicas determinantes. São elas que dão aos textos a sua

1. Bakhtin (2003, p. 266)
2. Para a caracterização do gênero editorial segundo a perspectiva teórica de Bakhtin, foram analisados todos os editorais da *Folha de S. Paulo* publicados nos meses de março, abril e maio de 2008.

unidade e não propriamente a forma externa, ou seja, não é o uso dos recursos gramaticais o mais importante para a construção do texto, mas o jogo de valores que o preside, que o organiza como evento humano. Para Bakhtin, a compreensão responsiva do texto é que faz do leitor partícipe do diálogo que o organizou e do diálogo que ele engendra. Essas intuições e reflexões fizeram o pensador russo chegar à sua teoria dos gêneros do discurso e é sobre ela que nos deteremos a seguir, não sem antes alinhavar algumas observações sobre o notável filósofo.

BAKHTIN E OS GÊNEROS DO DISCURSO

Mikhail M. Bakhtin nasceu na cidade de Orel, na Rússia, em 1895, e morreu próximo a Moscou, em 1975. Foi muito mais um filósofo da linguagem do que um cientista que tivesse buscado criar um sistema acabado sobre o fenômeno da linguagem e sobre a literatura. Em vida, não chegou a publicar muitos livros, mas os poucos que conseguiu publicar são até hoje objeto de estudo e têm servido de base para as mais diferentes pesquisas no campo da filosofia da linguagem e da teoria literária. Em 1929, lança para o mundo a sua descoberta sobre a polifonia no romance de Dostoievski, obra que depois ele revisou e republicou em 1960, e já próximo de morrer, escreveu o que seria sua tese de doutorado, um belo ensaio sobre a obra de Rabelais e a Cultura do Riso na Idade Média. Não conseguiu aprovação na defesa em 1950. Ainda por volta de 1920, algumas obras de filosofia da linguagem e teoria literária, publicadas com a autoria de V. N. Voloshinov e P. N. Medvedev, foram atribuídas a Bakhtin. Muitos manuscritos datados de 1920 e 1930 foram descobertos e publicados e o consagraram como um pensador original e instigante, sem preocupação com uma obra unitária, mas, sim, com reflexões em torno de questões filosóficas, teoria literária, capazes de suscitar linhas de pesquisa nas mais diferentes áreas da cultura. O que fica da obra de Bakhtin é a sua capacidade de pensar a existência humana de forma original. Seu foco de pesquisa foram as formas de produção do sentido, da significação do discurso, especialmente o discurso cotidiano.

Para Brait (2007), além de nutrir interesse pela produção estética,

Bakhtin demonstrou, no decorrer do seu percurso acadêmico, interesse pelos discursos filosóficos ancorados em Kant, pela fenomenologia, pelo marxismo, pelo freudismo e por diversas áreas científicas, como a lingüística, a biologia, a matemática e a física. O pensador observava os fenômenos artísticos e culturais de diferentes pontos de vista para melhor apreender a realização desses fenômenos em sua pluralidade e variedade.

A sua concepção dialógica de linguagem é pista para podermos entender o mundo e seus sistemas de signos e isso se estende para uma visão de mundo, do homem e das idéias e alcança as mais diversas áreas do conhecimento humano, como a lingüística, a teoria literária, a semiótica, enfim, inúmeros setores da atividade humana.

É instigante a leitura dos textos de Bakhtin, bem como dos estudos que se fizeram e se fazem a respeito de sua obra em quase todos os países. Sempre se descobrem novas percepções e intuições deste surpreendente pensador russo, embora não pareça ter sido preocupação dele a elaboração de uma teoria bem formulada ou mesmo a organização de um conjunto de textos marcados pela unicidade ou por algum tipo de dogmatismo científico. O que fica patente em sua produção escrita é que ele procurou evitar a todo custo a compartimentação dos saberes, pois que lhe interessava, isso sim, estabelecer o diálogo entre os diferentes campos de estudos.

Podemos dizer que os estudos da linguagem, modernamente, em todas as suas implicações, são influenciados de forma inescapável pelas reflexões deste notável pensador. Uma das importantes colaborações Bakhtinianas para a interpretação de um texto refere-se ao fato de que o sentido se constitui não só pelos seus aspectos propriamente lingüísticos, mas também e principalmente, pela inextricável relação com o contexto extralingüístico, ou seja, pela relação que existe entre o texto e os fatores sociais, históricos, culturais e ideológicos de sua produção. Nenhum discurso é individual, segundo ele, já que se constrói por meio das relações entre seres sociais e todos os discursos sociais mantêm uma plena e permanente interação.

Outra valiosa contribuição de Bakhtin e seu Círculo é sua teoria sobre os gêneros do discurso: objeto de nosso estudo neste texto.

De acordo com Bakhtin (2003), o uso da língua está intrinsecamente ligado às diversas esferas da atividade humana, as quais determinam a produção de certos enunciados. Esses enunciados (escritos ou orais), "relativamente estáveis", estabelecidos pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera, são chamados de gêneros do discurso[3]. Os gêneros discursivos são histórica e socialmente construídos, visto que se relacionam diretamente às diferentes situações sociais, que por sua vez os determinam com características temáticas, composicionais e estilísticas. É o que podemos observar a partir das seguintes considerações do autor:

> O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2003, p. 279).

Em se tratando dos elementos que constituem o gênero, convém salientar que o conteúdo temático não se refere ao assunto específico de um texto, mas à finalidade discursiva; é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero (orientação de sentido para o próprio discurso e os participantes da interação). A construção composicional diz respeito ao modo de organizar o texto, de estruturá-lo; é responsável pelo acabamento da unidade de comunicação verbal, possibilitando ao interlocutor inferir a totalidade da estrutura do gênero; refere-se, portanto, ao tipo de relação dos participantes da comunicação verbal (com o ouvinte, com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro). Já o estilo é uma seleção de meios lingüísticos, ou seja, seleção de recursos lexicais, fraseológicos e

3. "Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. [...] A utilização da língua efetua-se fora de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emana dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. [...] cada esfera da atividade humana elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*" (BAKHTIN, 2003, p. 279).

gramaticais da língua, em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado.

Embora Bakhtin priorize o processo de produção dos gêneros do discurso ao defini-los (já que ele afirma que a constituição e o funcionamento do gênero se liga mais a uma situação social de interação), o filósofo salienta também a importância tanto das propriedades formais da língua[4], quanto o papel do locutor no uso e na construção dos sentidos[5].

Sabemos que há uma infinidade de gêneros discursivos, visto que eles surgem da real necessidade de interação entre os indivíduos a partir do uso efetivo da língua e se ampliam de acordo com o desenvolvimento das próprias esferas, como observa o autor:

> A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve (p. 279).

Como os gêneros abrangem a totalidade do uso da linguagem em todas as suas modalidades (escrita e oral), Bakhtin (2003) estabelece uma distinção entre os gêneros da vida cotidiana (primários), que são espontâneos e têm uma relação direta com o contexto mais imediato, e os mais elaborados (secundários), que aparecem nas circunstâncias de uma troca cultural – artística, científica, sociopolítica – mais complexa e relativamente mais evoluída. Estes, conforme lembra o autor, podem absorver e reelaborar os gêneros primários.

4. "O estudo da natureza do enunciado e dos gêneros do discurso [...] em sua qualidade de unidade real da comunicação verbal, também deve permitir compreender melhor a natureza das unidades da língua (da língua como sistema): as palavras e as orações" (p. 287).
5. "O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido) do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se na forma do gênero determinado" (p. 301).

A seguir, tomaremos como base seus pressupostos para a análise de editorais e do romance: gêneros aqui contemplados.

UMA LEITURA BAKHTINIANA DE EDITORIAIS DO JORNAL *FOLHA DE S. PAULO*

O editorial, conforme define o próprio Manual geral de redação da Folha de S. Paulo (1995, p. 92), consiste em um "texto, sempre não-assinado, onde o jornal exprime formalmente sua opinião". Esse texto, segundo Faria e Zanchetta Jr. (2002, p. 61), "lida com idéias, argumentos, crítica, marcando a posição do jornal sobre os principais fatos do momento".

Sendo um gênero opinativo que faz parte do domínio discursivo jornalístico, antes de tratarmos do contexto de produção e de características peculiares do editorial, achamos importante tecer algumas considerações sobre a esfera da atividade (jornalística) à qual esse gênero pertence e sobre seu suporte de comunicação (o jornal).

A esfera jornalística, que tem como essência a informação, compreende o relato dos fatos, sua apreciação e seu julgamento racional. De acordo com Melo (2003, p. 73), que trata dos meios de comunicação coletiva através dos quais as mensagens jornalísticas penetram na sociedade, é possível dizer que essa esfera de atividade nada mais é do que um "'aparato ideológico', funcionando, se não monoliticamente atrelado ao Estado, pelo menos como uma 'indústria da consciência', influenciando pessoas, comovendo grupos, mobilizando comunidades dentro das contradições que marcam as sociedades".

Desse modo, os jornais, como um suporte de comunicação, são veículos que se movem na direção que lhes é dada pelas forças sociais que os controlam. Como cada instituição jornalística, por razões mercadológicas, apresenta uma determinada perspectiva na apreensão e valoração da realidade, cada jornal seleciona informações, entrelaça o fluxo noticioso e lhe dá um sentido próprio. Isso também acontece com o editorial, gênero que exige um auto-espírito de responsabilidade dos que se envolvem em sua produção e edição, justamente porque expõe a imagem do jornal na sua totalidade.

Em se tratando do contexto de produção do editorial, Azeredo e Angelim (1996, p. 126) observam que se trata de um texto

> onde 'um autor' é o sujeito argumentador que 'organiza a matéria linguageira numa estrutura argumentativa', na modalidade escrita e no tipo monológico, sendo 'participantes desse ato linguageiro' o autor do editorial e os leitores, num momento sócio-histórico-cultural 'x', ligados por um 'contato de comunicação' no qual os leitores esperam ver comentado um fato de certa repercussão social do momento.

Os editoriais da Folha de S. Paulo (doravante FSP), objeto de nossa análise, são publicados diariamente e, em geral, ocupam duas colunas no canto esquerdo da página A2 do referido jornal. Por expressarem a opinião das forças que mantêm a instituição jornalística, dirigem sua argumentação formalmente à opinião pública, embora encerrem uma relação de diálogo com o Estado, seu interlocutor. Como observa Melo (2003), não se trata de uma atitude voltada para perceber as reivindicações da coletividade e expressá-las a quem de direito: "significa muito mais um trabalho de coação ao Estado para a defesa de interesses dos segmentos empresariais e financeiros que representam" (p. 105). A impressão que fica a partir da leitura diária dos editorais é que eles procuram dizer aos dirigentes do aparelho burocrático do Estado como gostariam de orientar os assuntos públicos. Um dos vários exemplos é o caso do editorial "Depois da chuva" (6/5/2008), que apresenta ao governo medidas preventivas a fim de evitar um futuro apagão, já que não se pode contar sempre com as chuvas devido "aos humores atmosféricos": "Um modo prático de aumentar a segurança no suprimento de eletricidade seria relançar um programa nacional de conservação de energia, com incentivos financeiros à diminuição do consumo. Outra ação prudencial seria reformar o parque hidrelétrico para elevar, com baixo investimento e rápida maturação, a sua capacidade geradora".

Assim, em relação ao conteúdo temático, observamos que nos editorais em análise geralmente persiste a atitude de tomar como refe-

rencial para o posicionamento cotidiano questões de política, economia e administração. Esses temas podem ser vistos de forma clara no editorial principal (o primeiro da página A2 da FSP), como é o caso de "Política primária"6 (17/3/2008), "Por trás do PIB"7 (14/7/2008) e "Kassab e o trânsito"8 (20/7/2008). Já o segundo editorial, colocado na parte inferior, sempre apresenta uma análise sobre um fato da atualidade (local, nacional ou internacional), por isso os temas são bem diversificados, é o que se observa a partir de exemplos como: "Saúde privada" (30/4/2008), no qual se demonstra que a maioria dos recursos aplicados em saúde no país vem do setor privado; "Prisão abusiva" (9/5/2008), em que se discute a prisão (e humilhação) do casal Nardoni, acusado pela morte da menina Isabella; "Médicos em falta" (2/4/2008), editorial que discute a desorganização da medicina pública no país, uma vez que o governo fluminense tenta importar pediatras de outros Estados para atender as crianças contaminadas pelo vírus da dengue; "Regulação financeira" (15/5/2008), no qual se analisa o fato de o Fed (banco central americano) emprestar dinheiro ao banco de investimento Bear Stearns, que entrou em insolvência pelo fato de fazer operações imobiliárias de alto risco. Como vemos, os assuntos no segundo editorial são bem variados.

Considerando-se a classificação proposta por Beltrão (1980), quanto à topicalidade, observamos dois tipos de editoriais mais comuns na FSP: (i) o de ação, que apreende o impacto de uma ocorrência, como é o caso de "Bolsa mesada" (19/3/2008), que analisa a política paternalista de Lula pelo fato de ele, de olho no desempenho de seu partido e aliados, ter criado o donativo de R$ 30,00 para jovens na faixa etária de 16 a 17 anos; e (ii) o de conseqüência, que visualiza repercussões e efeitos, como em "Idéia a rechaçar" (3/4/2008), em que se discute o fato de o vice-presidente da República, José de Alencar, ter dito em entrevista à rádio

6. Este editorial discute que o "*modelo dos EUA deveria inspirar avanço no sistema de escolha de candidatos a eleições majoritárias no Brasil*".
7. Neste caso, o editorial demonstra que "*os resultados de 2007 reforçam os indícios de que a economia vem se habilitando a crescer sem pressionar*".
8. Neste editorial, o jornal defende que "*medidas pontuais e limitadas não vão desafogar uma cidade* (São Paulo) *que recebe quase mil veículos*".

Bandeirantes que "os brasileiros desejam que Lula fique mais tempo no poder", fazendo, portanto, menção à possibilidade de um terceiro mandato de Lula. A esse respeito, a FSP se posiciona contra, revelando que o resultado seria desastroso: "instituir o terceiro mandato seria uma aventura potencialmente desastrosa no Brasil".

Ainda quanto ao conteúdo temático, é importante ressaltar que, seja qual for o assunto específico explorado, não podemos perder de vista o fato de que esse gênero tem como finalidade discursiva a persuasão, assim, acaba por se caracterizar como um instrumento eficaz para a manipulação da opinião pública e até mesmo para a condução de campanhas ideológicas.

Como a função do editorial é a de se posicionar sobre temas polêmicos, manifestando sua adesão ou rejeição perante os assuntos locais, nacionais ou internacionais relevantes, através de mecanismos argumentativos próprios do jornalismo escrito, vemos, a partir dos estudiosos, que a estrutura composicional dessa prática social pode variar, dependendo do ponto de vista que se assume. Faria e Zanchetta Jr. (2002) consideram como elementos organizacionais desse gênero: a apresentação do assunto (com ou sem histórico), a argumentação (pró e/ou contra), a conclusão e o fecho. Já Oliveira (1996), que recorre à operacionalização do conceito de dispositivo argumentativo de Charaudeau (1992), considera como componentes do editorial os mesmos elementos que integram o texto argumentativo, a saber: proposta (asserção que provoque polêmica), tese (posição adotada pelo argumentador diante do assunto), argumentos pró-tese (dados que reforçam a opinião defendida e sua validade) e concessão (mecanismo pelo qual se finge conceder razão à tese oposta, para em seguida apresentar uma restrição a ela, refutando-a com argumentos mais fortes).

Levando-se em conta não só o que o próprio Manual geral de redação (1995) preconiza, mas também a análise de vários exemplos de editorais da FSP, verificamos que o editorial consiste em um texto breve, estruturado em três partes: no início, apresenta-se a questão a ser tratada; em seguida, desenvolvem-se os argumentos e contra-argumentos que constituem o ponto de vista do jornal sobre o assunto discutido; e,

finalmente, há a exposição, de maneira sucinta e conclusiva, da posição adotada pelo jornal. Todos esses elementos podem ser constatados no exemplo que segue:

Prisão abusiva

A JUSTIÇA não se faz em espetáculos de execração, como o transmitido ao vivo, em rede nacional, na noite de quarta. A humilhação a que foram expostos o pai e a madrasta da menina Isabella, brutalmente assassinada aos 5 anos, funciona como punição cruel e indelével, impingida antes e a despeito do pronunciamento da única fonte legítima para atribuir culpa neste caso, o Tribunal do Júri.

O magistrado que decretou a prisão preventiva do casal baseou sua decisão no objetivo de preservar a ordem pública. Não que o pai e a madrasta ameacem outras pessoas nem que planejem fugir: o caso, escreveu o juiz, "acabou prendendo o interesse da opinião pública", a qual "espera uma resposta" do Judiciário. Frustrar essa expectativa seria abalar a ordem pública, pois solaparia a confiança na Justiça.

Trata-se de interpretação que menospreza, em nome de um interesse coletivo bastante difuso, o direito concreto do indivíduo a proteção contra atos abusivos do Estado e da coletividade. Além disso, o juiz fez claro prejulgamento dos acusados, ao desqualificá-los como "pessoas desprovidas de sensibilidade moral".

Réus na ação penal, o pai e a madrasta da garota assassinada alegam inocência. Há indícios periciais que contrariam a versão do casal, assim como existem falhas no inquérito. Não há mal nenhum em que aguardem o julgamento em liberdade.

> Concorde-se ou não com a prisão preventiva, a imagem e a integridade física do casal precisariam ter sido protegidas pela polícia. As autoridades estavam obrigadas a frustrar a expectativa da mídia, mas colaboraram ativamente para o show de truculência que foram a prisão e a transferência de duas pessoas que não ofereciam risco.
>
> Esse tipo de ação mercurial, marqueteira, das autoridades pode saciar desejos primitivos de vingança, mas não vai diminuir o descrédito na Justiça. Um processo rápido, bem assentado em provas, em que a ampla defesa não se confunda com protelação prestaria um serviço efetivo. Casos de homicídio que permanecem inconclusos por oito, dez anos após o crime abalam, estes sim e de modo duradouro, a imagem do Poder Judiciário.
>
> A pirotecnia e o massacre do direito de defesa que se verificam no caso Isabella não contribuem em nada para melhorar este quadro. (*Folha de S. Paulo*, 9/5/2008)

Partindo do editorial acima, vemos que o próprio título, "Prisão abusiva", orienta o texto quanto à posição adotada pela FSP a respeito da prisão do casal Nardoni no dia 7/5/2008. No início do editorial, observamos não só o assunto a ser discutido (a forma como foram presos Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá – o pai e a madrasta – acusados pelo Tribunal do Júri pela morte de Isabella), mas também uma breve contextualização do caso (Isabella, uma garota de cinco anos que foi brutalmente assassinada). Na seqüência, foram apresentados vários argumentos que contestam a prisão preventiva do casal (e a sua transferência), vista como um "espetáculo de execração" e um "abuso das autoridades": (1) menosprezo, em nome de um interesse coletivo bastante difuso, do direito concreto do indivíduo à proteção contra atos abusivos do Estado e da coletividade; (2) prejulgamento dos acusados por parte do juiz, que

desqualifica o casal como "pessoas desprovidas de sensibilidade moral"; (3) as autoridades colaboraram ativamente para o show de truculência, porque não queriam frustrar a expectativa da opinião pública (que esperava uma resposta do Judiciário); (4) o fato de haver falhas no inquérito; (5) o fato de não haver problemas de o casal aguardar o julgamento em liberdade (por se tratar de pessoas que não oferecem risco); (6) a imagem e a integridade física do casal precisariam ter sido protegidas pela polícia; (7) a prisão do casal (ação mercurial, marqueteira das autoridades) não diminui o descrédito na Justiça. Ao final, a posição adotada pelo jornal é retomada de maneira sucinta e conclusiva: "a pirotecnia e o massacre do direito de defesa que se verificam no caso Isabella não contribuem em nada para melhorar esse quadro".

No que tange ao estilo, ou seja, à seleção de recursos gramaticais, fraseológicos e lexicais da língua, como salienta Bakhtin (2003), observamos que os editorais apresentam traços bastante peculiares. As quatro características apresentadas por Beltrão (1980) em relação aos gêneros jornalísticos podem ser observadas nos editorais analisados. A título de ilustração, tomemos o editorial citado acima para a identificação dessas características:

a) impessoalidade: por se tratar de um gênero não assinado, os editorais da *FSP* são escritos na terceira pessoa do singular[9]. Exemplos: "*trata-se*"; "*concorde-se ou não*"[10].
b) topicalidade: o tema é sempre bem delimitado. Exemplo: a prisão do casal Nardone no dia 7/05/2008 acusado pela morte da menina Isabella.
c) condensalidade: o texto apresenta fluidez; é breve, claro; e enfatiza mais as afirmações do que as demonstrações. Exemplo: no caso em análise, observamos que o editorial contém sete parágrafos e é construído a partir de afirmações, como "*A JUSTIÇA não se faz em espetáculos de execração, como o transmitido ao vivo, em rede nacional, na noite de quarta*". Notamos que essas

9. Todos os editoriais examinados nos meses de março, abril e maio de 2008 apresentam-se escritos na terceira pessoa do singular.
10. A impessoalidade também é freqüentemente marcada nos editorais da *FSP* pelos predicados cristalizados (verbo ser + adjetivos), como *é prudente*, *é lamentável*, *é preciso.*

características corroboram a formulação de um ponto de vista significativo que visa obter a adesão do público.

d) plasticidade: por ser um gênero que se nutre do efêmero, do circunstancial, o texto é flexível e não dogmático, busca valorizar, portanto, não só os fatos que estão acontecendo, mas também apreendê-los nos seus desdobramentos, nas suas variações. Exemplo: no caso em exame, verificamos que, ao discutir a prisão de Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, o editorial trata dos desdobramentos do caso Isabella, a menina de cinco anos que foi assassinada no dia 29 de março de 2008.

Além dessas considerações, notamos outras marcas lingüísticas que caracterizam esse gênero. É o caso da presença de frases curtas e não muito complexas ("Réus na ação penal, o pai e a madrasta da garota assassinada alegam inocência. Há indícios periciais que contrariam a versão do casal, assim como existem falhas no inquérito. Não há mal nenhum em que aguardem o julgamento em liberdade"); indicadores temporais ("como o transmitido ao vivo, em rede nacional, na noite de quarta"); operadores lógicos argumentativos, que contribuem para o rigor lógico da argumentação e do encadeamento de idéias ("As autoridades estavam obrigadas a frustrar a expectativa da mídia, mas colaboraram ativamente para o show de truculência que foram a prisão e a transferência de duas pessoas que não ofereciam risco"); adjetivos e advérbios avaliadores ("punição cruel e indelével", "atos abusivos", "ação mercurial, marqueteira", "brutalmente assassinada", "colaboraram ativamente", "um processo bem assentado"); e modalizadores, elementos que marcam a atitude de dizer ("a imagem e a integridade física do casal precisariam ter sido protegidas pela polícia").

Embora o discurso jornalístico busque neutralidade para manter uma relação de transparência com seus leitores, ela é ilusória, pois a linguagem e o discurso sempre contêm intencionalidade. Como afirma Romão (2003, p. 49): "é certo que o discurso jornalístico organiza direções de leitura, fazendo circular alguns sentidos e desviando outros tantos indesejáveis". Salientamos que as próprias escolhas lingüísticas que se fa-

zem dentro de um texto apontam, ainda que sutilmente, para uma certa direção. A esse respeito, podemos retomar o uso de adjetivos e advérbios avaliadores, os modalizadores e os operadores lógico-argumentativos.

O que também corrobora para isso é o fato de o editorial ser um gênero que privilegia a seqüência textual argumentativa. Nesse caso, fica difícil pensar na defesa de uma opinião de maneira impessoal. A argumentação exige o emprego de certos elementos de articulação (conectivos) e operadores para imprimir coerência e sentido ao que é dito. O uso desses mecanismos por si só produz certos sentidos em detrimento de outros, de acordo com as escolhas e as colocações feitas.

Convém enfatizar também que essa suposta "neutralidade", promovida por uma voz genérica, leva o leitor a acreditar que o que é defendido e colocado pelo jornal seja uma verdade irrefutável. Assim, a ausência de um autor no editorial se justificaria como maneira de manipular o leitor, fazendo-o acreditar nas "verdades" do jornal, já que representaria uma visão neutra e equilibrada dos fatos, mecanismo usado para interferir na direção ideológica dos fluxos informativos. Como ressalta Melo (2003), não há dúvidas sobre o controle que a intuição jornalística exerce sobre o que vai ser difundido e sobre os recursos usados para controlar a seleção da informação, como é o caso da própria linguagem. Após a análise de editoriais da FSP, podemos concluir que se trata de um gênero cuja natureza é circunstancial e polêmica, uma vez que procura não só refletir sobre um fato do momento, mas também contestá-lo. O conteúdo é quase sempre informativo e o estilo intelectual, racionalizante, pois em momento algum vemos a emoção aflorar.

UMA LEITURA BAKHTINIANA DE *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

> *"Eu vi essa moça na feira dos nordestinos, em São Cristóvão. Olhei para ela e descobri tudo. Tudo sobre ela entende? Bastou um olhar. Eu sou muito intuitiva*." (*O Globo*, 29/4/1976)

A prosa romanesca mereceu de Bakhtin uma contribuição até hoje não inteiramente aproveitada na análise do romance brasileiro. Para ele,

os gêneros do discurso – neles incluído, com especial atenção, o romance – vão acumulando, ininterruptamente, formas de visão de mundo, cujos olhares e sentidos explicitam o caráter de uma sociedade e de uma época e seu devir, ou vir-a-ser.

Nesta pesquisa, interessa-nos tratar do romance como um gênero discursivo bastante aberto à multiplicidade lingüística e estilística e capaz de agasalhar tantos outros gêneros, que se torna, ele mesmo, um gênero discursivo sempre novo com um caráter de instabilidade tal, que se pode dizer que o romance é o gênero dos gêneros. Bakhtin (1998) definiu o romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilingüístico e plurivocal, o que significa dizer que, diferentemente do editorial de jornal, o romance é um gênero que se define exatamente por ser plural quanto às possibilidades estilísticas e de linguagem e por ter um caráter de inconclusibilidade marcante. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 267), ao apresentar a sua teoria sobre os gêneros discursivos, a estilística do romance merece destaque:

> A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico e sua inter-relação no sistema da linguagem estão em mudança permanente. A linguagem da literatura cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não-literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases.

Ao tratar da atividade estética, Bakhtin centra sua atenção para o conteúdo, mais do que para o material. Para ele, o conteúdo é o elemento ético cognitivo que patenteia a relação entre a ação do homem e o mundo circundante. O conhecimento é que permite que o homem responda à relação com o meio. É a atitude responsiva do homem que o faz viver e evoluir. Essa reflexão de Bakhtin aparece pela primeira vez no seu texto de juventude no ano de 1919: Arte e responsabilidade. A idéia central do texto é que a arte é resposta, já que ela estabelece uma relação de valores como o que já se tornara realidade para o ato e para o conhecimento. Na análise estética, isso tem de ser levado em conta, o

que significa dizer que para ele a forma é quase tão-somente um atributo do conteúdo, e só a forma esteticamente significante pode ser expressão da relação entre o mundo do conhecimento e do ato. Quando ele fala de forma arquitetônica, está-se referindo àquela que é capaz de organizar os valores cognitivos e éticos. Para a análise dos gêneros discursivos, tal como estamos fazendo neste artigo, a reflexão Bakhtiniana encaminha-nos para a dimensão arquitetônica que governa cada evento cultural, muito mais do que para a análise do material lingüístico.

Ao tratar especificamente do romance, em Questões de literatura e estética (1998), Bakhtin dirá que o romance é um gênero sempre vivo e aberto a inovações quer temáticas quer composicionais. Abarca todas as representações culturais de todos os tempos e é também o germe de estratégias para composições vindouras. É um gênero em devir ou vir-a-ser. Bakhtin não admitia a idéia de pensar o gênero romanesco como objeto estético com possibilidade de esgotamento, uma vez que o inacabamento de sua estrutura composicional sempre permitirá o surgimento de novas formas e isso lhe garante permanente renovação.

Quando ele leu e estudou a obra de Dostoievski, não pela vez primeira, já que a princípio chegou a fazer restrições ao modo de o autor de Crime e castigo compor o romance, e criou o conceito de romance polifônico, deixou aos estudiosos do romance um legado que precisa ser bem pensado e aplicado. A polifonia descoberta em Dostoievski não é uma categoria superior a qualquer outra que se refira à composição de um romance. Tratou-se de uma escolha estratégica do notável romancista-criador, para dar mais liberdade aos personagens-cronistas de se manifestarem em pé de igualdade com o próprio criador deles. Bakhtin sempre chamou a atenção para a arquitetônica do objeto estético em detrimento da forma, tratada meramente como relações internas da obra. O que se vê nas obras de Dostoievski é a presença disfarçada, porém decisiva do autor-criador. Nem poderia ser de outra forma o entendimento a respeito do diálogo polifônico, pois que não existe o objeto estético sem a marca criadora do autor. Em um romance, narrativa de conflitos dramáticos que ocorrem simultaneamente, é decisiva a construção de um plano que

encaixe a atuação do autor-criador e do herói e também a expectativa do autor-contemplador, para usar a distinção de Bakhtin. Tudo isso como criação de um autor real, que só arquiteta um objeto estético por ter o que dizer a respeito do mundo e dos homens.

A obra Problemas da poética de Dostoievski, que é decisiva para a compreensão do pensamento de Bakhtin sobre o romance e mesmo sobre os demais temas de sua obra geral, traz uma notável distinção entre o romance, chamado de polifônico, e o romance mais comum nomeado de monológico. Por essa diferenciação é que nosso trabalho caminhará para estudar o romance A hora da estrela, de Clarice Lispector.

Citando textualmente o intelectual russo:

> Aqui é oportuno enfatizar mais uma vez o 'caráter positivamente ativo' da nova posição do autor no romance polifônico. Seria absurdo pensar que nos romances de Dostoievski a consciência do autor não estivesse absolutamente expressa. A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, onde é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas definições acabadas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências eqüipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos, mas precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois a essência delas reside precisamente nessa inconclusibilidade) (p. 68).

Antes de tudo, é preciso que se esclareça que não há juízo de valor literário na distinção entre o romance polifônico/dialógico e o romance monológico. Trata-se de procedimentos que se colocam à disposição do

autor-real na composição de sua narrativa romanesca. Quando Bakhtin fala do monologismo dos romances de Tolstoi não diz que eles são inferiores artisticamente em relação aos romances polifônico-dialógicos de Dostoievski. Um romancista não é mais ou menos genial por escrever romances que não sejam polifônicos.

Ao examinar a obra de Clarice Lispector, notamos que ela escolheu a forma não polifônica para compor seus romances. No caso especial de A hora da estrela, que é o objeto de nosso presente trabalho, a autora valeu-se de uma estratégia que lhe permitisse travar um diálogo com o contexto sócio-histórico em que se deu a criação de objeto estético e fez predominar na arquitetônica da narrativa uma forma monológica. Então podemos afirmar que a forma do romance é monológica, uma vez que não há relacionamento de consciências, eqüipolência de vozes, mas, sim, uma onipresença do autor real a controlar as ações dos personagens.

Com relação ao conteúdo temático, há no romance três histórias que se interpenetram: o autor-criador Rodrigo S. M.; a heroína nordestina Macabéa; e a do próprio ato de escrever. Assim, A hora da estrela é um romance sobre uma imigrante nordestina, sobre um escritor no ato de criação e também sobre o processo de escrever. Mas o importante é que se veja que Clarice toma nesse seu romance, que se considera como final, uma atitude clara: é uma resposta e uma pergunta: responde aos seus críticos ao construir um objeto estético que privilegia o contexto social e pergunta sobre o que significa o ato de escrever e sobre a sua finalidade.

Esse é o conteúdo temático de A hora da estrela. Percebe-se que a romancista conseguiu sintetizar nele todas as suas ânsias e preocupações como criadora artística e como cidadã atenta ao drama do marginalizado social.

A estrutura composicional do romance de Clarice pode ser vista com os apontamentos de Bakhtin e mostra um jogo de vozes nitidamente controlado pela voz da autora. A voz autoral se faz presente, sem disfarce, como estratégia da autor-real, Clarice Lispector. O autor-criador, em verdade o autor real, com a máscara de Rodrigo S. M. explica sua presença como saída para evitar uma narradora feminina sujeita a pieguice e emoções.

No plano do discurso, autor real e autor-criador também se confundem. Já na dedicatória, percebe-se a intenção do autor real em não esconder do autor-contemplador seu plano de composição. Ela não oculta que Rodrigo S. M. é uma máscara. O que ela busca é uma capacidade de "ser o outro", de despersonalizar-se para captar a existência do outro pelo exercício da linguagem. Clarice assume:

> Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou eu enviesado (HE, 21).

Bakhtin aqui diria que não é preciso esforço para eu ser outro; sozinho não me acho, o outro é que me dá vida. Se eu não vejo o outro que há em mim, serei um eu enviesado. Para sentir-me eu, tenho de passar pela consciência do outro.

Com fundamento no dialogismo que destaca as relações entre valores e consciências sociais na constituição e no funcionamento de todo ato de linguagem, Bakhtin vai elaborando uma teoria do discurso que alcança todos os elementos da operação textual em estreito vínculo, de tal forma que não se pode conceber separadamente nenhum deles.

Amparados por essa visão Bakhtiniana do fenômeno textual, lemos a obra de Clarice Lispector como criação literária consciente de que a sua literariedade repousa num laço estreito entre texto e contexto, mesmo sem apelar a provas de pretenso reflexo de traços extraliterários, morais ou de engajamento político. No caso específico de A hora da estrela, se a leitura se fizer tão-somente atenta ao processo criador e à elaboração textual, nela se descobrirá uma narrativa tecida numa interação dialógica que lhe permite escapar de uma função meramente representativa. Não faz parte do projeto clariciano de composição, submissão a paradigmas, mas apego a idéias do que seja escrever literatura.

Quem lê A hora da estrela depara-se com um romance que flui numa cadência própria de quem tenta desvendar os perigos da instabilidade da vida, escolhendo como modelo o viver simples de personagens sem expressão

social, porém talhadas para o propósito da elaboração de um objeto cultural que possa servir de choque de reconhecimento para o leitor.

Para Bakhtin a natureza de todo discurso é dialógica, pois que na cultura há um entrecruzamento textual incessante, sendo um texto sempre memória de outros. A relação dialógica pode-se dar tanto no objeto do discurso, metalingüisticamente, quanto no leitor por meio da estreita relação entre leitura e escrita, como face e interface de um mesmo processo, garantindo assim a correlação entre os discursos do narrador e do outro.

O leitor atento ao texto de A hora da estrela perceberá uma elaboração autoral em direção a justificativas para o ato e para o modo de escrever. "Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo" (p. 32). A atitude responsiva do autor-criador manifesta-se com vigor:

> Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (p. 33).

O autor-criador, Rodrigo S. M., falado por Clarice, dialoga com o que Bakhtin chama de autor-contemplador, para falar da consciência diante do papel que a obra representa socialmente. Em outra passagem, o mesmo Rodrigo S. M. alerta:

> Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo que é novo assusta (p. 46).

O autor -real constrói sua narrativa com atravessamentos constantes do ouro, do leitor, da imagem mutante do leitor, sempre presente, a

modificar, a questionar os rumos e humores da história. A voz autoral apresenta-se, assim, atenta, ritmada, modificada pela voz implícita do outro, e, dessa forma, acaba por ironizar os modos de narrar consagrados e por provocar leituras sempre novas e diferentes umas das outras. O seu modo de elaborar o romance corrobora a reflexão Bakhtiniana de que ele é um gênero discursivo plural quanto ao estilo, quanto à linguagem e quanto às vozes que nele ressoam. Bakhtin reafirma a sua visão sobre a importância do contexto social na construção do objeto estético:

> A dialogicidade interna do gênero romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua 'forma' e seu 'conteúdo', sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso em todos os seus elementos, sejam eles de 'conteúdo, ou de 'forma'.(p. 106).

Nesta sua obra, quase final, Clarice recorre a estratégias que correspondem às relações dialógicas de que trata Bakhtin, seja na convocação de outras manifestações artísticas, como a música e a pintura, seja na desmistificação do modo de narrar realista ou naturalista, seja na ironia aberta contra uma literatura machista reinante entre nós. Mostra-se a ubiqüidade clariciana, numa espécie de quatro em um, visto que a voz autoral se compõe com a voz de Rodrigo S. M, com a de Macabéa, com a de Olímpico e por que não dizer, com a da própria Clarice de outros livros. Nenhuma obra consegue ser o tempo todo monológica, o dialogismo de uma forma ou de outra acaba por marcar presença.

A obra Bakhtiniana enfatiza a importância da linguagem como fenômeno socioideológico, aprendida dialogicamente no correr da história. Para o filósofo, o diálogo integra o funcionamento concreto da linguagem e da consciência e o monólogo é um processo inaugural de um novo diálogo. Isso se dá plenamente em A hora da estrela. O monologismo aparente de uma só voz, ela-mesma, Clarice Lispector, é uma estratégia de imposição a um dialogismo mais amplo.

A leitura que fazemos de A hora da estrela descobre com o leitor e

para o leitor os aspectos de preocupação da autora com dados de sua própria biografia, a consciência de que esta poderia ser sua última composição literária, a exploração de um veio regionalista, porém sem concessões a críticas de cunho sociológico, a utilização de uma linguagem enxuta e, sobretudo, o questionamento profundo do próprio ato de narrar. Clarice não tem certezas, tem desconfianças: "Este livro é uma pergunta" (p. 31). Sabe que sua luta é com a palavra: "Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases" (p. 28-29). Esse sentido secreto não foge ao que Bakhtin (2003) assegura:

> A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (não há palavra sem dono). A palavra é um drama do qual participam três personagens (não é um dueto, mas um trio). Ele não é representado pelo autor e é inadmissível que seja introjetado (introjeção) no autor (p. 328).

Clarice elabora um texto metaficcional que faz o leitor incursionar pelos seus meandros acompanhando pari-passu a sua arquitetônica bem projetada desde a fachada até o seu interior. Desde a dedicatória, em forma de oração e testamento, que remete de algum modo a Memórias póstumas de Brás Cubas, passando pelo índice dos capítulos, homenageando a literatura de cordel, a autora vai tecendo um texto intrigante pelo jogo entre subjetividade e alteridade. O processo autoral fica evidente desde a dedicatória até a invenção de um narrador masculino, Rodrigo S. M., transfiguração de Clarice para colocar em cena Macabéa e Olímpico. O que a autora quer é descobrir como sair de si mesma para ser o outro, para falar do outro e pelo outro. Assim podemos dizer: "Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou eu enviesado" (p. 21).

A aproximação, mesmo que passageira, entre Macabéa e Olímpico, nordestinos marginalizados, mostra a capacidade de invenção clariciana que faz dialogar objetividade e subjetividade, mostrando que esta também se constrói em um diálogo inescapável com o outro e com o mundo.

A forma monológica do romance leva o autor-criador a falar não com, mas da personagem:

> Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduziria-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus (p. 32).

> Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo (HE, 37).

> Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela, por entre espantos meus" (HE, 24).

> O que eu narrarei será meloso? Tem tendência mas agora mesmo seco e endureço tudo (HE, 17)

> Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (HE, 19)

O autor real vale-se de um procedimento interessante para criar uma voz social para falar em seu nome e com ela se misturar. O narrador do romance é Rodrigo S. M. que tem sua existência colada à de Macabéa. Ele existe para mostrar Macabéa e esta é que lhe dá vida. De tal modo isso ocorre que quando a nordestina morre, ele também deixa de existir: "Ma-

cabéa me matou. Ela estava livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça".

Há mesmo uma simbiose entre autor-criador e herói:

> (É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquálido igual a ela.)" (HE, 29).
>
> Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (HE,19).

A instância autor-contemplador na teoria de Bakhtin sobre o romance é o leitor o qual participa do objeto artístico como alvo do autor real e do autor-criador.

A ironia de Clarice Lispector é cortante desde o título do romance até a morte da nordestina Macabéa estrela de sua própria morte: "a hora de estrela de cinema Macabéa/Marylin Monroe morrer" (p. 83).

Há a preocupação com o ato de escrever e com a posição do escritor no contexto sócio-histórico. Clarice, como autor-pessoa, dá um recado aos críticos de plantão e se explica com relação ao seu modo de ver a literatura e a função da escrita para o escritor e para a sociedade. Por isso seu romance de quase-despedida: A hora da estrela, ora faz plena ficção, ora simula fazer ficção, para dissimular que constrói um testamento.

> A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e 'gran finale' seguido de silêncio e de chuva caindo (HE, 26)

> De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza (H E, 33).

Este trabalho pode e deve ser encerrado com uma explicação de Bakhtin sobre o romance:

> A dialogicidade interna do gênero romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua 'forma' e seu ' conteúdo', sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso em todos os seus elementos, sejam eles de 'conteúdo, ou de 'forma' (p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, analisamos dois gêneros do discurso que estão muito presentes no cotidiano da vida em sociedade, em busca de caracterizar o seu modo de organização de conformidade com a visão de Bakhtin (2003, p. 289), para quem "a escolha dos meios lingüísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela idéia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido".

Os editoriais analisados configuram um gênero opinativo de muito valor, seja para os proprietários do jornal, seja para os leitores. Para aqueles, por lhes dar condições de ditar a linha ideológica do seu veículo de comunicação; para estes, por lhes ensejar a possibilidade de réplicas de apoio ou de discordância aos enunciados concretos emitidos nesse gênero opinativo.

Com relação à análise de A hora da estrela, de Clarice Lispector, levamos em consideração a teoria de Bakhtin sobre o gênero romanesco.

Mostramos que em seu romance último a escritora, sempre moderna, no modo de escrever, construiu um objeto estético digno de ser analisado à luz da visão Bakhtiniana que pode ser sintetizada no próprio enunciado do pensador russo:

> Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem (BAKHTIN, 1998, p. 33).

Na análise que fizemos do romance clariciano, buscamos mostrar o seu processo original de criação no qual ficou patente essa integração dos domínios ético e cognitivo que fizeram da sua obra um legítimo exemplar da criação literária brasileira.

REFERÊNCIAS

ARBEX JR., J. Editorial. In: Melo. J. M. *Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo.* São Paulo: FTD, 1992.

AZEREDO, J. C.; ANGELIM, R. C. C. Argumentação no jornalismo escrito. In: CARNEIRO, A. D. (Org.). *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do autor, 1996. p. 125-134.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal***.** Introdução e tradução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense Universitária, 1997.

_____. (V. N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas

fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BELTRÃO, L. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BRAIT, B. (Org). Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

CÂNDIDO, A. *Vários escritos.* São Paulo: Duas cidades, 1970.

CHARAUDEAU. P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

FARIA, M. A.; ZANCHETTA, J. Jr. *Para ler e fazer o jornal na sala de aula.* São Paulo: Contexto, 2002.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOLHA de S. PAULO. *Manual geral da redação*. São Paulo: 1995.

GOTLIB, N. B. *Clarice:* uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

KADOTA, N. P. *A tessitura dissimulada:* o social em Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LINS, A. *Os mortos de sobrecasaca.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MELO, J. M. de. *Jornalismo opinativo*: gêneros opinativos no jornalismo. 3. ed. rev.e ampl. Campos de Jordão: Mantiqueira, 2003.

NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, H. F. de. Contribuição ao estudo do modo argumentativo de organização do discurso: análise de um texto jornalístico. In: CARNEIRO, A. D. (Org.). *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do autor, 1996. p. 135-142.

PAGANINI, J. Engajamento poético e transfiguração. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 10. Brasília, novembro/dezembro de 2000.

ROMÃO, L. M. S. Tramas do discurso, luzes da memória. In: *Organon* n. 35, v. 17, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2003.

O corpo: extensões e dilatações de uma adaptação fílmica

André Luís Gomes[1]
Jean-Claude Mirois[2]

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave. (***Clarice Lispector***[3])

INTRODUÇÃO: EXPLICAÇÕES E PERIGOS

Em nota introdutória do livro de contos A via crucis do corpo (1974)4, intitulada Explicação (VCC, p. 11), Clarice Lispector nos conta que Álvaro Pacheco, o editor da Artenova, lhe encomendou três histórias que "realmente aconteceram" . A escritora afirma que não sabe escrever por encomenda e relata a gênese do ato criativo do conjunto dos breves contos que compõem A via crucis do corpo, mas também parece querer isentar-se da responsabilidade da ação praticada: contar histórias "contundentes", de "assunto perigoso" (11). Todavia, essa criação provocou um mal-estar nítido na escritora, "Eu mesma espantada. [...] E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade" (p. 11), e ela sente a necessidade de se justificar a respeito da fonte de inspiração, ex-

1. Professor Doutor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: andrelg.unb@uol.com.br site: www.andrelg.pro.br
2. Mestrando do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: jcmiroir@hotmail.com
3. ("Personagem meu ainda sem nome)", *Via crucis do corpo*, 1998, p. 7.
4. A partir desta nota, indicaremos apenas o número de página do livro de contos *A via crucis do corpo,* para o qual adotaremos (VCC).

plicitando o receio (até com medo) de que o leitor confunda a "realidade" dos fatos (exigida pelo editor) com a verossimilhança ficcional.

Clarice Lispector explicita, nessa Explicação, o problema das relações entre o real e a ficção: "Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas" (p. 11) e impôs ao editor que publicaria sob um pseudônimo – Cláudio Lemos – para, neste caso, preservar o seu "público-alvo", ou seja, seus filhos: "(...) eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha". Mas, por que a autora se envergonharia? Por ter adotado a postura corajosa de expor à luz comportamentos hipócritas – "assuntos perigosos" – da sociedade de sua época e deste "mundo-cão" (p. 12)? Ou a vergonha por tratar de certos assuntos, a ponto de propor um pseudônimo masculino, atitude que nos faz lembrar de Rodrigo S. M., narrador-autor de A hora da estrela?

Com justeza, Álvaro Pacheco não aceitou a idéia e a convenceu, alegando que qualquer outro criador "devia ter liberdade de escrever o que quisesse" (p. 12). A autora, então, conclui que se contos não fossem considerados literatura, mas sim "lixo", "há hora para tudo. Há também a hora do lixo" (p. 12).

Por que uma autora amplamente reconhecida, no auge de sua carreira literária em 1974, se sentiu obrigada a dar esses esclarecimentos em duas páginas? Talvez também sentisse que "ela era sujeita a julgamento" ("Miss Algarve", p. 13), bem como Xavier, Carmen, Beatriz e as personagens de seus treze contos de A via crucis do corpo.

Ademais, a autora de A paixão segundo G.H. confessa que estava muito preocupada em escrever por encomenda: "Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro, e sim por impulso". O impulso criativo, sim, "[...] enquanto ele [Álvaro Pacheco] me falava ao telefone – já sentia nascer em mim a inspiração" (11). Ela já "tinha os fatos", só lhe "faltava a imaginação", logo o processo criativo se desencadeou: "A conversa telefônica foi na sexta. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias [encomendadas] estavam prontas: "Miss Algarve", "Via crucis"

e "O corpo", conto no qual nos deteremos para analisar a adaptação fílmica. Vilma Arêas (2005) faz o seguinte comentário sobre os contos escritos às pressas e reunidos em A via crucis do corpo:

> *A via crucis do corpo*, com todos os inconvenientes da pressa e da trivialidade intencional, é um sopro revivificador. A escritora demonstra perícia diante do *banal,* diante de uma situação considerada constrangedora de ter que escrever sobre assuntos sexuais femininos "que realmente aconteceram". As histórias, como em *Laços de família,* giram ao redor da organização familiar, assunto propício ao aparecimento tanto da tragédia como da farsa [...] (p. 54).

As histórias, de fato, giram em torno de problemas familiares, mas temos, em "O corpo", uma situação inusitada: Xavier, dono de uma próspera drogaria, mora com suas duas "esposas": Carmen e Beatriz. O trio leva uma vida tranqüila e, às vezes, Carmen e Beatriz "se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, [...] faziam amor" ("O corpo"5, p. 23) e decidem contar o fato a Xavier, que "enganava a ambas com uma prostituta ótima" (OC, p. 22). "Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pôde negar que estivera com sua prostituta preferida" (OC, p. 24). Carmen e Beatriz se sentem traídas e planejam a vingança. Uma noite, Carmen e Beatriz resolvem esfaquear Xavier durante seu sono e abrem uma cova no jardim para enterrar o corpo. O secretário de Xavier estranha a longa ausência de seu patrão e desconfia das "esposas". Logo, policiais "resolveram preguiçosamente dar ordem de busca na casa do polígamo" (OC, p. 28). Carmen e Beatriz confessam o crime e, ao invés de prendê-las, o policial manda as duas "arrumarem as malas [para ir] viver em Montevidéu. [...] As duas disseram: muito obrigado" (OC, p. 28).

"O CORPO": DILATAÇÃO E EXTENSÃO FÍLMICA

5. "O corpo", doravante OC.

José Antônio Garcia6 (1955-2005) era cineasta e diretor teatral, apaixonado pela obra clariceana: dirigiu, em 1991, O corpo, longa-metragem de 80 minutos, adaptação do conto homônimo e, em dezembro de 2005, em homenagem aos 85 anos da autora, o único texto teatral escrito por Clarice7: A pecadora queimada e os anjos harmoniosos.

A adaptação fílmica foi criada em três etapas8, assim, o roteiro foi escrito, em 1986, por Alberto Oros, também roteirista de A hora da estrela9, de Suzana Amaral. Porém, o filme foi rodado somente em 1989 e, finalmente, lançado dois anos depois, em 1991. Foi uma das últimas produções da Embrafilme10. O filme O corpo tem no elenco Antônio Fagundes no papel do "truculento e sangüíneo" Xavier, Claudia Jimenez, como a "gorda" Beatriz e Marieta Severo, a "elegante" Carmen. A recepção nacional do filme foi positiva e destacam-se, entre outros, os prêmios recebidos no Festival de Brasília de 1991 – prêmio de Melhor Atriz, dividido entre Marieta Severo e Claudia Jimenez; de melhor Roteiro; melhor Trilha Sonora; Melhor Montagem e Melhor Cenografia – e no Festival Internacional de Cartagena (Colômbia) em 1992, os prêmios de Melhor Filme; Roteiro e Ator para Antônio Fagundes.

Vale destacar a premiação do roteiro, dado relevante para o presente estudo, afinal o texto-base não passa de oito páginas desdobradas em 80 minutos, duração total do filme. Portanto, nossa atenção concentrar-se-á no processo de "dilatação" e de "extensão" da narrativa literária para a fílmica.

---

6. "Garcia nasceu em São Paulo, no dia 19 de dezembro de 1955. Iniciou o curso de Cinema em 1973 na Escola de Comunicação e Artes da USP, onde se graduou como cineasta em 1977. Desde então, atua na área de cinema e teatro como roteirista, diretor e produtor" (*Folha de S.Paulo*, 22/12/2005).

7. Cf. Uma análise da peça teatral *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* e informações sobre a respectiva montagem teatral podem ser encontradas em GOMES (2008, p. 40).

8. Fonte: *Cena brasilis.* Disponível em: <http://judao.com.br/blogs/cenabrasilis/tag/jose-antonio-garcia/>. Acesso em: 20 jun. 2008.

9. Redação de roteiro em 1984 e a filmagem em 1985.

10. Empresa estatal produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, extinta em 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello.

Geralmente, no caso da adaptação fílmica de uma obra literária, o diretor e o roteirista enfrentam o dilema do corte: a elipse narrativa. Com efeito, a pormenorização dos elementos constitutivos da fábula literária, por exemplo, não permite a transposição direta à tela. Escolhas são necessárias no processo criativo: elipses, mas também mudanças de tempo e/ou espaço, e introdução de novos elementos (substitutivos ou não dos que já existem na "obra-fonte") etc.

No que tange ao filme estudado no presente trabalho, a tradução autoral ou criativa corresponde, a nosso ver, a um processo de transposição em imagens dos "não-ditos" ou "subentendidos", acompanhadas ou não de um apoio sonoro significativo (silêncio, voz-off, voz-over, bruitismo, trilha sonora etc.). O diretor e o roteirista demonstram conhecer a biografia, os traços estilísticos de Lispector e as características da obra adaptada e buscam elementos no universo criativo da própria autora para ampliar a extensão da narrativa, mas sempre preocupados em estabelecer certa coerência estética com o todo da obra de Clarice. Com efeito, pretendemos analisar11 seqüências presentes no conto, mas que foram adaptadas de maneira criativa; as presentes no conto, mas que sofreram mudanças significativas na adaptação para o cinema e as ausentes do conto, que correspondem às "extensões" narrativas (versus as elipses narrativas).

SEQÜÊNCIAS PRESENTES NO CONTO, MAS ADAPTADAS DE MANEIRA CRIATIVA

Seqüência 01 (S01) (duração: 02:45): Créditos. (Exterior) Plano Geral12 (PG) ou Long shot, fachada de um cinema de bairro. Espectadores (inclusive Xavier, Carmen e Beatriz) na bilheteria e entrando no cinema. Close up no cartaz do filme projetado: O último tango em Paris. (Interior) penumbra de uma sala de cinema, projeção do filme em cartaz. Dentro da sala de projeção do cinema, sombras de bobinas do filme. Feixe lumi-

11. Devido à extensão limitada do presente trabalho, pretendemos analisar apenas algumas seqüências, a nosso ver, significativas para ilustrar os três pontos acima destacados.
12. Terminologia adotada por COSTA (2003), em seu capítulo "O plano". p. 178-185.

noso do projetor, fumaça. Plano em movimento e Primeiro Plano (PP) ou Close up nas mãos de Xavier apertando as coxas de Carmen e Beatriz. Trilha musical: ritmo de tango, cantora com voz estridente.

A Seqüência 01 possui uma grande carga informativa. Durante a apresentação dos créditos (02:45), o diretor consegue recriar o ambiente do filme expresso nas primeiras linhas do primeiro parágrafo do conto: "Xavier era um homem truculento e sangüíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver 'O último tango em Paris' e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo" (OCL13, 21) [grifo nosso, para destacar o que foi filmado na Seqüência 01].

A partir dessa breve frase, "Foi ver 'O último tango em Paris'", Garcia e Oros recriaram o clima do cinema, descrito na Seqüência 01. Eis um exemplo de mise em abyme, isto é, aqui, o cinema que representa o cinema: o espectador, assistindo ao filme O corpo dentro do qual as personagens principais assistem a um filme, O último tango em Paris.

Temos aqui um exemplo de "dilatação" narrativa, ou seja, uma seqüência de dois minutos e 45 segundos que retrata as duas informações seguintes: "Foi ver 'O último tango em Paris' e excitou-se terrivelmente" (em negrito na citação acima). Por sua vez, a excitação sexual de Xavier se traduz, durante a projeção do filme, pelas suas feições faciais e nas mãos, que apertam as coxas de suas companheiras.

Seqüência 02 (S02) (duração: 04:10): (Exterior) Plano de meio-conjunto (PMC) de Xavier entre Carmen (vestido vermelho) e Beatriz (vestido azul). Xavier saiu excitado "não posso andar desse jeito" (OCF) (fala quase inaudível) e com fome, logo, convida suas "esposas" para uma noite "do último tango" (OCF): jantar em restaurante e dançar tangos. Comentários de Xavier sobre o filme: "Maluca a garota matou o cara com um tiro no final" (OCF). (Interior) No restaurante, Plano Médio (PM), os três jantando ao som do tango. Xavier convida Beatriz a dançar

13. Devido ao filme e o conto terem o mesmo título, escolhemos como convenção para marcar as referências a "O corpo literário" (OCL) e a "O corpo fílmico" (OCF).

tango. Plano Médio (PM vários), Primeiros Planos (PP) no rosto deles (feições cômicas), no final, os dois ficaram sozinhos na pista de dança. Fim dos tangos, eles foram aplaudidos pelos clientes do restaurante. Carmen sentada agradece os aplausos, com sinal de cabeça.

Essa seqüência se refere ainda ao primeiro parágrafo do conto e especialmente a Xavier. Seus comentários, na saída do filme, demonstram que ele "não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo" e "não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado" (OCL, p. 21), mas também, que ele "adorava tangos" (OCL).

Já podemos destacar, porém, uma escolha de Garcia e Oros, no que diz respeito a Xavier. Com efeito, eles apagaram o traço "violência" da personagem na adaptação fílmica. Assim, ele não é mais apresentado como "um homem truculento e sangüíneo" (OCL, p. 21), pelo contrário, eles optaram por um Xavier bonachão, um típico bon-vivant. Além disso, a força dele, "Muito forte esse homem" (OCL, p. 21), se situa mais na força de viver, de curtir a vida (generosidade, grandes comidas, sexo) do que na força física e na violência. Dessa maneira, o cineasta apagou o tom grave dado pela escritora, sem se esquecer de levar em consideração que o filme foi projetado, pela primeira vez, quase quinze anos após a criação do conto. A esse propósito, afirma Ismael Xavier, que

> no teatro popular moderno, e principalmente no cinema, essa possibilidade [a encenação da violência ou da sexualidade] se tornou uma rotina, e lutas corporais, mortes e, mais recentemente, o sexo ganharam legitimidade como acontecimentos visíveis no palco ou na tela (2003, p. 75).

Todavia, ao tratar, naquela época, de assuntos como a bigamia ou a homossexualidade feminina, a escritora teve a coragem de manter esse tom grave para tocar seu leitor. Em 1974, o homem da casa representava ainda o poder físico (de coerção) e financeiro (poucas mulheres eram financeiramente independentes como Clarice). É claro que a comédia – o que não significa que ela esteja mais simples em termos de criação – é

um gênero propício para denunciar a hipocrisia da sociedade, os abusos dos poderosos e a covardia dos outros e foi o gênero escolhido pelos adaptadores, ou seja, Garcia e Oros escolheram esse tom e adotaram como lema – presente nos cartazes e na capa das fitas VHS ou DVD do filme, mas não no conto de Clarice – uma fala de Xavier: "Enquanto os outros fazem às escondidas, eu faço às claras" (OCF, S14).

Essas duas seqüências (S01 e S02) demonstram um aspecto interessante do processo criativo do diretor e do roteirista. A partir desse breve parágrafo introdutório de Clarice Lispector (cinco linhas em nossa edição), eles conseguiram recriar, em quase sete minutos de filmagem, um clima propício ao desenvolvimento dessa tragicomédia, sem necessitar de referências externas ao conto, optaram pela "dilatação" da narrativa. A partir dessas seqüências, o espectador já conhece o tipo de personagem que representa Xavier, sabe também, de maneira antecipada, que ele saía com duas mulheres (no conto elas são apresentadas, no parágrafo seguinte e, de acordo com a descrição, quando se deitam na cama com Xavier no parágrafo seguinte).

SEQÜÊNCIAS PRESENTES NO CONTO, MAS QUE SOFRERAM MUDANÇAS SIGNIFICATIVAS NA VERSÃO FÍLMICA

Seqüência 17 (S17) (duração: 00:45): (Interior) Carmem e Beatriz em casa. Fantasiadas como as princesas de 1001 noites, a fim de fazer uma surpresa ao Xavier. As duas à espera dele: "Nunca se atrasou tanto" (OCF). O jantar queimou. Carmen liga para farmácia.

Seqüência 18 (S18) (duração: 00:45): (Interior) Pouca luminosidade. No escritório da farmácia. Alberto, o farmacêutico chefe, empregado de Xavier, atende ao telefone. Responde às perguntas de Carmen: "Xavier saiu para rua" (OCF). Ao desligar, Plano Médio (PM) em Alberto. Sorriso cúmplice, ele sabe da "terceira mulher".

Seqüência 19 (S19) (duração: 00:15): (Exterior, de noite) Volta de Xavier para casa.

Seqüência 20 (S20) (duração: 00:10): Primeiro Plano (PP) *close up* sobre as mãos de Carmen. Dedos com unhas compridas vermelhas batendo sobre a outra mão. Demonstração de impaciência. Está à espera de Xavier.

Seqüência 21 (S21) (duração: 00:10): (Exterior, de noite) Plano Americano (PA). Chegada de Xavier à casa. (Interior) Xavier andando do corredor para a sala de jantar, chamando as suas "esposas".

Temos aqui uma sucessão de breves seqüências para traduzir um curto parágrafo do conto: "Um dia Xavier só chegou de noite bem tarde: **as duas desesperadas**. Mal sabiam que ele estava com a sua prostituta. Os três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros" (OCL, p. 22).

O clima criado pela surpresa da festa acentua o "desespero" de Carmen e Beatriz, pois transforma cada minuto de atraso em agonia. Carmen, a mais ciumenta das duas, não agüenta, ansiosa, liga para a farmácia. A resposta do empregado aumenta a inquietação. A Seqüência 19, de tipo "hitchcockiana", reforça a angústia da espera e se traduz no bater dos dedos de Carmen, que são destacados em *close up*. A preocupação gradativa da espera (S17, S18 e S20) contrasta com a leviandade de Xavier (S19 e S21).

A Seqüência 18 é uma "dilatação" do papel de Alberto, importante para o final da narração, pois essa cumplicidade implícita com seu patrão – ele sabe que estava com a sua prostituta – explica o adiamento da denúncia à polícia e a descoberta do corpo: outro tipo de dilatação.

Seqüência 22 (S22) (duração: 02:40): (Interior) Beatriz assustada pela chegada de Xavier. Ela quebra a travessa de comida: "Pensei no pior" (OCF), reação de Carmen que pergunta friamente: "Onde esteve?" (OCF). Carmen faz uma cena, Beatriz não. Desculpas mentirosas de Xavier: reunião de trabalho, os lucros da farmácia quintuplicaram. Alberto não sabia, pois era um segredo. Xavier é um homem rico. Pro-

jetos de comemoração: viagem de avião para **Rio de Janeiro** dos "três mosqueteiros", hospedagem em hotel de luxo: "a lua-de-mel, enfim" (OCF, Beatriz).

Essa seqüência é o clímax da encenação de "As duas desesperadas" (OCL, p. 22), com o susto de Beatriz (grito) e barulho da travessa de comida caindo no chão. Depois, o alívio: "Pensei no pior" (OCF). Ademais, S20 e S22 são muito importantes, pois elas destacam claramente as diferenças de personalidade entre Carmen e Beatriz, "menos rancorosa" (OCL, p. 25), que serão significativas no momento da decisão de matar Xavier.

Além disso, S22 traduz, em dois minutos e quarenta segundos, o parágrafo seguinte do conto: "[...] Conversou animadamente com as duas, contou-lhes que a indústria farmacêutica que lhe pertencia ia bem de finanças. E propôs às duas irem os três a Montevidéu, para um hotel de luxo" (OCL, p. 22).

Houve aqui uma mudança de espaço na versão cinematográfica, a destinação da viagem mudou, ao invés de Montevidéu, o cenarista escolheu Rio de Janeiro, "a cidade maravilhosa" (OCF, Xavier), certamente, para reduzir os custos e o tempo da filmagem. A escolha da "cidade maravilhosa" (OCF, Xavier) foi pertinente, pois, como cidade turística, o Rio tem vários hotéis e lojas de luxo: "Em **Montevidéu** [Em Rio de Janeiro] compraram tudo o que quiseram" (OCL, p. 23).

As seqüências seguintes (S23 e S24) – que não serão analisadas aqui – apresentam o circuito turístico do trio no Rio: imagens de praia carioca, "Rio by night", Shopping (a compra da máquina de escrever de Carmen e dos livros culinários de Beatriz), imagens do Corcovado, entre outros.

SEQÜÊNCIAS AUSENTES DO CONTO

Vimos no item anterior, a ampliação do papel do empregado de Xavier: Alberto (recebe seu nome só no final do conto, p. 28). Agora, analisaremos a ampliação de papel do delegado. Com efeito, a adaptação à tela do personagem "Delegado / Secretário" é um excelente exemplo de tradução criativa.

No conto, o personagem "Delegado" aparece somente no final (narrativa do "Roman noir" invertida) e é representado ou por meio de um processo metonímico: a Polícia, como instituição social, ou de maneira indefinida, isto é, anônima: "um dos policiais" (OCL, p. 28).

No filme, pelo contrário, o delegado logo aparece na quarta seqüência, ou seja, sete minutos e 30 segundos após o início do filme. Vamos à descrição da seqüência:

Seqüência 04 (S4) (duração: 00:40): (Exterior) De manhã, luz do dia (após a noite "do último tango", S03) Trilha musical: som de realejo. O delegado encerando seu próprio carro preto, na rua. Fala com policiais numa viatura. Ele é vizinho de Xavier. O delegado pensativo, olhando para a casa do trio. Plano em movimento em direção da casa de Xavier. Primeiro Plano numa janela da casa, com luz acesa.

Há três trilhas sonoras fundamentais no filme de Garcia: a) o tango desafinado que representa a felicidade do trio, b) o samba cômico que representa o adultério e c) o realejo que representa o patético. Aqui, o realejo associa-se ao estado pensativo do delegado: ele pensa em que, o quê? Assim, segundo Kate Hamburger:

Podemos ver e interpretar, por tempo ilimitado, os personagens calados do filme, através de seus gestos e expressões faciais. **Sabemos tão pouco dos personagens cinematográficos como dos dramáticos, o que pensam e sentem quando calados.** Num romance, porém, nós o sabemos, pois este é, como já expusemos, o único lugar do sistema da linguagem onde seres humanos são representados em sua vida interna, em seus pensamentos e sentimentos não expressos em palavras (1986, p. 162). [grifo nosso]

No caso do delegado, e parafraseando o trecho grifado acima, sabemos tão pouco dele, o que pensa e sente quando calado. Outra dificuldade, esses pensamentos não são transcritos no conto, devido à tradução criativa de Garcia e Oros. Todavia, as seqüências seguintes, que encenam o personagem "Delegado", serão reveladoras de seus pensamentos.

Vale ressaltar o emprego do recurso da introspecção adotado no filme e freqüente nas narrativas de Lispector, mas ausente no conto

aqui estudado. Nós chamamos esse tipo de recurso de "extensão"14, que possui um traço peculiar que o diferencia do que nomeamos de "dilatação". A "extensão", segundo nossa concepção, se refere ao universo criativo da autora (aqui, destacamos a introspecção), ao passo que a "dilatação" se refere diretamente à obra estudada, como já vimos nas análises anteriores.

A conversa do delegado com os policiais informa o espectador do vínculo dele com a Polícia. A câmera subjetiva representa o olhar do delegado na janela da casa de Xavier com luz acesa de manhã, parece que a noite "do último tango" do trio não acabou ainda: olhar de reprovação moral ou de inveja?

Podemos perceber que essa seqüência foi judiciosa e transmite ao espectador (que não leu o conto) uma mensagem consoante com o "espírito" da criação clariceana. Eis uma das qualidades da tradução criativa ou autoral de Garcia e Oros, que, desde já, podemos destacar.

Seqüência 06 (S6) (duração: 01:20): (Interior) Igreja. Trilha sonora: música de missa. A mulher do delegado (beata) coleta as doações dos fiéis. Nega bruscamente as de Xavier. Comenta, ainda na missa, os costumes do "triângulo amoroso". Delegado constrangido com as fofocas da esposa. Ela pede para proibir "isso".

Seqüência 06 (S6) (duração: 01:20): (Exterior) Luz de sol. Saída da igreja. Plano Americano (PA). Conversa da esposa do delegado com seu marido. Ela prossegue com as críticas a respeito do bígamo: "Quem é a verdadeira esposa do Dr. Xavier. A bigamia é crime punido pela lei" (OCF). Segundo ela, seu marido deve fazer respeitar a lei. Resposta do delegado: "eles estão casados de papel passado[15] [pouco audível], você já sabe disso. Não há lei para isso!" (OCF). Resposta da esposa: "A família, a

14. Não achamos, por enquanto, embasamento teórico que aborde satisfatoriamente a distinção "teórica" que queremos evidenciar nesse trabalho de análise fílmica: elipse *versus* dilatação e extensão e dilatação *versus* extensão. Com efeito, na retórica clássica, o que se opõe à elipse é hipérbole, mas este termo possui traços pejorativos que não achamos convenientes para esse estudo.

15. "De papel passado": segundo a exigência da lei (dicionário Aurélio).

honra, a dignidade. Onde fica tudo isso? Meu Deus" (OCF). O delegado está prestes a se aposentar: "não quero saber de encrenca. Quero sair em paz, sem problemas, sem trabalho de mais" (OCF). Primeiro Plano (PP) sobre o rosto do delegado: pensativo (de novo).

Essa seqüência, essencialmente dialogada, é muito importante para se entender o caso do marido bígamo. Os dois personagens, a esposa e o delegado, foram criados pelo diretor e o roteirista, pois eles não existem no conto. A mulher do delegado representa a moral cristã e condena a bigamia em nome de "A família, a honra, a dignidade" (OCF), que soa como um lema reacionário, que só pode condenar a situação do protagonista.

O delegado representa a lei, a ordem pública. Mas ela questiona a lei através do marido dela, metáfora da lei. Entretanto, o delegado afirma que é do conhecimento geral que Xavier vive na legalidade, afinal "eles estão casados de papel passado, **você já sabe disso**. Não há lei para isso!" A fala do delegado ilustra perfeitamente a teimosia da esposa: a moral cristã (católica) que quer se sobrepor a qualquer custo à lei. O delegado expõe um princípio elementar de Direito Penal: "**Não há crime sem lei anterior que o defina**"[16]. Por conseguinte, Xavier tem o direito de viver em paz, direito que ele vai exercer na Seqüência 14.

Seqüência 14 (S14) (duração: 01:20): (Interior) Farmácia "Bom Pastor" (ironia) de Xavier. O delegado está à espera de Xavier. Chegada de Xavier. Alberto é o farmacêutico-chefe. Xavier é somente "o dono desse barraco" (OCF). Plano Americano (PA). Xavier e o delegado conversando "sobre o negócio da igreja" (OCF). O delegado, constrangido, convida Xavier para assistir à missa (com as esposas deles) durante a semana: "qualquer dia menos domingo, domingo é só para as famílias" (OCF). Xavier nega a proposta do delegado: a) "eu trabalho até sábado à noite", b) "muitos que freqüentam a missa aos domingos. Eles têm uma legítima e várias outras. O Sr. Delegado sabe disso!", c) "**Enquanto os outros fazem às escondidas, eu faço às claras**" (OCF). Telefone toca.

16. Em Direito Penal, vige o princípio da legalidade, insculpido no art. 1º, do Código Penal, segundo o qual "não há crime sem lei anterior que o defina". Disponível em: <http://conjur.estadao.com.br/static/text/61799,1>. Acesso em: 25 jun. 2008.

Alberto atende: "é a outra" (OCF). Jogo de mímicas entre Alberto e o delegado. PP (Close up) sobre os três dedos do delegado. PP sobre o rosto de Alberto que confirma com a cabeça. PP sobre o rosto do delegado, pensativo de novo.

Essa seqüência demonstra a pressão da moral cristã (católica) sobre a lei. O delegado cede às pressões de sua esposa, fica constrangido, pois sabe que Xavier está dentro da lei. Sabe também que "muitos que freqüentam a missa aos domingos. Eles têm uma legítima e várias outras". Sabe da inconveniência de sua visita: incomodar um honesto e próspero comerciante. O último adjetivo "próspero" concede-lhe o tratamento de Doutor, na fala da esposa do delegado (S06).

Porém há algo de contraditório na fala de Xavier: "Enquanto os outros fazem às escondidas, eu faço às claras" (OCF). Com efeito, "a outra", isto é, sua terceira mulher, Monique, a prostituta preferida, que vive "à escondida" seria, portanto, o lado sujo do "jogo limpo" (OCF), ou seja, o que ele faz às escondidas igual aos outros. O delegado, pensativo, questiona: três mulheres, homem de sorte?

Seqüência 56 (S56) (duração: 00:50): (Exterior, de noite). Em frente da casa do delegado, na rua. (PA) O delegado comendo uma coxa de frango (Jantar). A esposa dele em segundo plano, sem nitidez. Alberto tenta convencê-lo a investigar a desaparição de Xavier. Ele desconfia das esposas. O delegado não quer investigar o caso: "estou jantando", "minha netinha está aí", "a noite não é recomendável para procedimentos policiais" (OCF). Diante da insistência de Alberto, o delegado propõe-lhe de ir até a casa de Xavier no dia seguinte.

A fim de contextualizar a Seqüência 56, é bom lembrar que antes de ir para a casa do delegado (S56), Alberto fora para casa de Xavier (S53 e S54): "As duas mulheres disseram-lhe que Xavier viajara, que fora a Montevidéu. O secretário não acreditou muito, mas pareceu engolir a história" (OCL, 28). A Seqüência 56 traduz o parágrafo seguinte: "Na semana seguinte o secretário [Alberto, OCF] foi à Polícia. Com Polícia não se brinca" (OCL, p. 28). O diretor e o roteirista decidiram modifi-

car o encontro do policial em espaço "público" e escolheram um local "privado" - em frente à casa do delegado:

> Antes os policiais não quiseram dar crédito à história. Mas, diante da insistência do secretário, resolveram **preguiçosamente** dar ordem de busca na casa do polígamo (OCL, p. 28) [grifo nosso].

"Os policiais" (múltiplos e indefinidos) do texto base são substituídos por um delegado (único, definido) e por dois policiais. O tema da preguiça e da lei "do deixa pra lá" é tratado de maneira crítica, pois, o filme antecipa, desde a SO6, a informação de que o delegado está prestes a se aposentar e quer evitar problemas: "Não quero saber de encrenca. Quero sair em paz, sem problemas, sem **trabalho de mais**" (OCF, S06). Além disso, na Seqüência 56, a preguiça é reforçada pelo fato de o delegado não gostar de sair à noite, pois prefere cuidar da netinha.

Seqüência 58 (S58) (duração: 01:30): (Interior) Casa de Xavier. Som de campainha. (PA) O delegado entra com Alberto e dois policiais. O delegado: "a visita não é oficial, pois não tem nenhuma denúncia" (OCF). Carmen confessa que Xavier está no jardim. Alívio do delegado. Sorri para Alberto.

Seqüência 59 (S59) (duração: 03:00): (Exterior) No jardim da casa de Xavier. Luz do dia, com neblina. "Onde?". Carmen e Beatriz indicam-lhes com o braço reto, o túmulo improvisado e florido de Xavier. Susto dos visitantes. Abertura do túmulo pelos dois policiais. Descoberta do corpo de Xavier. Grito do delegado: "Chega!". Alberto: "E agora?". O delegado manda seus policiais prenderem Carmen e Beatriz. Reação de Carmem: **"mas, que seja numa mesma cela"** (OCF=OCL). O delegado manda Alberto embora e diz às mulheres: "arrumem suas malas e vão bem longe, não quero saber de amolação" (OCF). Elas agradecem ao delegado e somem. O delegado manda os policiais fecharem a cova.

Essas duas seqüências respeitam os pontos-chave da trama de Clarice Lispector. Todavia, em razão da intimidade criada entre Alberto, o

delegado e o espectador, o empregado de Xavier é afastado e, somente depois, o delegado manda as esposas de Xavier arrumarem as malas, diferente do que temos no conto:

– E agora? Disse um dos policiais.

– E agora é prender as duas mulheres.

– Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela.

– Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu, senão vai dar muito barulho, muito papel, muita falação.

– Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevidéu. Não nos dêem maior amolação.

– As duas disseram: muito obrigada.

E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer (p. 37).

O delegado pode ser considerado uma espécie de "herói sem nenhum caráter17", marcado pelo ostracismo e pela mediocridade, e decide que o silêncio é o melhor remédio contra a "amolação", e evita "o barulho, muito papel escrito, muita falação". Como já vimos, no filme, a reação de Carmen foi decisiva para a atitude do delegado. Além do assassinato, ele deveria resolver o caso de duas mulheres que moram juntas e tem certeza de que ambas poderiam confessar a homossexualidade com a mesma facilidade que confessaram o crime.

Com tom irônico e crítico, Clarice encerra o conto, afinal Xavier está morto e nada pode dizer, assim como o espectador/leitor para quem sobram questionamentos e, talvez, indignação. A avaliação que Vilma Arêas (2005) faz do conto pode ser aplicada ao filme:

> Muito bem construído do ponto de vista da comicidade, "O corpo" concentra correspondências e oposições, desestabilizando-as com graça: os

17. Utilizamos o termo como o conjunto de qualidades de um indivíduo que lhe determina a conduta e a concepção moral.

> parceiros são três que são quatro, a Gorda e a Magra etc. (p. 69).

Fica o convite para ler/assistir a essa paródia, como aponta Vilma Arêas, do conto "The Tell-Tale Heart", de Edgar Allan Poe, traduzido como "O coração denunciador" por Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, V. Clarice Lispector com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, A. Compreender o cinema. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CUNHA, J. M. dos S. A tradução criativa: A hora da estrela, do livro ao filme. Pelotas: Editora Universidade Federal de Pelotas, 1993.

GOMES, A. L. (Org.). Clarice e o teatro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CLARICE EM CENA: 30 ANOS DEPOIS, 1., 2008, Brasília. Anais... Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), Universidade de Brasília (UnB), 2008. p. 39-40.

KADOTA, N. P. A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LISPECTOR, C. Via crucis do corpo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ONOFRIO, S.D. Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 2004. v. 1.

HAMBURGER, K. A lógica da criação literária. Tradução de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.155-165.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLIGRINI, T. et al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

Breves considerações sobre a arte de argumentar

Antônio Suárez Abreu

Vamos supor que o presidente de um país, com o intuito de investir na construção de novas estradas, decida criar um novo imposto. Sua proposta vai à votação no Congresso e ganha por quatro votos, depois de longas discussões e negociações. Será que podemos concluir que houve uma argumentação vitoriosa por parte do governo? À primeira vista, parece que sim. Mas, no dia seguinte, aparecem nos jornais críticas ao novo imposto, tanto nos editoriais quanto nos artigos de opinião, e uma pesquisa divulga sua impopularidade. Além do mais, quase metade dos parlamentares que votaram contra o imposto saiu bastante insatisfeita do plenário.

O que aconteceu, de fato, é que a argumentação foi ineficiente, pois convenceu apenas a maioria simples de um auditório particular representado pelo Congresso. Teria havido uma argumentação eficaz se houvesse unanimidade desse auditório, complementada por um elevado apoio popular.

Duas lições podem ser tiradas desse fato. A primeira é que argumentar não é obter uma vitória contra alguém ou contra uma minoria. É vencer junto com esse alguém ou com a totalidade de um auditório. Daí a origem do termo *convencer* (com + vencer). Se tivesse havido convencimento, todo o plenário teria votado em peso a favor da nova medida e a população teria aplaudido.

A outra lição é que existem dois tipos de auditório: o auditório universal, em que o orador não tem controle de variáveis (no exemplo dado, a população brasileira), e os auditórios particulares, em que o orador tem controle de variáveis (no exemplo dado o plenário do Congresso).

As pessoas que assistem ao *Jornal Nacional* da Globo, compõem um auditório universal; os alunos de uma turma da faculdade de Economia de uma universidade compõem um auditório particular.

ARGUMENTAÇÃO: CONVENCER E PERSUADIR

Convencer, com vimos, é fazer com que o outro ou os outros adiram ao nosso pensamento. Mas, muitas vezes, isso não é suficiente. Se pretendo vender um produto a um cliente e consigo que ele concorde comigo sobre a qualidade e a conveniência de adquiri-lo, mas ele não fecha o negócio, eu apenas o terei convencido. O fechamento do negócio, momento em que ele leva o produto e me dá o dinheiro, é obtido por um processo de persuasão. Assim, enquanto convencer é fazer com que um auditório compartilhe as nossas idéias, persuadir é conseguir que esse auditório faça alguma ação pretendida por nós, coisas como comprar um produto, votar em alguém, fazer uma viagem etc.

O RESPEITO QUE SE DEVE TER O AUDITÓRIO UNIVERSAL

Há uma tradição popular que diz que, se você tiver alguma coisa boa a dizer a respeito de alguém, diga, mas, se for dizer alguma coisa má, é melhor calar a boca. Essa tradição demonstra grande sabedoria. Adaptando-a para a situação do orador perante o auditório, podemos dizer que, diante de um auditório particular, só devemos dizer aquilo que poderíamos livremente dizer diante de um auditório universal. Um caso que ficou célebre na imprensa brasileira foi o do então ministro da Fazenda, Rubens Ricúpero, que trabalhava, em 1994, pela eleição do então candidato Fernando Henrique Cardoso. Numa conversa particular com o jornalista Carlos Monforte, da Rede Globo (auditório particular) antes de entrar ao vivo no *Jornal da Globo*, ele disse que costumava levar ao público tudo aquilo que pudesse ajudar seu candidato, mas que não tinha o menor escrúpulo em esconder o que não o favorecesse. Infelizmente para Ricúpero, essa conversa foi captada por antenas parabólicas

sintonizadas no canal de serviço da Rede Globo e foi ao ar, inadvertidamente, atingindo o auditório universal dos telespectadores da Globo. O resultado é sabido por todos. No dia seguinte, Ricúpero demitiu-se e Monforte teve de ficar algum tempo fora do vídeo, voltando mais tarde para o comando do *Globo News*.

A conclusão é que, por uma questão de ética ou simplesmente por auto-interesse, sempre que for defender uma idéia ou querer que alguém pratique alguma ação pretendida por você, jamais tente aproveitar a oportunidade de usar algum argumento preconceituoso ou politicamente incorreto, pois esse argumento até pode funcionar naquele momento, mas, no longo prazo, será catastrófico.

DE QUE DEPENDE A ARGUMENTAÇÃO

A argumentação depende de que você preencha as seguintes condições:

1. identificar claramente seu objetivo,
2. a tese que quer defender;utilizar uma linguagem compatível com seu auditório;
3. ter credibilidade;ter um contato positivo,
4. amigável com o auditório.

Você precisa ter, portanto, noção exata da idéia ou tese que quer defender perante seu auditório. Deve usar um nível de linguagem compatível com ele. Se vai falar para pessoas simples, fale com simplicidade, evite usar jargão ou palavras complicadas. Credibilidade é fundamental. No caso citado há pouco, Rubens Ricúpero demitiu-se porque, a partir daquele momento, não teria mais nenhuma credibilidade perante os eleitores brasileiros. Contato positivo ou amigável significa bom relacionamento com seu auditório. De nada adianta querer falar com alguém que não quer conversar com você. Para conseguir esse bom relacionamento, você deve ser capaz de ouvir, respeitar agendas e horários.

DESENVOLVIMENTO DA ARGUMENTAÇÃO

Segundo a tradição da Grécia antiga, onde nasceu a Retórica como arte de argumentar, um processo argumentativo deveria ser desenvolvido em quatro etapas:

- Invenção (*heuresis*, gr; *inventio*, lat.).
- Disposição (*taxis*, gr; *dispositio*, lat.).
- Elocução (*lexis*, gr; *elocutio*, lat.).
- Ação (*hypocrisis*, gr; *actio*, lat.).

A invenção é o momento em que devemos procurar os argumentos para defender a nossa tese. Essa tarefa consiste em procurar pontos de vista diferentes daquilo que o senso comum estabeleceu como certo a respeito de alguma coisa.

É sabido, por exemplo, que ao longo da nossa vida temos de enfrentar vários obstáculos materializados por circunstâncias ou por pessoas. É o caso de um bacharel em ciências jurídicas que tem de vencer seu primeiro obstáculo, a famosa prova da OAB, ou do *trainee* recém-contratado que tem de enfrentar a competição dos colegas. O ponto de vista do senso comum é que esses obstáculos surgem aleatoriamente diante de nós, exigindo-nos, como a antiga esfinge, que os decifremos ou que sejamos "devorados" por eles. Aldo Novak, em um famoso texto, propõe um ponto de vista diferente, o de que os obstáculos que temos de vencer estão dentro de nós e não no mundo em que vivemos. Diz ele:

> Quando acreditamos em alguma coisa, não importa se tal coisa é real ou não, nos comportamos com base na crença, jamais com base na realidade. Isso acontece porque nosso cérebro procura "provas" para tudo aquilo em que acreditamos, ou somos ensinados a acreditar. [...] Assim, se você acredita que pode fazer algo, viver algo, sentir algo, ter algo, sua mente obedecerá e buscará este "algo" sem questionar porque pensará que isso é a realidade. Mas se

> você acredita que não pode fazer algo, não pode viver algo, não pode sentir algo ou não pode ter algo, sua mente também obedecerá sem questionar, por entender que essa é a sua realidade, por achar que suas limitações são externas a você. Claro que você não notará, mas sua mente sabotará qualquer coisa que vá contra aquilo em que você acredita. [1]

O chamado discurso do senso comum é um poderoso fator de estabilidade e de manutenção do *status quo* vigente, mas, ao mesmo tempo, é um fator limitante, quando falamos de criatividade e progresso. Basta dizer que, quando surgiu o microcomputador, pessoas baseadas no senso comum diziam que ele não passava de uma mera curiosidade sem futuro e, quando surgiu o automóvel, acreditavam que a tração animal ainda seria o principal meio de transporte nos próximos cem anos. Procurar argumentos, portanto, é tentar esquivar-se criativamente do senso comum, procurando pontos de vista diferentes para focar o problema. É por isso que se diz que a argumentação não se fundamenta em verdades absolutas, mas, sim, na verossimilhança.

A disposição trata de ordenar os argumentos. Se temos argumentos fortes e fracos, com qual deles devemos iniciar nossa argumentação? Aristóteles acreditava que o argumento fraco deveria preceder o forte, mas a tradição retórica recomenda que se comece com um argumento forte. Se tivermos argumentos fracos, eles podem ficar entre dois fortes. O argumento final deve ser também forte. Essa ordem de argumentos ganhou o nome de ordem nestoriana [2], na retórica clássica.

A elocução é o trabalho com a linguagem. Seu ponto alto é o uso das figuras retóricas, hoje reanalisadas a partir da moderna ciência cognitiva. A ação consiste na dicção do orador, no uso da qualidade de voz, do ritmo, da entoação e da prosódia.

---

1. http://www.academianovak.com.br
2. Nestor, rei de Pilos, lutou na Guerra de Tróia. Era considerado sábio e aconselhava a pôr as tropas mais fracas entre duas tropas fortes. Assim, as fortes iniciavam o combate e as fracas também tinham de combater, pois atrás de si estavam tropas aguerridas que as fariam sempre avançar e não retroceder.

INÍCIO DE UMA ARGUMENTAÇÃO

Quando iniciamos uma argumentação, é importante obter, previamente, o acordo do auditório sobre algum fato ou presunção. Isso torna bastante mais fácil o encaminhamento do processo argumentativo. Se eu quero convencer um grupo de jovens a respeitar os limites de velocidade das rodovias, posso iniciar minha argumentação pondo em foco a importância de se chegar ao destino de modo saudável e com vida. Se eu quero convencer uma pessoa a parar de fumar, posso iniciar minha argumentação expondo uma estatística associando o fumo às mortes de câncer nos pulmões. Isso se chama tese de caução ou tese de adesão inicial. O famoso filme do ex-presidente norte-americano Al Gore, que lhe deu o Prêmio Nobel da Paz em 2007 e o Oscar da Academia, intitulado *An Inconvenient Truth*, é, durante o tempo todo de projeção, uma tese de adesão inicial. Apenas no final, ele nos fala sobre como é possível reverter o quadro do aquecimento global e nos conclama a agir com essa finalidade.

A NATUREZA DOS ARGUMENTOS

Os argumentos mais utilizados pertencem a dois grandes grupos. Os quase-lógicos e os baseados na estrutura do real.

ARGUMENTOS QUASE-LÓGICOS

Entre os argumentos quase-lógicos, destacam-se os de compatibilidade / incompatibilidade, ridículo, regra de justiça e definição.

Talvez o argumento da compatibilidade / incompatibilidade seja o melhor exemplo de um argumento quase-lógico[3], pois tanto pode basear-se em algo irrefutável quanto refutável. Quando dizemos que não

3. Um argumento lógico não pode ser refutado. Se dizemos que todos os homens são mortais, que João é homem e, portanto, é mortal, isso é um argumento lógico e não pode ser refutado. Muitos argumentos de compatibilidade / incompatibilidade, contudo, podem ser refutados como vêm a seguir no texto.

alimentar-se é incompatível com a vida, isso é irrefutável, pois quem deixa de comer morre. Mas, quando dizemos que é incompatível alguém gastar todo o salário em roupas caras e não ter comida em casa, isso é refutável, pois, na prática, é possível encontrar quem haja dessa maneira. Esse argumento depende também da cultura, da história e dos preconceitos. Nos países árabes, por exemplo, ser mulher e tirar carteira de motorista é incompatível, mas isso não acontece nos países ocidentais. Ser mulher e votar era incompatível no Brasil até 1932[4], mas hoje não é mais.

O argumento do ridículo consiste em levar às últimas conseqüências, por mais absurdo que pareça, a afirmação feita por uma parte contrária, com o objetivo de refutá-la. Aqui vai um excelente exemplo que encontrei na internet a respeito da homossexualidade:

> Laura Schlessinger é uma conhecida locutora de rádio nos Estados Unidos. Ela tem um desses programas interativos que dá respostas e conselhos aos ouvintes que a chamam ao telefone.
>
> Recentemente, perguntada sobre a homossexualidade, a locutora disse que se trata de uma abominação[5], pois assim a Bíblia o afirma no livro de Levítico 18: 22. Um ouvinte escreveu-lhe então uma carta que vou transcrever:
>
> Querida Dra. Laura: Muito obrigado por se esforçar tanto para educar as pessoas segundo a Lei de Deus. Eu mesmo tenho aprendido muito do seu programa de rádio e desejo compartilhar meus conhecimentos com o maior número de pessoas possível. Por exemplo, quando alguém se põe a defender o estilo homossexual de vida eu me limito a lembrar-lhe que o livro de Levítico, no capítulo 18, verso 22, estabelece claramente que a homossexualidade é

4. O direito de a mulher votar no Brasil foi sancionado pelo Decreto n. 21.076 de 24 de fevereiro de 1932, de autoria do presidente da República Getúlio Vargas.
5. Abominar = repelir com horror, com asco; aborrecer, detestar, odiar.

uma abominação. E ponto final... Mas, de qualquer forma, necessito de alguns conselhos adicionais de sua parte, a respeito de outras leis bíblicas concretamente e sobre a forma de cumpri-las:

1) Gostaria de vender minha filha como serva, tal como o indica o livro de Êxodo, 21: 7. Nos tempos em que vivemos, na sua opinião, qual seria o preço adequado?

2) O livro de Levítico 25: 44 estabelece que posso possuir escravos, tanto homens quanto mulheres, desde que sejam adquiridos de países vizinhos. Um amigo meu afirma que isso só se aplica aos mexicanos, mas não aos canadenses. Será que a senhora poderia esclarecer esse ponto? Por que não posso possuir canadenses?

3) Sei que não estou autorizado a ter qualquer contato com mulher alguma no seu período de impureza menstrual (Lev. 18: 19, 20: 18 etc.). O problema que se me coloca é o seguinte: como posso saber se as mulheres estão menstruadas ou não? Tenho tentado perguntar-lhes, mas muitas mulheres são tímidas e outras se sentem ofendidas.

4) Meu tio tem uma granja. Deixa de cumprir o que diz Levítico 19: 19, pois que planta dois tipos diferentes de semente no mesmo campo e também deixa de cumprir a lei, pois sua mulher usa roupas de dois tecidos diferentes a saber, algodão e poliéster. Além disso, ele passa o dia proferindo blasfêmias e maldizendo. Será que é necessário levar a cabo o complicado procedimento de reunir todas as pessoas da vila para apedrejá-lo? Não poderíamos adotar um procedimento mais simples, qual seja, o de queimá-lo numa reunião privada, como se faz com um homem que dorme com a sua sogra, ou

> uma mulher que dorme com o seu sogro (Levítico 20: 14)?

O argumento da regra de justiça fundamenta-se na premissa de que se devem tratar situações iguais da mesma forma. Quando duas de minhas filhas eram pequenas, uma com 10 e outra com 7 anos, eu costumava dar R$ 10,00 à mais velha e R$ 8,00 à mais nova para a cantina da escola. Certo dia, a menor me procurou e disse:

– Pai, você pode me fazer um favor hoje, quando me deixar na escola?

– Sim, disse eu, qual é?

– Você precisa ir à cantina dizer para o dono que, por eu ser pequena, eles devem cobrar mais barato tudo o que eu quiser comprar.

Bem, é claro que, a partir daí, comecei a dar os mesmos R$ 10,00 para ambas as minhas filhas.

O argumento da definição é utilizado como um ponto de partida em uma argumentação e é quase sempre articulado com o de compatibilidade / incompatibilidade. Podemos, a partir da definição de *deputado* (membro eleito de assembléia legislativa para fazer valer a vontade de seus eleitores), dizer que a maioria deles não é propriamente um deputado, pois, embora tenham sido eleitos, não dão a mínima para a vontade de seus eleitores, votando sempre de acordo com seus interesses pessoais ou partidários.

Citando a Bíblia, podemos comentar a frase dita por Cristo, segundo o Evangelho de João cap. 13: *Eu vos dou um novo mandamento: que vos ameis uns aos outros; que assim como eu vos amei, vós também vos ameis uns aos outros.* Vejam que Cristo não disse *Eu vos dou um conselho*, ou *uma sugestão*. Disse *eu vos dou um novo mandamento*. O que é um mandamento? É uma prescrição, regra, preceito, algo para fazer sempre e não de vez em quando. Devemos, então, sem nenhuma discussão, amar sempre todas as pessoas, indistintamente.

Algumas vezes, utilizamos uma definição chamada de *expressiva*, que não corresponde à definição denotativa ou lógica. Vinícius de Mo-

raes, defendendo seu hábito de beber uísque, tornou famosa a seguinte definição expressiva: *O uísque é o melhor amigo do homem. O uísque é o cachorro engarrafado!*

ARGUMENTOS BASEADOS NA ESTRUTURA DO REAL

Argumentos baseados na estrutura do real são aqueles fundamentados na experiência, nos elos reconhecidos entre as coisas. Nesse tipo de argumento, o importante não é implicar, é explicar, segundo Reboul[6]. Os principais são: argumento pragmático, exemplo, modelo ou antimodelo e analogia.

O argumento pragmático tem sua fundamentação em um nexo causal. Podemos dizer que um determinado time de futebol ganhou o campeonato, porque, desde o início da temporada, seus dirigentes fizeram contratações adequadas, o que incluiu, além dos jogadores, um bom técnico que foi prestigiado mesmo em momentos de derrota. Podemos dizer que, depois que foi instituído o programa bolsa-família pelo governo, vinte milhões de brasileiros saíram da zona de miséria e atingiram a classe C, transformando-se em consumidores, o que fez o PIB do país crescer além das expectativas, com afluxo de dinheiro para a indústria e o comércio, atraindo, também, investimentos internacionais. Bem, o emprego desse argumento é feito em duas etapas. Na primeira dela, deve-se obter o acordo do auditório sobre o valor da conseqüência. Podemos dizer:

– Não é bom haver no país uma classe emergente de vinte milhões de pessoas, consumindo, pagando impostos, fazendo a indústria crescer e atraindo investimentos internacionais?

Diante da reação positiva do auditório, podemos transferir esse valor para a causa: a bolsa-família.

Esse tipo de argumento, contudo, oferece dois riscos. O primeiro deles é o de que os fins justificam os meios. Podemos dizer, por exemplo,

6. Olivier REBOUL, *Introdução à Retórica*, p. 173.

que, na Argentina há muitos anos o número de furtos e assaltos é muito pequeno e que é possível andar à noite em Buenos Aires, por suas ruas centrais, sem nenhum medo de violência. Afinal, durante o governo militar, dizem que os bandidos eram costumeiramente retirados das prisões e jogados ao mar, de um avião, a 400 milhas da costa. Dessa maneira, sobraram muito poucos. Ora, não seria bom poder andar na cidade de São Paulo à noite, passeando livremente pela Praça da Sé ou pela Praça da República, sem medo nenhum da violência? Por que não seguimos o exemplo da Argentina? Convenhamos que, nesse caso, a transposição do valor da conseqüência para a causa seria impossível, pois atingiria frontalmente o Estado de Direito.

Outro problema na aplicação desse tipo de argumento é o da superstição, uma vez que nem sempre o que vem antes é causa do que vem depois, resultando daí um sofisma. Alguém pode dizer, ao chegar em casa e dar de cara com a sogra que viera lá passar um mês: - Nada mais natural, afinal, há alguns minutos, quando ainda estava na rua, um gato preto atravessou a minha frente. Com base nesse tipo de argumento, há pessoas que seguem verdadeiros rituais, antes de fazer qualquer coisa importante. Dizem que o piloto francês François Cevert, um dos melhores e mais belos pilotos de Fórmula 1, antes de cada treino ou corrida, seguia sempre o ritual de vestir-se com roupas protetoras brancas sob o macacão oficial da escuderia, achando que isso lhe traria sorte. Morreu, tragicamente, em um acidente nos treinos classificatórios para o Grande Prêmio de Watkins Glen, na Inglaterra, em 6 de outubro de 1973.

O argumento do exemplo é um dos mais utilizados em argumentação. Para defender a tese de que, para ter sucesso, devemos procurar libertar nossa mente da influência da realidade que vivemos, substituindo nossas *crenças limitadoras* por *crenças libertadoras*, Novak [7] utiliza o exemplo de Henry Ford:

> Antes de Henry Ford, criador da indústria automobilística moderna e da linha de produção, todos os

7. Op. cit.

> fabricantes de carros achavam que não poderiam fabricar veículos baratos em série, que não poderiam ganhar dinheiro assim, que não poderiam fazer suas indústrias crescerem. Era uma "fantasia", uma crença limitadora na qual todos apostavam. Ford tinha uma fantasia diferente, uma *crença libertadora* de que ele poderia vender carros mais baratos, poderia ganhar dinheiro, poderia fazer sua indústria crescer. E ficou multimilionário por acreditar nisso, e *agir para isso dar certo*, levando os concorrentes arrogantes à falência e vendendo carros para os próprios funcionários e suas famílias, o que todos diziam ser impossível.

Mais à frente utiliza mais três exemplos conhecidos:

> Quando temos crenças libertadoras, nosso limite é a realidade. Quando temos crenças limitadoras, nosso limite é nossa própria crença.
>
> Aleijadinho acreditava que podia esculpir, mesmo sem as mãos. Beethoven acreditava que podia compor, mesmo surdo. Cora Coralina acreditava que podia escrever poesias, mesmo sem "ser estudada". Eles tinham crenças libertadoras.
>
> Você não é aquilo que acredita ser ou que disseram que você é. *Você é muito mais*. Entre duas crenças, escolha sempre aquela que liberta você para ser uma pessoa melhor, mais feliz, mais completa e mais realizada. Pode até ser que sua crença libertadora não seja real, mas você só saberá disso se testá-la. Escolha seus pensamentos e crenças com cuidado, porque você terá que obedecer tais pensamentos e crenças por toda a sua vida.

A argumentação pelo modelo se confunde às vezes com argumentação pelo exemplo. A diferença, sutil às vezes, reside no fato de que, quando

utilizados a argumentação pelo exemplo, pinçamos um aspecto da vida de alguém ou um evento acontecido, ao passo que, quando argumentamos pelo modelo, utilizamos a biografia inteira de alguém ou uma sucessão múltipla de eventos. Podemos, por exemplo, para defender a tese de que é possível superar problemas para chegar a resultados importantes em nossas vidas, utilizar o modelo de Chester Floyd Carlson, o inventor do xerox.

Pouca gente sabe que Carlson, nascido em 1906, com a idade de 14 anos tinha de sustentar seus pais que eram tuberculosos e que sofriam de artrite reumatóide. Pela manhã, antes de ir à escola, limpava vidros de casas e, à tarde, depois das aulas, limpava escritórios para ganhar dinheiro. Quando seus pais morreram, enviou seu currículo para 82 empresas e foi rejeitado pelas 82 empresas. Mais tarde, conseguiu um emprego em uma empresa de patentes e, achando complicado ter de reproduzir manualmente desenhos das invenções, começou a pesquisar um processo mais fácil de reprodução, depois que teve contato, em uma biblioteca, com um livro de eletrostática. Desenvolvia suas pesquisas em seu apartamento de apenas um quarto, no bairro de Queens, em Nova York, tendo de usar o fundo de um guarda-roupa como bancada e, muitas vezes, sucata como material de pesquisa. Seis anos depois, conseguiu descobrir uma técnica que batizou inicialmente de *eletrofotografia*, mas cujo nome foi mudado, com o auxílio de um professor de línguas clássicas, para *xerografia*, ou simplesmente, *xerox*. A partir daí, ganhou 150 milhões de dólares, tendo doado 100 milhões para a caridade. Morreu de infarto em 19 de setembro de 1968, com 62 anos de idade. [8]

O argumento pelo antimodelo, é "aquilo que não se deve imitar". Na educação espartana, era comum expor, como exemplo aos jovens esparciatas, classe dominante da cidade-estado, um hilota, escravo dedicado às tarefas agrícolas, completamente bêbado, durante as sissítias, espécie de mesas públicas, em torno das quais a elite se divertia com farta distribuição de comida.[9]

---

8. As informações sobre Chester Floyd Carlson foram obtidas em http://www.northstar.k12.ak.us/schools/ryn/projects/inventors/carlson/carlson.html
9. Olivier REBOUL, *Introdução à Retórica*, p. 183.

Um amigo meu, quando adolescente, começou a ficar preguiçoso e relaxado nos estudos. Certo dia, seu pai, numa ação certamente incorreta, politicamente, obrigou-o a acompanhar, à noite, de carro, o trabalho dos lixeiros recolhendo os sacos de lixo das casas do bairro. Seu objetivo era mostrar o futuro negro que estava reservado às pessoas que não estudavam e motivá-lo, portanto, a que deixasse de ser preguiçoso e começasse a levar a sério os trabalhos da escola.

A argumentação por analogia é uma das mais freqüentes. Trata-se de comparar a situação vinculada à tese que se quer defender com uma outra situação. Alguns anos atrás, o médico e pesquisador baiano Elsimar Coutinho estava sendo entrevistado no programa *Roda Vida* da TV Cultura, defendendo sua conhecida tese de que as mulheres modernas deveriam evitar ficarem menstruadas, submetendo-se a uma espécie de implante de estrogênio. Quando quisessem engravidar, tirariam o implante. Uma das jornalistas presentes ao programa perguntou:

- Mas, por que impedir a menstruação? A menstruação não é um fenômeno natural na vida de uma mulher?

- É – respondeu ele –, mas quem disse que tudo o que natural é bom? Uma enchente é um fenômeno natural. Mas é bom? Um terremoto é um fenômeno natural. Mas é bom? Se pudéssemos evitar uma enchente ou um terremoto, não seria ótimo? Então: a menstruação é, também, um fenômeno natural mas não é bom. Se pudermos evitá-la seria ótimo.

Como vemos, a analogia criada por Coutinho reforça bastante a sua resposta à jornalista.

CUIDADO COM AS FALÁCIAS NÃO-FORMAIS!

Falácias não-formais são argumentos incorretos, mas psicologicamente bastante eficazes. Devemos evitá-las em nossas argumentações e saber identificá-las nas argumentações dos outros. As principais falácias não-formais são:

CONCLUSÃO INATINGENTE

A conclusão inatingente acontece quando um argumento, que é conclusão de um caso particular, é utilizado para uma conclusão diferente. Exemplo: numa sessão do Tribunal do Júri, o réu está sendo acusado de ter matado a esposa. Diante do corpo de jurados, o promotor diz que assassinar a esposa é um dos piores crimes que podem existir, pois se trata de matar alguém que confia incondicionalmente no parceiro. Diz ele que, por esse motivo, o réu merece ser condenado à pena máxima.

Ora, o que está em pauta não é o julgamento da natureza do crime em questão, mas certificar-se se o réu cometeu de fato esse crime. Não se pode concluir do fato de o uxoricídio[10] ser um crime hediondo que o réu seja considerado culpado e condenado por dele.

Argumentum ad baculum

O *argumentum ad baculum* fundamenta-se na premissa de que "A força faz o direito". Exemplo: diante da insistência do Irã em fabricar armas nucleares, alguém argumenta que esse país deve desistir disso, uma vez que corre o perigo de ser bombardeado pelos Estados Unidos ou por Israel e, como conseqüência, milhares de inocentes poderão morrer.

Se quisermos argumentar contra a fabricação de armas nucleares pelo Irã, devemos utilizar argumentos de outra natureza: éticos, econômicos etc., mas não esse argumento de força.

Argumentum ad hominem

Nessa falácia, em vez de refutar a verdade daquilo que se afirma, ataca-se o autor da afirmação. Exemplos:

O Papa falou sobre como deve ser a educação dos filhos, ensinando-os a falar sempre a verdade, não importando as conseqüências, mas ele

10. Uxoricídio é o nome que se dá ao assassinato da esposa.

mesmo, como padre católico, fez voto de castidade e nunca teve filhos. Como pode dar conselhos a quem quer que seja?

O que importa, nesse caso, é discutir as idéias do Papa e não sua vida pessoal.

Devemos votar em Fulano de Tal para prefeito, pois é um homem exemplar que nunca deixou de pagar uma de suas contas sequer e vai freqüentemente à Igreja.

O que importa, nesse caso, é saber se Fulano de Tal tem liderança e capacidade administrativa. O fato de pagar suas contas e ir à Igreja, embora seja positivo, não garante que ele vá ser um bom prefeito.

Argumentum ad ignorantiam

Comete-se essa falácia, quando se sustenta que uma proposição é verdadeira simplesmente porque não se demonstrou sua falsidade, ou que é falsa porque não se demonstrou sua verdade. Exemplo: existe vida após a morte, porque, até agora, ninguém conseguiu provar que não existe. Ou: não existe vida em outros planetas, pois ninguém até agora conseguiu provar que existe.

Somente em juízo, esse argumento não é uma falácia: "Ninguém é culpado até prova em contrário".

Argumentum ad misericordiam

Comete-se essa falácia, quando se apela à piedade para conseguir que se aceite uma determinada conclusão. Exemplo: o réu deve ser absolvido. Afinal, desde pequeno, convive com a violência e a falta de carinho. É uma vítima da sociedade e não um criminoso!

Argumentum ad populum

Comete-se essa falácia quando se dirige um apelo emocional ao povo, com o propósito de ganhar aprovação para uma conclusão que não se sustenta por um raciocínio válido. (Inclui, geralmente, as falácias

ad misericordiam e ad hominem). Exemplo: a prefeitura quer mudar as mãos de direção de várias ruas da cidade, ou seja, quer desrespeitar, com inovações arbitrárias, a tradição de mais de 20 anos e a antiga sabedoria dos que planejaram a ordem atual.

Argumentum ad verecundiam

Comete-se essa falácia quando se apela a uma autoridade, explorando o sentimento que as pessoas sentem por alguém famoso em alguma área. Exemplos: abra conta no Santander, porque Kaká, o melhor jogador do mundo, tem conta nesse banco; O plural correto de célula-tronco é células-tronco, porque a gramática do Celso Cunha diz que é.

Argumento da causa falsa (post hoc, propter hoc [11])

Comete-se essa falácia ao tomar como causa de um acontecimento algo que não é sua causa real. Exemplos: sempre que sua mãe aparece para nos visitar, alguma coisa acontece de errado nesta casa. Fulano de Tal estava com uma forte gripe e sarou depois que tomou chá de capim.

Essa falácia acontece, como vimos há pouco, quando se usa indevidamente o argumento pragmático.

Argumento da pergunta complexa

Comete-se essa falácia, pressupondo-se que já existe uma resposta positiva a uma pergunta embutida em outra pergunta. Exemplo: você parou de bater na sua mulher? O que você fez com o dinheiro que roubou? Por que as empresas privadas são mais eficientes do que as empresas públicas?

Em todos esses casos, existe embutida uma pressuposição maliciosa.

PERSUASÃO

Como vimos, a persuasão representa um passo além do conven-

11. Depois disso, por causa disso.

cimento. É por meio da persuasão que podemos conseguir que nossos interlocutores façam algo que deles pretendemos. A persuasão se fundamenta crucialmente nos valores do auditório. O erro mais freqüente, quando queremos conseguir alguma coisa de alguém, é achar que devemos apoiar-nos em nossos próprios valores. Isso equivale à conhecida imagem de "olhar para o próprio umbigo". É preciso levar em conta, primeiramente, o que o outro tem a ganhar fazendo o que queremos, para que o nosso objeto de desejo seja uma simples conseqüência do ganho do outro.

Segundo a tradição clássica, os valores podem ser divididos em dois grupos: os valores ligados ao útil e os valores ligados ao sensível. Os valores úteis estão ligados apenas às coisas materiais, como dinheiro, automóveis, imóveis, comida etc. Os valores sensíveis são aqueles intangíveis do ponto de vista material, como gostar de música, de um bom teatro, de amigos etc. Os valores estão estreitamente ligados às nossas emoções. Por isso é que se diz que a persuasão é um apelo feito às emoções, que podem ser eufóricas como alegria ou amor, ou disfóricas como medo, raiva ou tristeza. É óbvio que nossos valores estão ligados às emoções eufóricas.

O sucesso do escritor Paulo Coelho está ligado, sem dúvida, à sua habilidade de "trabalhar" com os valores do seus leitores. Veja esse pequeno trecho de seu mais famoso livro O alquimista, num momento em que o protagonista, um pastor que estava em busca de um tesouro, se encontra com um velho numa praça, numa cidade do norte da África:

> "Sou o Rei de Salém", dissera o velho.
> – Por que um rei conversa com um pastor? Perguntou o rapaz, envergonhado e admiradíssimo.
> – Existem várias razões. Mas vamos dizer que a mais importante é que você tem sido capaz de cumprir sua lenda pessoal. O rapaz não sabia o que era lenda pessoal.
>
> – É aquilo que você sempre desejou fazer. Todas

> as pessoas, no começo da juventude, sabem qual é sua lenda pessoal.
>
> "Nesta altura da vida, tudo é claro, tudo é possível, e elas não têm medo de sonhar e desejar tudo aquilo que gostariam de ver fazer em suas vidas. Entretanto, à medida em que o tempo vai passando, uma misteriosa força começa a tentar provar que é impossível realizar a lenda pessoal."
>
> O que o velho estava dizendo não fazia muito sentido para o rapaz. Mas ele queria saber o que eram forças misteriosas; a filha do comerciante ia ficar boquiaberta com isto.
>
> – São as forças que parecem ruins, mas na verdade estão ensinando a você como realizar sua lenda pessoal. Estão preparando seu espírito e sua vontade, porque existe uma grande verdade neste planeta: seja você quem for ou o que faça, quando quer com vontade alguma coisa, é porque este desejo nasceu na alma do Universo. É sua missão na Terra.
>
> – Mesmo que seja apenas viajar? Ou casar com a filha de um comerciante de tecidos?
>
> – Ou buscar um tesouro. A Alma do Mundo é alimentada pela felicidade das pessoas. Ou pela infelicidade, inveja, ciúme. Cumprir sua lenda pessoal é a única obrigação dos homens. Tudo é uma coisa só.
>
> "E quando você quer alguma coisa, todo o Universo conspira para que você realize seu desejo." [12]

Pense comigo: não é confortável saber que é possível realizarmos

12. Paulo COELHO, *O alquimista*, p. 47-48

nossa "lenda pessoal", que para isso basta ter vontade, que até mesmo os acontecimentos ruins são uma espécie de preparação, e que o Universo inteiro conspira para que realizemos nosso desejo?

ELOCUÇÃO: DANDO VISIBILIDADE EMOCIONAL AOS NOSSOS ARGUMENTOS

A elocução é o momento em que pomos foco no design da linguagem, inclusive para criar aquilo que Perelman e Obbrechts-Iyteca chamam de presença:

> Também uma das preocupações do orador será a de tornar presente, pela magia única do seu verbo, o que está efetivamente ausente e que ele considera como importante para sua argumentação, ou de valorizar, trazendo mais presentes alguns dos elementos efetivamente oferecidos à consciência. Segundo Bacon, o papel da retórica, como técnica persuasiva, permitindo aplicar a razão à imaginação para melhor pôr em movimento a vontade, está ligada essencialmente aos efeitos da presença. [13]

Eis o que faz Shakespeare em sua peça Júlio César, no famoso discurso de Marco Antônio diante do corpo de César:

> Concidadãos, romanos, bons amigos, concedei-me atenção. Vim para o enterro fazer de César, não para elogiá-lo. Aos homens sobrevive o mal que fazem, mas o bem quase sempre com seus ossos fica

13. Aussi l'une des préoccupations de l'orateur será-t-elle de rendre présent, par la seule magie de son verbe, ce qui est effectivement absent, et qu'il considère comme important pour son argumentation, ou de valoriser, em les rendant plus présents, certains des éléments effectivement offerts à la consciente. Chez Bacon, lê role de la rhetórique, comme technique permettant "dappliquer la raison à l'imagination pour mieux mouvour la volonté" est lié essentiellement aux effets de la présence. Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de L'Argumentation*, p. 156-157. A tradução é minha.

> enterrado. Seja assim com César. O nobre Bruto vos contou que César era ambicioso. Se ele o foi, realmente, grave falta era a sua, tendo-a César gravemente expiado. Aqui me encontro por permissão de Bruto e dos restantes. Bruto é homem honrado, como os outros; todos, homens honrados - aqui me acho para falar nos funerais de César. César foi meu amigo, fiel e justo; mas Bruto disse que ele era ambicioso, e Bruto é muito honrado. César trouxe numerosos cativos para Roma, cujos resgates o tesouro encheram. Nisso se mostrou César ambicioso? Para os gritos dos pobres tinha lágrimas. A ambição deve ser de algo mais duro. Mas Bruto disse que ele era ambicioso, e Bruto é muito honrado. Vós o vistes nas Lupercais[14]: três vezes recusou-se a aceitar a coroa que eu lhe dava. Ambição será isso? No entanto, Bruto disse que ele era ambicioso, sendo certo que Bruto é muito honrado. Contestar não pretendo o nobre Bruto; só vim dizer-vos o que sei, realmente. Todos antes o amáveis, não sem causa. Que é então que vos impede de chorá-lo? [15]

A oposição entre a qualificação de Bruto como um homem honrado e de César como um homem ambicioso cria um paradoxo, mais que uma ironia, levando a turba a se voltar contra seus assassinos.

Segundo Aristóteles, um dos principais recursos de elocução está na metáfora. De fato, essa figura tem a capacidade de fazer presente imagens e emoções. Utilizando mais um exemplo de Shakespeare, veja

14. As lupercais eram festas romanas em honra ao deus fauno Luperco, divindade pastoral, com o intuito de assegurar a fertilidade dos campos e dos rebanhos. As cerimônias ocorriam no dia 15 de fevereiro de cada ano e coincidiam com a primavera, que começava no dia 5 de fevereiro. Elas são associadas a um ritual de expiação de todas as ofensas aos deuses cometidas pelos homens. Daí vem a etimologia do mês de fevereiro, em latim februarius, que vem de Februa, a festa da purificação.

15. SHAKESPEARE, *Júlio César*, http://virtualbooks.terra.com.br

como, em sua peça denominada Otelo, Iago tenta persuadir Brabâncio, pai de Desdêmona, a correr à casa de Otelo, durante a noite, para flagrar sua filha com o mouro:

> BRABÂNCIO - Qual é o motivo de tão grande barulho? Que aconteceu?
>
> RODRIGO - Senhor, tendes aí dentro toda vossa família?
>
> IAGO - Vossos quartos estão fechados?
>
> BRABÂNCIO - Ora, qual a causa de perguntardes isso?
>
> IAGO - Com mil diabos, senhor, fostes roubados; por vergonha, ide vestir a toga; arrebentado tendes o coração; metade da alma já vos foi alienada. Agora mesmo, neste momento, um velho bode negro está cobrindo vossa ovelha branca. Tocai o sino, para que despertem os cidadãos que roncam; do contrário, o diabo vos fará ficar avô. Despertai! É o que eu digo.
>
> BRABÂNCIO - Mas que é isso! Perdestes o juízo?
>
> [...]
>
> IAGO - Ora, senhor! Sois uma dessas pessoas que se negariam a servir a Deus, se fosse o diabo que lhes ordenasse. Por que viemos prestar-vos um serviço e nos tendes na conta de velhacos, quereis que vossa filha seja coberta por um cavalo berbere e que vossos netos relinchem atrás de vós? Quereis ter corcéis como primos e ginetes como parentes?

Para criar imagens emocionalmente disfóricas a respeito de Otelo, general negro que comandava as tropas de Veneza em guerra contra

Chipre e que tinha conseguido seduzir a branca Desdêmona, filha de Brabâncio, Iago usa, para caracterizá-lo, metáforas como bode negro, diabo, cavalo berbere e, para caracterizar sua futura descendência, corcéis e ginetes relinchando.

A metáfora é resultado da projeção de um domínio de origem sobre um domínio alvo. No primeiro exemplo, o domínio de origem é um bode negro e o domínio alvo Otelo.

É bastante mais comum, também, a projeção de histórias para trazer até o auditório imagens de presença. Vamos supor que queiramos nos posicionar contra aqueles que desmatam a Amazônia, mas também contra aqueles que desejam fazer dela um santuário. Poderíamos dizer algo como:

> Quando se fala em preservação da Amazônia, há muita gente que pensa em deixar a mata intocada. Ora, preservar não quer dizer não utilizar. É preciso ser contra o desmatamento predatório, não contra o desmatamento racional. É preciso ser contra a retirada irracional de madeira, não contra sua retirada racional. Isso vale para a pesca, a caça, a preservação da flora etc. Concluindo: preservar é seguir apenas aquela máxima antiga que diz: *ratio est in media res*. A razão está no meio da coisa.

Podemos, entretanto, utilizar uma pequena história precedendo esse texto:

> Li, em uma revista especializada em automóveis, que há alguns milionários americanos malucos que, tendo comprado uma Ferrari de um milhão de dólares, em vez de usá-la, colocam-na em exposição, como enfeite, na sala da mansão em que costumam receber seus convidados.
>
> Quando se fala em preservação da Amazônia, há muita gente que pensa dessa maneira. Ora,

> preservar não quer dizer não utilizar. É preciso ser contra o desmatamento predatório, não contra o desmatamento racional. É preciso ser contra a retirada irracional de madeira, não contra sua retirada racional. Isso vale para a pesca, a caça, a preservação da flora etc. Concluindo: preservar é seguir apenas aquela máxima antiga que diz: *ratio est in media res*. A razão está no meio da coisa. [16]

Veja que a imagem criada pela história da utilização de Ferraris como objetos de decoração acrescenta uma presença, uma visualidade especial ao texto. A esse procedimento dá-se o nome de parábola, um recurso de presença tão eficaz que é utilizado largamente nas Escrituras, tanto no Velho quanto no Novo Testamento.

Há numerosos outros recursos de elocução para trazer presença a um texto argumentativo. Para um estudo mais completo, sugiro a leitura do livro O Design da Escrita: redigindo com criatividade e beleza, inclusive ficção, do autor deste capítulo.

Mas uma pergunta que fica no ar é: — Por que a criação de imagens, tanto por projeção de histórias quando por metáforas faz tanto efeito no processo persuasivo? A resposta está nas nossas emoções. Durante séculos fomos ensinados, sobretudo a partir das idéias de Descartes, que o homem é um ser racional, o que é uma mentira, sobretudo após os modernos estudos da neurociência e do desenvolvimento das ciências cognitivas. Nós somos seres racionais e emocionais e, quase sempre, mais emocionais que racionais.

Há milhares de anos, na pré-história, a seleção natural foi feita pela emoção. Os seres humanos que conseguiram sobreviver e passar seus genes à frente foram os mais rápidos a reagir às emoções do medo (fugindo de um predador) ou da alegria (descobrindo um fruto ou um animal que pudessem servir de comida). O gerenciamento racional das emoções por

16. Antônio Suárez ABREU. *O design da escrita*: redigindo com criatividade e beleza, inclusive ficção.

meio do córtex cerebral é muito mais recente e está vinculado ao aparecimento do Homem de Cro-Magnon, que surgiu na Europa há apenas 40.000 anos. Simplificando, isso quer dizer que até hoje tomamos nossas decisões muito mais pela emoção do que pela razão. Como é que você se decidiu pelo seu curso superior? Fazendo cálculos e estatísticas? Ou simplesmente porque achou que gostava? Como você decide namorar alguém? Pensando objetivamente, ou agindo simplesmente pela emoção?

Bem, é aí que entra o poder das imagens. Desde a pré-história, o principal fator desencadeador de emoções eram as imagens: a imagem de um predador e a conseqüente fuga, a imagem de frutos maduros em uma árvore e sua conseqüente colheita. Reagir emocionalmente a imagens faz parte da nossa memória emocional primária.

É por esse motivo que acrescentar imagens ao nosso discurso nos deixa mais poderosos na tarefa de convencer e persuadir.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. S. *O design da escrita*: redigindo com criatividade e beleza, inclusive ficção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *A arte de argumentar gerenciando razão e emoção*. 11. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

COELHO, P. *O alquimista*, Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation:* la nouvelle rhetorique. 5e Édition, Bruxelles: Editions de L'Université de Bruxelles, 1988.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SHAKESPEARE. *Júlio César*. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/>. Acesso em: 11 de junho de 2008.

SHAKESPEARE. *Otelo*. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/>. Acesso em: 11 de junho de 2008.

Recursos persuasivos nos textos de auto-ajuda

Arnaldo Cortina

*Sociedade pós-moralista: assim entendemos uma sociedade que repudia a retórica do dever rígido, integral e estrito e, paralelamente, consagra os direitos individuais à autonomia, às aspirações de ordem pessoal, à felicidade... É uma sociedade que, em suas camadas mais profundas, deixou de estar baseada nas exortações ao cumprimento integral dos preceitos, e que só procura acreditar nas normas indolores da existência ética. (**Gilles Lipovetsky**)*

Para tratar da questão específica da persuasão, entendida como recurso retórico presente nos textos de auto-ajuda, é necessário inicialmente explicar como chego a ela. Parto, portanto, de outra pesquisa que realizei sobre o tema da leitura, com os best-sellers do mercado editorial brasileiro. Não pretendo aqui, porém, apresentar um relato dessa pesquisa, porque o propósito deste texto é a discussão de um tema específico, qual seja, mostrar os recursos retóricos de que se valem os chamados livros da auto-ajuda para ganhar a adesão de seu leitor, mas se torna imprescindível contextualizar a pesquisa anteriormente referida para entendermos a origem do problema aqui tratado[1].

1. Uma descrição mais detalhada da pesquisa que deu origem a minha tese de livre-docência pode ser verificada em Cortina (2006 e 2007).

Por meio do levantamento das listas dos livros mais vendidos no Brasil entre 1966 e 2004, em Cortina (2006), constituí um corpus, formado pela relação de 58 livros, que correspondia aos dez livros mais vendidos em cada uma das décadas a que se referiu o período da pesquisa, quais sejam, década de 1960, de 1970, de 1980, de 1990 e de 20002. Desses 58 livros, tratarei neste texto de apenas sete, exatamente aqueles que foram elencados entre as obras que pertenciam a um conjunto classificado tipologicamente como livros de "auto-ajuda". Nessa categoria de textos, os sete que serão aqui examinados pertencem a uma subcategoria por mim designada "autoconhecimento". Com o objetivo de auxiliar seus leitores no enfrentamento de diferentes situações próprias da vida de qualquer pessoa comum, a vertente do "autoconhecimento" da categoria de auto-ajuda funciona como um texto programador. Todas as obras desse subtipo oferecerão técnicas ou "formas de pensamento" que têm uma função terapêutica.

Resta dizer ainda que a concepção teórico-metodológica que deu suporte à pesquisa com os livros mais vendidos no Brasil, e que será a base da discussão sobre os recursos persuasivos proposta para este texto, é a semiótica discursiva. Originária dos trabalhos de Greimas, cuja obra fundadora é Semântica estrutural, Greimas (1976), a semiótica constitui-se em uma das perspectivas dos estudos da linguagem que se debruça sobre a questão da significação, entendida como o resultado de articulações do sentido. Ao invés de se ocupar do que se poderia chamar "sentido verdadeiro" do texto, entendido como o produto de um discurso enunciado, a semiótica focaliza seu simulacro, isto é, o parecer verdadeiro (Greimas; Courtés, s/d).

---

2. Não se trata de erro de cálculo matemático. A razão pela qual o levantamento do *corpus* que abarca seis décadas, selecionando-se para cada uma delas os 10 livros mais vendidos, chegou a um total de 58 obras e não a um de 60, deveu-se ao fato de que dois livros apareceram repetidamente em duas listas. Um deles foi *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos (entre os mais vendidos das décadas de 1960 e 1970) e outro, *Virando a própria mesa*, de Ricardo Semler (entre os mais vendidos das décadas de 1970 e 1980).

Numa versão clássica da semiótica, o sentido é constituído a partir de um percurso gerativo, que compreende três diferentes instâncias: a fundamental, a narrativa e a discursiva. Numa visão mais contemporânea dos estudos semióticos, o sentido é resultante, ainda que em seu percurso gerativo, de um processo tensivo, em que se articulam um eixo da extensidade e outro da intensidade.

Inicialmente atenta às teorias lingüísticas, em seu percurso evolutivo, a semiótica vai alinhando-se a uma lingüística enunciativa, quando passa a examinar a questão da enunciação. É dessa maneira, portanto, que ela se caracteriza como uma teoria geral da significação, ou uma teoria da linguagem. Mesmo que examine as relações que o texto mantém com o contexto em que está inserido, seu ponto de partida é a linguagem, quer se manifeste por elementos lingüísticos quer por elementos não-lingüísticos. Meu foco incidirá exatamente na instância discursiva dos textos de auto-ajuda, porque a persuasão é um processo constitutivo do sujeito da enunciação. O ponto de vista da semiótica, portanto, dialogará, neste texto, com o da retórica.

QUESTÕES RETÓRICAS E SEMIÓTICAS

Segundo Aristóteles (s/d), a arte retórica correspondia à "faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão" (p. 33). Considerando que toda a teorização construída por Aristóteles para tratar da persuasão era pensada em uma situação de fala em público, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), proporão um estudo sobre as estruturas da argumentação dos textos escritos, tendo em vista sua "importância e seu papel" na época contemporânea. Os autores, portanto, afirmam que seu "[...] tratado só versará sobre recursos discursivos para se obter a adesão dos espíritos: apenas a técnica que utiliza a linguagem para persuadir e para convencer será examinada [...]" (p. 8 – grifos dos autores).

Quando, na terceira parte de seu livro, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) tratam especificamente das técnicas argumentativas, que visam

à compreensão dos mecanismos do pensamento, afirmam que há dois pontos de vista a partir dos quais os argumentos podem ser constituídos: o da ligação e o da dissociação. Para tratar do ponto de vista da ligação, os autores explicitam e caracterizam os argumentos quase-lógicos, os baseados na estrutura do real e as ligações que fundamentam a estrutura do real. Em seguida tratam da dissociação das noções e, por fim, dos procedimentos de interação dos argumentos.

Durante todo esse exame das técnicas de argumentação, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) procuram mostrar como a interação entre o sujeito enunciador constrói-se por meio de recursos discursivos para persuadir seu enunciatário sobre a verdade e sobre o valor daquilo que é dito. Esse convencimento se dá, por um lado, pela imagem que o enunciador instaura de si mesmo e, por outro, pela maneira como dispõe seus argumentos. Na medida em que, portanto, estabeleço que as obras mais vendidas da categoria de "autoconhecimento" funcionam como textos programadores, é interessante destacar as considerações que Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) fazem sobre a definição, o exemplo, a ilustração, o modelo e o argumento de autoridade.

Segundo eles, a definição, considerada um argumento quase-lógico, é o procedimento argumentativo mais característico da identificação e pode ser construída por expressões que mantêm relação de analiticidade, de análise e de tautologia. A analiticidade corresponde ao aspecto de igualdade próprio de expressões ditas sinônimas; a análise, ao estabelecimento de relações lógicas entre o termo A e o termo B que o define; e a tautologia, tal como é o sentido próprio da palavra, à repetição de um termo ou expressão por meio de outro termo ou de outra expressão que diz exatamente a mesma coisa, sem lhe acrescentar nenhuma informação nova. Enquanto o processo de análise pode ser um bom procedimento de construção da definição, a analiticidade e a tautologia pura e simplesmente podem se constituir em maus procedimentos de definição.

A distinção que os autores estabelecem entre o exemplo, a ilustração e o modelo é estabelecida a partir de certas especificidades. O exemplo é utilizado para fundamentar uma regra e deve sempre ser incontestável,

isto é, não pode contradizê-la; a ilustração consiste na apresentação de um caso particular que esclarece um enunciado geral, reforçando, dessa maneira, a adesão a ele; e o modelo reafirma o procedimento de imitação e pode assumir um valor positivo (modelo propriamente dito) ou negativo (antimodelo).

O argumento de autoridade é aquele que se funda na noção de prestígio, pois "utiliza atos ou juízos de uma pessoa ou de um grupo de pessoas como meio de prova a favor de uma tese" (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1996, p. 348). A persuasão estabelecida por esse procedimento funda-se na concepção de que o valor de verdade do argumento é incontestável.

Embora tenha se constituído a partir de uma proposta teórico-metodológica distinta, a semiótica discursiva, na medida em que propõe examinar a constituição do sentido, prevê em seu arcabouço teórico os procedimentos retóricos. Não é por outra razão que a retórica tem sido reabilitada contemporaneamente. A idéia de que estava associada apenas a um levantamento de recursos expressivos da linguagem, que visavam a "adornar" o discurso, tal como se entendiam, por exemplo, as figuras de linguagem, vai sendo contestada, pois no discurso não existe o princípio do excesso ou do ornamento. Ele se constrói a partir da idéia da organização do sentido, na medida em que tanto o fazer quanto o ser podem ser interpretados. Assim, não se pode aceitar, por exemplo, a hipérbole ou a lítotes como recursos supérfluos de um discurso; antes há que se ver como esses procedimentos estão relacionados ao sentido que o discurso constrói de seu enunciador, de seu enunciatário e de seu referente.

A semiótica discursiva de herança greimasiana entende que o discurso se constitui por meio de um procedimento de projeção do sujeito da enunciação, do tempo e do espaço, que suportam a rede temático-figurativa de seus enunciados. Essas categorias do discurso constroem-se de acordo com o princípio da dualidade. Assim, o sujeito da enunciação compreende um "eu" e a um "tu", sendo o primeiro correspondente à imagem do enunciador (o autor que é responsável pelo dizer) e o segundo, à imagem do enunciatário (o leitor, interlocutor para quem o dizer é dirigido); ao mesmo tempo, pode-se dizer que há outra oposição que

marca, por um lado, a subjetividade, quando no discurso há marca de pessoalidade, e, por outro lado, a objetividade, quando no discurso há a ocultação dessas marcas. Com relação ao tempo e ao espaço, manifesta-se sempre no discurso a projeção de um "agora" e de um "então", no que se refere ao tempo, e um "aqui" e um "lá", no que diz respeito ao espaço. Ao mesmo tempo, pode-se depreender a distinção ou a identidade entre o tempo e o espaço da enunciação e o tempo e o espaço do enunciado.

Além disso, para a semiótica, o discurso se constitui ainda por um princípio de narratividade, que consiste na transformação de estados que assumem valores positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos) dependendo da forma como são identificados em sua própria configuração. Dessa maneira, portanto, é que posso depreender da relação entre enunciador e enunciatário um princípio narrativo que consiste em desencadear um fazer. Dizendo de outra forma, em todo discurso o sujeito responsável pelo dito estabelece estratégias para levar seu interlocutor a aceitar o seu dizer como uma verdade. Na terminologia semiótica, entre enunciador e enunciatário instaura-se um esquema narrativo cuja etapa inicial é denominada manipulação. Ela corresponde ao contrato que o primeiro propõe ao segundo para, a partir dele, construir-se a argumentação propriamente dita. E é exatamente o exame desse contrato de manipulação, que também poderia ser chamado de procedimento persuasivo, segundo a retórica, que proponho examinar os livros de auto-ajuda da categoria de "autoconhecimento" neste texto.

A PERSUASÃO NO DISCURSO DE AUTO-AJUDA

Examinemos o primeiro livro. Trata-se de O sucesso não ocorre por acaso, de Lair Ribeiro (1993). Seu discurso manifesta um enunciador que interage com seu enunciatário, a ponto de estabelecer com ele um "diálogo íntimo":

> Olhe em torno de você. O lugar onde sentou-se para ler este livro, o ambiente, as pessoas, os objetos, suas condições atuais de vida, trabalho, saúde, lazer.

> Pense em seus amigos, nas condições que cada um deles conquistou, e também nas pessoas em geral, com quem você tem algum contato (RIBEIRO, 1993, p. 9).

É para esse "leitor amigo" que o enunciador irá propor uma fórmula para alcançar o sucesso, a satisfação pessoal. O recurso à intimidade é uma estratégia do discurso para instaurar um efeito de subjetividade, isto é, para aproximar o sujeito que fala, a imagem de autor construída em seu interior, do sujeito com quem ele fala, imagem de leitor a quem se dirige. Ao discutir o que entende por sucesso no primeiro capítulo do livro, seu discurso faz uso do argumento da ilustração. No sentido em que Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) empregam esse termo, a ilustração consiste num caso particular que confirma a regra geral enunciada. Observemos o seguinte trecho do livro de Ribeiro:

> Uma pessoa bem-sucedida não é muito diferente de outra que não consegue o que quer na vida.
>
> A distância é muito menor do que parece. O sucesso mede-se em centímetros. Veja por exemplo, na figura 1, a chegada de uma corrida de cavalos3. O primeiro colocado ganhou um prêmio de 15 mil dólares e, o segundo, de cinco mil dólares. Isso quer dizer que o primeiro cavalo seria três vezes mais rápido que o segundo? Claro que não! Na verdade, se medirmos a diferença da chegada entre eles e dividirmos pelo total da pista, quanto mais rápido o segundo colocado precisaria ter corrido para chegar na frente do primeiro? Quase nada!
>
> Isto significa que uma pequena diferença em desempenho faz urna tremenda diferença no resultado.

3. Do lado esquerdo da página onde está localizado o trecho citado aparece um desenho, aqui reproduzido, com dois cavalos de corrida disputando cabeça a cabeça o páreo. O que chegou em primeiro lugar está a uma distância de alguns centímetros do segundo, o que é demonstrado pela presença de uma escala de régua acima dos desenhos dos cavalos.

> Daqui a uma semana, todos vão se lembrar do nome do cavalo vencedor e já terão se esquecido do segundo. Mas a diferença entre os dois foi mínima!
>
> Assim é na vida: o profissional que está ganhando três vezes mais do que o outro não está correndo ou fazendo três vezes mais, nem tem o triplo de conhecimento ou de inteligência. A diferença é mínima, mas é A "DIFERENÇA" QUE FAZ A DIFERENÇA.
>
> Se eu perguntasse às pessoas o que é *Sucesso*, receberia uma série de respostas diferentes. Por isso, vamos dar uma definição que servirá para todo mundo:
>
> *Sucesso é conseguir o que você quer!* (RIBEIRO, 1993, p.10-11)

Trata-se inicialmente de uma quase símile: A B (uma pessoa bem-sucedida é quase igual a uma que não é bem-sucedida). A símile não é completa, pois há um elemento mínimo que diferencia A de B. Para demonstrar essa idéia o enunciador vale-se do caso de uma corrida de cavalos (a ilustração): o primeiro colocado ganhou um prêmio três vezes maior que o segundo, embora tenha chegado com centímetros de diferença. A proporção entre o prêmio e a ação executada é exponencialmente diferente, razão pela qual o locutor a demonstra por meio de um jogo de palavras: "a 'diferença' que faz a diferença". O texto visual, abaixo, reproduzido, que acompanha o verbal constitui uma argumentação de identidade do tipo tautológico.

É curioso notar ainda a frase com que o processo de persuasão se encerra: "Sucesso é conseguir o que você quer!". Se se examina o que foi enunciado antes e a frase final, percebe-se a construção de um sofisma, pois o que se está reforçando não é o caráter relativo da competição pelo sucesso, mas, ao contrário, que todos devem se sentir satisfeitos apenas quando atingem o sucesso. Ou, dizendo de outra forma, os fins justificam os meios para se obter o sucesso desejado.

Outro aspecto a considerar no emprego desse argumento pela ilustração é o fato de se invocar uma situação de competição (corrida de cavalos) para discutir um estado de satisfação do sujeito, qual seja, a obtenção de sucesso nas diversas atividades de sua vida pessoal e profissional. Na isotopia da corrida de cavalos está presente ainda o tema do jogo, da "aposta", portanto, obter sucesso significa apostar para ganhar: novamente evidencia-se na relação entre os interlocutores a valorização do imprevisível. Ao leitor compete aceitar essa "verdade" e se colocar na posição daquele que faz tudo para vencer, para chegar sempre em primeiro lugar, pela diferença mínima que seja. Se o livro tem um universo muito vasto de leitores, não há condições de satisfazer cada um deles, porque para haver ganhadores é preciso haver perdedores. Ao final, está firmado no discurso o conceito da diferença e não o da semelhança, como parece dito inicialmente. Não há sucesso se não se opera uma transformação de estado final. Nesse sentido, então, a imagem de leitor construída é a daquele que é vencedor, ou que quer ser um vencedor. Os perdedores seriam não só o antileitor mas também aqueles que não seriam capazes de seguir os ensinamentos do livro.

Em seu outro livro que consta da lista dos mais vendidos, intitulado Comunicação global, Lair Ribeiro (1993) utilizará o mesmo procedimento para conseguir a adesão de seu interlocutor, qual seja, a ilustração. Nesse segundo caso apela para a imaginação do leitor ao construir uma narrativa hipotética em que fica explicitada uma nova comparação (A equivale a B), isto é, o tesouro preso num navio naufragado não tem nenhum valor da mesma forma que o conhecimento armazenado de nada vale se não se sabe utilizá-lo. Além desse, no segundo livro (p. 9),

o enunciador faz uso de outro recurso, que retomaremos em seguida, o argumento de autoridade. A idéia de conhecimentos processados pela inteligência não é do autor, mas de um eminente professor de Harvard:

> Imagine uma caravela atravessando o Atlântico, rumo à Europa, com um valiosíssimo carregamento de ouro. De repente o tempo vira, as ondas crescem, os ventos se agitam num tufão incontrolável e o tesouro afunda. Não há registros do naufrágio, não se sabe onde ocorreu. Quanto vale este tesouro agora inacessível?
>
> Extraído das minas com esforço e sacrifício, seu valor seria enorme se estivesse em uso. Mas lá, repousando no fundo abissal, não vale nada.
>
> Assim é o conhecimento. Anos e anos de estudo, milhares de livros lidos, erudição enciclopédica, de nada adianta se estiverem sem uso. São como livros empoeirados, sendo comidos pelas traças, trancados nos porões de uma biblioteca. Nada vale o nosso conhecimento se não soubermos expressá-lo no mundo.
>
> Os conhecimentos são processados pela **inteligência**. Segundo Howard Gardner, da Universidade de Harvard, o ser humano tem sete tipos diferentes de inteligência: verbal, matemática, espacial, musical, corporal, intrapessoal e interpessoal (RIBEIRO, 1993, p. 8)

O leitor construído nesse segundo livro de Lair Ribeiro é aquele que não tem capacidade para compreender abstrações ou raciocínios mais complexos. Por essa razão o discurso do enunciador assume um tom didático, pois procura transformar, numa linguagem mais acessível, e a ilustração tem essa função, algo mais complexo. O enunciador tem o saber que o enunciatário quer adquirir, qual seja, o conhecimento.

Em Inteligência emocional, de Daniel Goleman (1995), o principal

argumento utilizado para levar o enunciatário a acreditar naquilo que lhe propõe o enunciador é o de autoridade. Tal como no livro de Lair Ribeiro anteriormente citado, em que, na capa, aparece o nome do autor precedido por um "Dr.", no de Goleman, porque o autor é um psicólogo que fez doutorado na Universidade de Harvard (como aparece apresentado na orelha da primeira capa), seu nome é acompanhado do "PhD". Essas são as marcas que indiciam o lugar a partir de onde se constrói o dizer tanto de um quanto de outro, qual seja, o lugar da autoridade.

Além disso, o estilo adotado pelo texto de Goleman é o da cientificidade. Ele se vale de todos os protocolos desse tipo de texto, utilizando inclusive o sistema de notas ao final do livro para dar informações explicativas sobre determinados conceitos e, quando for o caso, fazer indicação bibliográfica, ou até dar informações etimológicas, como é o caso da palavra "amígdala" referida na sua origem. O caráter científico de seu discurso é assegurado também pela afirmação da teoria evolucionista, como pode ser observado no seguinte trecho:

> Nos seres humanos, a amígdala (da palavra grega para "amêndoa") é um feixe, em forma de amêndoa, de estruturas interligadas situado acima do tronco cerebral, perto da parte inferior do anel límbico. Há duas amígdalas, uma de cada lado do cérebro, instaladas mais para o lado da cabeça. A amígdala humana é relativamente grande, em comparação com a de qualquer dos nossos primos evolucionários mais próximos, os primatas. [...]
>
> Joseph LeDoux, neurocientista do Centro de Ciência Neural da Universidade de Nova Iorque, foi o primeiro a descobrir o papel-chave da amígdala no cérebro emocional[2]. Ele faz parte de um novo tipo de neurocientistas, que recorrem a tecnologias e métodos inovadores, responsáveis por um nível de precisão antes desconhecido no mapeamento do cérebro em funcionamento, e assim podem desvendar mistérios da mente que gerações anteriores de

> cientistas julgavam impenetráveis. Suas descobertas sobre os circuitos do cérebro emocional puseram abaixo uma noção há muito existente sobre o sistema límbico, colocando a amígdala no centro da ação e outras estruturas límbicas em funções muito diferentes (GOLEMAN, 1955, p. 28-29)

> 2. [...] o trabalho de LeDoux é sustentado por um crescente corpo de indícios convergentes, de uma variedade de neurocientistas que estão desvendando constantemente os esteios neurais das emoções. Ver, por exemplo, Joseph LeDoux, "Sensory Systems and Emotions" [Sistemas sensórios e emoções], *Integrative Psychology*, 4, 1986; Joseph LeDoux, "Emotions and the Limbic System Concept" [Emoção e o conceito de sistema límbico], *Concepts in Neuroscience*, 2, 1992.(p. 330)

Novamente está manifestada no trecho de discurso acima reproduzido a forma didática de sua exposição, embora de maneira diferente da utilizada por Lair Ribeiro, pois agora o enunciador não se vale do recurso da ilustração para tornar o enunciatário competente.

Cabe aqui fazer uma pausa, antes de continuar a observar a organização retórica do texto de Goleman, para discutir a constituição do discurso didático como uma prática. A semiótica tem se debruçado sobre a questão das práticas, entendidas como uma ação que decorre de um procedimento de cognição.

Em seu trabalho de discussão e aplicação da perspectiva semiótica para o tratamento do texto literário, Fontanille (1999) descreve um esquema passional canônico para a constituição da comunicação afetiva, quando examina especificamente a paixão do ciúme.

Segundo o autor, só é possível a existência da troca passional em um discurso das paixões na medida em que os parceiros partilhem o

mesmo esquema canônico. No caso do ciúme, por ele examinado, esse esquema é organizado a partir de cinco etapas que se interligam: o despertar afetivo, a disposição, o pivô passional, a emoção e a moralização (FONTANILLE, 1999, p. 86).

O despertar afetivo, segundo o autor, corresponde ao momento do desencadeamento da paixão. Do ponto de vista da semiótica tensiva, a presença afetiva manifestada nessa etapa do esquema narrativo é ascendente, tanto em relação à intensidade quanto à extensidade. A variante tensiva da semiótica pretende examinar a constituição do sentido no discurso a partir da configuração de dois eixos que organizam os elementos de seu componente fundamental: o eixo da intensidade, que é medido por um grau maior ou menor na verticalidade e o eixo da extensão, com caráter durativo, que é medido por um grau maior ou menor na horizontalidade.

A disposição, segunda etapa do esquema, aciona os constituintes modais necessários para se experimentar uma paixão. É nesse momento que os componentes da modalização do ser são acionados, pois levam o sujeito a querer ser e ou dever ser. Do ponto de vista da intensidade essa etapa é descendente.

O pivô passional consiste na fase central da paixão do ciúme, na medida em que modifica fundamentalmente o estado afetivo do sujeito. Essa etapa compreende um movimento ascendente, na medida em que há um aumento de intensidade do estado passional, pois o sujeito afetado pelo ciúme é assombrado pela suspeita.

Na etapa da emoção, há a condução para o corpo que sente, na medida em que o sujeito ciumento está em estado de tensão extrema, caracterizado normalmente pelo sofrimento que lhe causa a sensação de ausência ou a sensação de recusa do objeto amado. Essa etapa do esquema canônico do ciúme corresponde ao cume da intensidade, que pode ser designada como etapa de amplificação.

Por último, a moralização consiste na etapa da avaliação, pois o sujeito ciumento torna-se capaz de medir, de julgar seu fazer em relação

ao objeto amado. Essa etapa é considerada de atenuação, na medida em que o sujeito ciumento diminui a intensidade de sua emoção.

O que se pode observar, por meio da descrição do esquema passional canônico proposto por Fontanille (1999) e acima descrito é que a paixão do ciúme pode ser examinada como uma prática que, embora se manifeste recoberta por diferentes temas e figuras nos mais variados textos que a encenam, mantém sempre uma regularidade, um esquema que se repete ao longo de sua manifestação. O exame dos mecanismos tensivos na constituição da paixão do ciúme pode ser observado ainda em Fontanille e Zilberberg (2001) e a discussão das práticas semióticas em Fontanille (2006).

A partir dessa proposta de descrição da prática do percurso passional, Portela (2008) propõe um exame da prática didática. Segundo o autor, o texto didático é constituído por um percurso que compreende as etapas da motivação, da adaptação, da explicação e da exemplificação. Embora utilize o termo percurso canônico para caracterizar a prática didática, é possível perceber que ele se refere a um esquema canônico da constituição dessa prática. A relevância, porém, da caracterização que faz do esquema que propõe é que ele se manifesta de duas maneiras distintas quando se pensa na perspectiva que o determina. Assim, se se examina a prática didática a partir da perspectiva do enunciador do discurso, a ordem de sua manifestação parte da motivação que leva à adaptação e, em seguida, à explicação, inter-relacionada à exemplificação. Ao examiná-la, porém, da perspectiva do enunciatário do discurso, a ordem de sua manifestação parte da inter-relação entre explicação e exemplificação, manifestada na superfície discursiva, que é uma conseqüência da adaptação que se remete à motivação.

Retomando então a caracterização do texto de Goleman e relacionando-o ao que foi exposto nessa pausa para a discussão da prática semiótica, pode-se observar que importa examinar o fazer do enunciador. Nesse sentido, é possível dizer que o trecho do texto de Goleman acima reproduzido ilustra a etapa da explicação, em que, o enunciador, depois de haver apresentado suas estratégias da motivação, que têm por objetivo instaurar no enunciatário um querer saber, aquilo que lhe é proposto pela teoria psicológica da inteligência emocional, deve apresentar

a seu enunciatário os conceitos básicos utilizados em seu discurso. Esse discurso de doação do saber consiste em adaptar a linguagem teórica para um universo do senso comum, de tal forma que todos os conceitos a serem introduzidos são apresentados por uma explicação simplificada, qual seja, livre de uma terminologia técnica mais hermética.

Há que se fazer uma ressalva, porém, ao lexema "límbico" utilizado duas vezes no trecho acima. Ocorre, entretanto, que essa palavra já foi explicitada em trecho anterior ao aqui reproduzido de sua obra, em que o autor procura explicar para o leitor como surgiu o cérebro no ser humano:

> Com o advento dos primeiros mamíferos, vieram novas camadas, chave do cérebro emocional. Estas, em torno do tronco cerebral, lembravam um pouco um pastel com um pedaço mordido embaixo, no lugar onde se encaixa o tronco cerebral. Como essa parte do cérebro cerca e limita-se com o tronco cerebral, era chamada de sistema "límbico", de *limbus*, palavra latina que significa "orla". Esse novo território neural acrescentou emoções propriamente ditas ao repertório do cérebro (GOLEMAN, 1995, p. 24).

O que se pode constatar tanto no primeiro quanto no segundo trecho do texto de Goleman é a forma de exposição didática, que corresponde ao que chamei acima de fase da explicação no esquema do discurso didático. Refiro-me, portanto, a enunciados do tipo: "Estas [camadas chave do cérebro] lembravam um pouco um pastel com um pedaço mordido embaixo, no lugar onde se encaixa o tronco cerebral" (p. 24); "(...) em comparação com a de qualquer dos nossos primos evolucionários mais próximos, os primatas" (p. 28). Essas escolhas lexicais e sintagmáticas têm por objetivo vulgarizar os conceitos científicos para que qualquer interlocutor, independentemente de seu nível cultural, possa compreender a informação veiculada.

O quarto livro da lista que examino aqui corresponde a Você pode curar sua vida, da norte-americana Louise Hay (s.d.). Sua proposta consiste em mostrar para o leitor sua técnica para a cura de doenças físicas

por meio do exercício de padrões mentais. Como não é médica, costuma atender pessoas que a procuram particularmente, na forma de sessões de terapia de aconselhamento. Outra atividade que muito desempenha é ministrar cursos para entidades que a contratam.

Seu livro organiza-se em quatro partes. Na primeira apresenta sua "filosofia"; na segunda simula conduzir uma sessão de terapia; na terceira analisa alguns temas específicos (relacionamentos pessoais, trabalho, sucesso, prosperidade, corpo); na quarta e última parte faz um relato de sua vida pessoal. Essa quarta parte funciona, de maneira diferente à empregada por Lair Ribeiro e Daniel Goleman, como um argumento de autoridade. Mas em que ele é diferente dos outros autores? Hay não cita nenhum cientista, nenhum médico, nenhum especialista, não tem tom professoral, ela justifica seu saber, portanto sua competência, quando conta para o leitor como foi capaz de se curar de um câncer sem nenhum medicamento. Valendo-se de uma técnica para o controle dos chamados padrões mentais, adquirida empiricamente, foi capaz de se auto curar. E é essa técnica que propõe ensinar para seus leitores. Por essa razão, seu texto é bastante esquemático, como se fosse propriamente um manual, pois chega até a sugerir exercícios que os leitores devem realizar para aprender as lições que a autora apresenta.

Observemos, a título de exemplo, um trecho da primeira parte (HAY, s.d., p. 15), exatamente aquele em que o enunciador apresenta sua "filosofia". Percebe-se nesse trecho uma disposição esquemática de treze enunciados apresentados na forma de uma lista[4].

> Alguns pontos de minha filosofia
>
> Somos todos 100 por cento responsáveis por nossas experiências.
>
> Cada pensamento que temos está criando nosso futuro.

4. A disposição de enunciados em forma de lista remete a anotações de pontos que devem ser lembrados, tal como acontece, por exemplo, com uma lista de supermercado ou mesmo até com os dez mandamentos do *gênesis*.

> O ponto do poder está sempre no momento presente.
>
> Todos sofrem de culpa e ódio voltados contra si próprios.
>
> A frase-chave de todos é: "Não sou bastante bom".
>
> É apenas um pensamento e um pensamento pode ser modificado.
>
> Ressentimentos, críticas e culpa são os padrões mais prejudiciais.
>
> A liberação do ressentimento pode remover até o câncer.
>
> Quando realmente amamos a nós mesmos, tudo na vida funciona.
>
> Devemos nos libertar do passado e perdoar a todos.
>
> Devemos estar dispostos a começar a aprender a nos amar.
>
> A auto-aprovação e a auto-aceitação no agora são a chave para mudanças positivas.
>
> Cada uma das chamadas "doenças" em nosso corpo são criadas por nós.

O trecho acima é a afirmação do "individualismo". A estratégia argumentativa do enunciador consiste em afirmar que A é a causa de B, ou seja, que cada indivíduo é responsável por tudo o que acontece consigo próprio. Essa relação de "princípios" assinalada na abertura do livro propõe ao enunciatário um saber, qual seja, que o mal de que ele sofre é de sua inteira responsabilidade e que, aceito isso como verdade, deve realizar um processo de autocura. Tal processo ser-lhe-á doado pelo sujeito enunciador, uma vez que é essa a proposta do texto. A relação entre corpo e mente é instaurada pelo princípio da reciprocidade, isto é, o segundo age sobre o primeiro e o leitor deve adquirir o saber para controlar essa ação.

A afirmação do individualismo é acompanhada de um questionamento em relação às instituições religiosas canônicas. Seu discurso contra a submissão do indivíduo a uma deidade que o pune e castra suas vontades manifesta-se, por exemplo, quando aborda a questão da sexualidade.

> Ora, acho difícil acreditar que a imensa, incrível Inteligência que criou o Universo inteiro seja apenas um velho sentado numa nuvem acima do planeta Terra... espiando o que faço com meus órgãos genitais!
>
> No entanto, a maioria de nós teve esse conceito enfiado em nossa mente quando éramos crianças.
>
> É absolutamente vital desprendermos de nossa mente essas idéias tolas, antiquadas, que não apóiam nem nos nutrem. Insisto também que até nosso conceito de Deus precisa ser mudado, de forma que tenhamos um Deus *para nós*, não contra nós. Existe uma variedade enorme de religiões que podemos escolher. Se você atualmente tem uma que lhe diz que você é um pecador e um verme imundo, procure outra (HAY, s.d., p. 167).

Seu discurso a favor do princípio do chamado padrão mental consiste em simplificar todas as coisas e levar seu interlocutor a crer que o simples fato de desejar algo o leva a obtê-lo. No que diz respeito à questão da religiosidade, essa simplificação, que é uma vez mais uma forma de afirmar o individual, pode ser observada na forma como propõe a seu interlocutor que troque de religião conforme sua necessidade.

O argumento de autoridade manifesta-se uma vez mais no livro *A arte da felicidade*, de Dalai Lama e Howard Cutler (2000). A estratégia discursiva consiste em o segundo, Cutler, relatar para seu interlocutor, e refletir com ele, o pensamento do líder espiritual do Tibete, Dalai Lama. Todas as falas creditadas ao Dalai são, conforme afirmação do enunciador, respostas fornecidas em situação de entrevista ou pronunciadas

em palestras ministradas nos EUA. O lugar de que fala o enunciador primeiro, Cutler, é o da ciência, uma vez que é um médico psiquiatra e neurologista; o lugar de que fala o enunciador segundo, Dalai, é o da crença, uma vez que é um monge budista. A relação entre ciência e crença é assimétrica, pois o primeiro enunciador reconhece no saber do Dalai uma superioridade, porque é capaz de explicar aquilo para o qual a ciência não tem respostas. E é por esse motivo que o assunto em torno do qual o texto é construído é a "felicidade". A ciência não tem uma explicação para esse sentimento, mas a filosofia religiosa professada pelo monge budista tem. Uma vez mais a condição de "manual de instrução" para a aquisição de um saber é referida: tanto na construção do discurso, quanto na própria apresentação do livro, que tem como subtítulo "Um manual para a vida". Vejamos um trecho do texto:

> – Para mim o próprio objetivo da vida é perseguir a felicidade. Isso está claro. Se acreditamos em religião, ou não; se acreditamos nesta religião ou naquela; todos estamos procurando algo melhor na vida. Por isso, para mim, o próprio movimento da nossa vida é no sentido da felicidade...
>
> Com essas palavras, pronunciadas diante de uma platéia numerosa no Arizona, o Dalai-Lama expôs o cerne da sua mensagem. No entanto, sua afirmação de que o propósito da vida era a felicidade levantou na minha cabeça uma questão.
>
> – O *senhor* é feliz? – perguntei-lhe mais tarde, quando estávamos sozinhos.
>
> – Sou – respondeu ele e depois acrescentou. – Decididamente... Sou. – Havia na sua voz uma sinceridade tranqüila que não deixava dúvidas, uma sinceridade que se refletia na sua expressão e nos seus olhos.
>
> – Mas será que a felicidade é um objetivo razoável

> para a maioria de nós? – perguntei. – Será que ela realmente é possível?
>
> – É. Para mim, a felicidade pode ser alcançada através do treinamento da mente. (DALAI LAMA; HOWARD CUTLER, 2000, p. 13)

No trecho acima podem ser identificadas duas estratégias argumentativas apresentadas pelo enunciador 2 (Dalai). A primeira consiste em contrapor diferentes religiões, quando diz que a busca da felicidade transcende a religião que cada pessoa segue em sua vida. Trata-se de uma forma de contrapor a crença oriental que ele representa pela do mundo ocidental, para quem fala. A segunda é o que diz respeito, novamente, à questão da individualidade. Fora de qualquer referência a questões sócio-históricas, Dalai afirma que "a felicidade pode ser alcançada através do treinamento da mente". Dessa forma, portanto, seu interlocutor pode seguir seus ensinamentos sem, com isso, mudar sua crença religiosa. Dessa forma ele se aproxima do que Louise Hay havia desenvolvido como argumento para destacar o individual.

O livro de Lya Luft, *Perdas & ganhos* (2003), por sua vez, vale-se da estratégia da contraposição de experiências pessoais para discutir o processo de amadurecimento e de envelhecimento da mulher. Partindo de sua vivência, o enunciador, que projeta sua imagem enquanto autor real, dirige-se para um enunciatário, imagem criada como reflexo dos leitores reais aos quais chama inclusive de "amigos", para com ele refletir sobre velhice, amor, infância, educação, família, liberdade, homens e mulheres, "gente de verdade" e, ao final, concluir que o tempo passa, mas as emoções humanas não mudam e que é preciso reaprender o que é ser feliz. Essa relação dialógica entre autor e leitor pode ser observada no capítulo introdutório do livro:

> O fluxo de dias e anos, décadas, serve para crescer e acumular, não só perder e limitar. Dessa perspectiva nos tornaremos senhores, não servos. Pessoa, não pequenos animais atordoados que correm sem saber ao certo por quê.

> Se meu leitor e eu acertarmos nosso tom recíproco, este monólogo inicial será um diálogo – ainda que eu jamais venha a contemplar o rosto do outro que afinal se torna parte de mim.
>
> Então a minha arte terá atingido algum tipo de objetivo (LUFT, 2003, p. 17).

No livro de Bradley Greive (2001), as diferentes fotos de animais acompanhadas de textos servem de ilustrações que têm por objetivo levantar o moral de qualquer um que esteja desanimado. A estrutura dos argumentos é a da definição. Partindo da frase inicial, "Todo mundo tem um dia 'daqueles'", segue uma série de fotos de animais com closes que remetem a certo ar de desânimo em quase todos eles, ao mesmo tempo em que apresenta as frases que definirão o que é "um dia daqueles".

Nas páginas 26 e 27 do livro aparecem duas fotos, uma em cada página, que pode ser lida como uma seqüência que mostra duas situações em que o desânimo é representado pela expressão e pela postura de dois animais: um urso, que aparentemente caminha sem rumo com o olhar perdido e o corpo curvado, e um gato, cujo olhar simula o desespero de alguém que está prestes a cair de um galho ao qual está agarrado. Abaixo da primeira foto aparece a frase "Você se sente como se estivesse perambulando pela vida sem propósito"; abaixo da segunda o enunciado "Você nem sabe quanto tempo mais dá pra se segurar".

Logo após a seqüência das fotos que abordam o tema da insatisfação e do desânimo diante da vida, aparecem as seqüências eufóricas, que apelam para a mudança de estado, para a superação do estado de apatia. Às páginas 94 e 95 aparecem duas outras fotos de animais, abaixo das quais há a seguinte frase: "Orgulhe-se de ser o que você é, mas nunca perca a capacidade de rir de si mesmo". A primeira parte do período, antes da conjunção "mas", é representada por um hipopótamo que, mesmo com todo seu tamanho e corpo desajeitado, está de cabeça para o alto, a cinesia da auto confiança; a segunda parte é ilustrada por um porco, também com seu corpo avantajado e desengonçado, que parece estar rindo. O primeiro é a imagem da confiança em si; o segundo, a da felicidade.

A técnica de aliar foto a uma frase ou parte de frase em cada página é uma forma não só de atingir o leitor que não precisa ler algo mais complexo, mas também de apelar para a identificação afetiva do leitor. O processo retórico explorado no texto é o da antropomorfização dos animais retratados que simulam ações próprias dos seres humanos.

À GUISA DE CONCLUSÃO

O que se pode concluir das observações apresentadas em relação aos sete livros aqui examinados é a centralidade do enunciatário como característica própria do discurso de auto-ajuda. As estratégias retóricas da ilustração, da exemplificação, do modelo da autoridade funcionam como recursos utilizados na interação entre interlocutores. O enunciador apela para o ser e o fazer do enunciatário, na medida em que o patemizar, ou sensibiliza, e na medida em que o induz ao fazer, isto é, a aceitar seu discurso como verdadeiro e, conseqüentemente, adquiri-lo. Segundo o princípio mercadológico da chamada literatura de auto-ajuda, seu fazer principal é a persuasão para o consumo, pois ela está investida do valor da mercadoria. Nesse sentido, portanto, é que o discurso de auto-ajuda está próximo ao da propaganda. Trata-se, portanto, da expressão mais clara da leitura como produto de consumo e como reflexo do narcisismo social reinante, cujo valor mais característico é o utilitário, isto é, lê-se o livro para adquirir o bem-estar.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 16. ed. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CORTINA, A. O leitor brasileiro contemporâneo e a auto-ajuda. *Revista Todas as Letras*. Universidade de Mackenzie, p. 42-50, 2007.

_____. *Leitor contemporâneo*: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004. 2006. 252 f. Tese (Livre-docência em Semiótica)

– Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Pratiques sémiotiques*: immanence et pertinence, efficience et optimisation. In: *Nouveaux actes sémiotiques*. Limoges: Pulim, n. 104-105-106, p. 13-73, 2006.

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

FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido*. Ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina C. Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Semântica estrutural.* Tradução de Haquira Osakabe. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

_____. *Du sens II*: essais sémiotiques. Paris: Du Seuil, 1983.

_____. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica.* Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

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

PORTELA, J. C. *Práticas didáticas*. Um estudo sobre os manuais brasileiros de semiótica greimasiana. 2008. 181f. Tese de doutorado – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

BIBLIOGRAFIA DO CORPUS

GOLEMAN, D. *Inteligência emocional*. A teoria que redefine o que é ser inteligente. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GRAVE, B. *Um dia daqueles*. Tradução de Pedro Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

HAY, L. *Você pode curar sua vida*. Como despertar idéias positivas, superar doenças e viver plenamente. Tradução de Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, s/d.

LAMA, D.; CUTLER, H. C. *A arte da felicidade*. Um manual para a vida. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LUFT, L. *Perdas & ganho*s. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RIBEIRO, L. *Comunicação global*. A mágica da influência. Rio de Janeiro: Objetiva, 1993. (Coleção Sintonia; v. 2).

_____. *O sucesso não ocorre por acaso*. É simples mas não é fácil. Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 1993.

A paixão do belo e formas de vida em publicidades de cosméticos de 1956 a 2007

Edna Maria F. S. Nascimento
Vera Lucia R. Abriata

Mulher tira idéia é do corpo.
(Guimarães Rosa, *Noites do sertão*)

PAIXÃO COMO FORMA DE VIDA

A concepção de forma de vida em semiótica provém de Wittgenstein, que denominava "estilo de vida" como a "estesiação" da vida cotidiana, caracterizando a maneira pela qual os indivíduos e os grupos sentem o mundo e exprimem sua concepção de existência por meio das maneiras de fazer e ser, de consumir e organizar o seu espaço. Substituindo a denominação "estilo de vida" por "forma de vida", Greimas (1993, p. 32) marca simbolicamente a linha de divisão entre preocupações psicossociológicas e o domínio próprio da semiótica, ancorando a problemática que aí se originava no campo da filosofia da linguagem.

De acordo com Fontanille (1993, p. 7-8), o projeto desenvolvido por Wittgenstein é o de uma praxeologia interna à linguagem, uma pragmática generalizada que, ao invés de centrar o foco sobre o sistema e a estrutura, dá ênfase ao cultural, à variação, aos discursos concretos. O filósofo aborda os inventários dos jogos de linguagem e das práticas que subjazem a eles (comandar, descrever, recontar, conjecturar, cantigas de roda, etc.), mas se limita a postular uma forma de vida para cada um.

O importante é o caráter aberto desse inventário em que, a todo o momento, novos jogos podem ser inventados e novos usos podem constituir novas formas de vida.

O exame da noção de "forma de vida" para Wittgenstein revela, segundo Fontanille (1993, p. 9), uma concepção muito particular das grandezas lingüísticas e semióticas como criações contingentes em relação às exigências da vida cotidiana. Essas criações são instáveis e estreitamente dependentes do agente que controla a semiose, ou seja, do sujeito da enunciação.

Com a análise das formas de vida, a semiótica busca dar conta do movimento, do sentido da própria vida. Os usos cristalizados em dispositivos passam a ser uma das tarefas da semiótica, como observa Fontanille (1993, p. 9) na "Apresentação do dossiê do último Seminário de Semântica Geral de Algirdas Julien Greimas na École des Hautes Études en Sciences Sociales - E.H.E.S.S., consagrado à "Estética da ética" e publicado na revista Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry:

> Uma das tarefas da semiótica poderia ser, a esse respeito, examinar em que condições esses dispositivos se estabilizam e se desestabilizam para produzir "regras de interpretação" locais, idioletais ou socioletais, estereótipos e protótipos, esses "praxemas" que são inseridos em seguida na cultura, tornando-se disponíveis para novas convocações. [1]

Fontanille (1993, p. 9) afirma que para empreender tal tarefa, na perspectiva da práxis enunciativa, é preciso determinar quais são as unidades discursivas engendradas pela práxis e manipuladas nos discursos realizados e apreender os parâmetros sobre os quais a práxis opera para modificar essas unidades tipos ou para, a partir daí, criar novas.

Como primeiros trabalhos de apreensão e de criação de novos parâ-

1. Os trechos extraídos de *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry*. Montreal. v. 3, 1993, são traduções nossas.

metros das formas de vida, a revista Recherches Sémiotiques - Semiotic Inquiry (1993), cuja apresentação é de Jacques Fontanille, de onde extraímos o excerto acima, traz textos em que se estudam diferentes dispositivos: o beau geste, de A. J. Greimas, a justiça, de D. Bertrand, a cilada, de T. M. Keane, as formas de alteridade, de E. Landowski, o absurdo, de J. Fontanille, a sensibilidade e individualização, de L. R. Marks.

Esses estudos pioneiros, como observa Fontanille (1993, p. 11) no final da Apresentação, demonstram que

> Como fundamento de toda forma de vida, encontra-se um estado de alma: a desconfiança generalizada para a "cilada", o estupor e a depressão, para o "absurdo", a paixão do equilíbrio para a "justiça". A própria "marginalidade" confronta dois estados de alma, um coletivo e outro individual, e ela nutre entre outros movimentos, o de repulsão.

O estado de alma fundamental de cada forma de vida pode ser visto como um sintoma de intencionalidade específica ligada à própria forma de vida. Segundo Fontanille (1993, p. 12), uma grande parte da semiótica narrativa foi construída em torno de uma única forma de vida, procedente de um único tipo de intencionalidade: a da busca, organizada e convocável em discurso graças ao sintagma-tipo que é o esquema narrativo canônico. Com a teoria das modalidades e das paixões outros caminhos surgem, outras maneiras de "dar sentido à vida" emergem e a semiótica tem de dar conta dessas variedades.

A PAIXÃO DO BELO COMO FORMA DE VIDA EM TEXTOS PUBLICITÁRIOS

O texto publicitário distingue-se dos demais por trabalhar sempre e principalmente com vista a uma forte axiologização, usando ricas estratégias narrativas verbais e visuais, estruturas retóricas articuladas, de modo a valorizar positivamente objetos (produtos, serviços, marcas) e

comportamentos que se encontram no mundo natural. Há então nesse tipo de texto uma hiperbolização tanto do componente estético – o produto deve parecer belo – como do componente ético – ele dever ser bom – e do componente estésico – ele deve ser sentido como belo e bom por um determinado enunciatário que retém uma forma de vida.

Nos textos publicitários, a presença do rosto feminino é uma constante, e são inúmeros os produtos cosméticos dirigidos a mulheres preocupadas com a manutenção da juventude que almejam perenizar o viço da pele feminina.

Para Landowski (2004, p. 223), o termo cosmético é amplo e refere-se a tudo que tem o poder de embelezar, cobrindo e envolvendo o corpo. Tais coberturas têm, na verdade, uma função e uma significação essencialmente ornamentais e não se restringem, portanto, apenas ao perfume e à vestimenta. Também são considerados cosméticos a maquiagem, o penteado, as jóias, a bijuteria. Assim, embelezado, aureolado pela fragrância do perfume, pela maquiagem ou pelo tecido que as boas marcas lhe proporcionam, o sujeito se apresenta a nós freqüentemente como um ser inebriado por seu próprio corpo.

Por meio do corpo envolvido pelos cosméticos, o sujeito se faz presente, se deixa ver, se relaciona com o outro, estabelecendo regimes de presença que configuram o modo como sentimos e vivemos o mundo, ou seja, formas de vida (Landowski, 2004, p. 189)2:

> De fato, o regime de presença no «mundo em que vivemos» comanda o *regime de sentido* (grifo do autor) segundo o qual, para o sujeito, o mundo pode significar. Mas, em compensação, o mundo-objeto é ele mesmo um mundo sensível, cujo *modo de presença* (grifo do autor) em relação a nós condiciona a maneira como nós o vivemos, e, por isso, nosso

2. Os trechos extraídos de LANDOWSKI, E., *Passions sans nom***.** Paris: PUF, 2004, são traduções nossas.

> grau de disponibilidade frente a ele, enquanto lugar de emergência potencial de um sentido.

Desse modo, o contato estésico com os diferentes tipos e natureza de objetos possibilita-nos, a partir de análises, determinar diferentes formas de vida (Landowski, 2004, p. 189):

> A análise das "formas de vida" que os sujeitos adotam, isto é, em última instância, a explicação de seus regimes de presença no mundo não pode se separar, portanto, de uma análise que tem correlativamente por objeto as propriedades de ordem estésica imanente aos *objetos* (grifo do autor) (discursos ou imagens, seres animados ou coisas), se ela faltasse seria impossível dar conta dos diversos modos segundo os quais eles se dirigem a nós e nos fazem ser o que, por meio de seu contato, nos tornamos.

Patrizia Lombardo et al (2005, p. 178) afirma que

> [...] a paixão do belo concerne [...] a inúmeras manifestações da vida humana, do corpo e da alma, do ornamento exterior à busca interior, da arquitetura e das artes à busca de sentimentos nobres. Isso ocorre porque o homem dá um grande valor à beleza, independentemente das definições de belo e de suas variações ao longo das épocas e das culturas.

E como toda paixão, pondera Lombardo (2005, p. 184), citando Stendhal, Hume e Musil, o belo explica a vida em sociedade e as crenças dos homens:

> Pode-se dizer que, em Stendhal, as dimensões estética e ética coincidem, como em Hume e mais tarde em Musil: o estudo do belo não pode ser distinto daquele dos comportamentos e crenças humanas, e o estudo das ações humanas deve compreender a relação entre as ações e os sentimentos.

A relação estabelecida por Landowski entre o uso de cosméticos e formas de vida e do belo, postulado, segundo Lombardo, como uma paixão que revela comportamentos sociais e crenças dos seres humanos, fundamenta a nossa análise de dois textos publicitários publicados em periódicos femininos brasileiros de 1956 e de 2007: o do creme Rugol (O Cruzeiro, 1956) e a do creme Natura Chronos (Veja, 2007). A partir da descrição das dimensões verbais, cromáticas, eidéticas, topológicas (Greimas, 1984 e Floch, 1987), constituintes da cena enunciativa de cada publicidade, verificamos como cada texto verbo-visual presentifica o rosto da mulher que deseja manter o objeto-valor beleza. A escolha de publicidades, produzidas em épocas diferentes, objetiva observar como a figurativização da beleza no rosto de cada mulher, que expressa o conceito de belo de cada época, pode também estabelecer formas de vida distantes 50 anos uma da outra.

JUVENTUDE ETERNA

Topologicamente, na parte superior do texto da publicidade do creme Rugol, observa-se a fotografia, em alto contraste, de uma jovem mulher de ombros nus, a sorrir em pose congelada. A tez clara contrasta com seus cabelos negros, ondulados, impecavelmente penteados.

A fotografia, em preto e branco, tem um passpatour branco com contorno desenhado. Seu plano de fundo é escuro, realçando a tez clara da mulher. O efeito de luminosidade, que se apreende em seu olhar, é criado pelo contraste que se manifesta entre suas sobrancelhas negras, bem delineadas, e seus olhos claros. Sua boca se abre em um sorriso que revela dentes brancos, em contraste com os lábios, delineados com batom escuro. Esse contraste entre claro e escuro, é, pois, predominante na foto. Desse modo, o enunciador realça, de forma metonímica, cada parte do rosto da mulher, e, assim, conduz o enunciatário à apreensão da beleza harmônica do conjunto. Delineia-se, portanto, no texto, a isotopia temática do "ideal de beleza", associado à visão clássica, tal qual a concebe Floch (WÖLFLIN, *apud* FLoch, 1995, p. 120-130), com base nos estudos de Wölflin.

Na parte inferior da foto, do lado esquerdo, sobrepõe-se o desenho de um casal em uma cena que manifesta um programa narrativo de doação: um ator "homem" presenteia uma mulher. No centro do texto observa-se a projeção, em debreagem enunciva, do enunciado: "20-30 ou 40 primaveras ... e sempre conquistando corações". As figuras numéricas apresentam-se em gradação crescente e, aliadas à figura "primaveras" e às reticências, esclarecem ao enunciatário a razão pela qual a mulher está sendo presenteada: décadas se sucedem e ela mantém o poder de sedução sobre os homens, metonimicamente figurativizados pela parte de seu corpo, ligada às emoções, o coração.

Logo a seguir, há a manifestação de outro enunciado, antecedido de um travessão " – Graças a Um Só Creme!" – em que o objeto doador da "cútis impecável" se revela um creme único, mágico.

Do lado superior direito da figura do plano verbal "creme", após o ponto de exclamação, tem-se a figura visual de um pequeno coração, que possibilita ao enunciatário associá-lo à marca do produto.

A seguir, um texto informativo, topologicamente situado na parte inferior da propaganda, especifica os poderes mágicos do creme: além de proporcionar a "eterna juventude", também "remove as impurezas dos poros, fortalece os tecidos", "corrige o ressecamento ou oleosidade da pele" em "apenas uma semana".

A bela expressão congelada das duas mulheres indicia o poder que elas adquirem de comemorar 20, 30 ou 40 primaveras sem apresentar sinais de rugas, figura que não se manifesta no texto, a não ser por meio do neologismo que denomina o creme: "Rugol". Usando o creme Rugol, objeto modal, a enunciatária será detentora do objeto-valor "beleza perfeita ou eterna". Por outro lado, apreende-se, por meio da relação entre o texto verbal e visual, um novo programa narrativo em que a beleza, por

sua vez, se torna objeto modal que possibilitará à enunciatária entrar em conjunção com o objeto-valor "parceiro amoroso".

O creme Rugol não é só melhor para a pele, como informa seu slogan, nas duas versões em forma de pote e de tubo: ele figurativiza a possibilidade de manutenção da beleza perfeita, congelada, imutável, ao longo do tempo, assim como uma relação amorosa também duradoura, indiciada pelo coração que acompanha o nome do Creme Rugol.

A isotopia figurativa do retrato emoldurado constrói a bela mulher, cuja parte do dorso e de todo o rosto configuram-se como um corpo-envelope, que, envolvido pelo cosmético, é similar ao de uma estátua. Pereniza-se, desse modo, um instante congelado que desencadeia a isotopia temática da perenidade, da estabilidade, da beleza clássica. A simetria das formas da mulher lembra o belo clássico onde predominam os efeitos de sentido do universal e do absoluto.

Além disso, o papel temático de parceira amorosa, premiada pelo homem amado pelo fato de manter-se sempre jovem, evidencia uma forma de vida: a da mulher sonhadora, que depende do julgamento do outro para construir seu ideal de beleza. Nesse sentido, é interessante observar que não se atribui voz a essa mulher, o enunciador reporta-se a ela apenas por meio da debreagem enunciva.

Como observa Landowski (2004, p. 223), o sujeito usa os cosméticos "primeiramente para 'agradar', ou seja, para fazer de seu próprio corpo um objeto aberto, exposto, ofertado, dirigido ao outro."

Essa mulher dependente é levada, portanto, a crer no poder mágico do creme que, ao ser usado, proporcionará a ela o poder de conquistar a fonte da juventude eterna e também a possibilidade de um casamento indissolúvel, como prescrevem os costumes brasileiros dos anos 50.

ETERNA JUVENTUDE

A publicidade do creme Natura Chronos tem como suporte duas páginas do meio de uma revista semanal –*Veja*.

Na página acima, vê-se um rosto de mulher. Diferentemente da jovem da publicidade do creme Rugol, que se revela em pose frontal, distanciada do enunciatário, para quem dirige o seu olhar, esta é uma mulher madura. Captado em close, numa tomada de perfil, em contra-plongé, seu rosto praticamente ocupa todo o espaço da página. Seu olhar, num meio sorriso altivo, volta-se para o horizonte e o entorno de seus olhos é marcado por rugas, assim como o contorno de sua boca e a pele de seu pescoço. A pele rosada contrasta com o plano de fundo, em tonalidades cinza claro com matizes violáceos que ocupa todo o espaço da página direita e esquerda da propaganda. Do lado abaixo de seu queixo, à direita, lê-se o enunciado: "Vera Guimarães, agente de viagens." Desse modo, observa-se que o enunciador dotou o ator não só de individualidade, mas de um papel temático: ela se concretiza como uma "profissional liberal".

A página da direita do texto apresenta, em seu lado superior direito, em destaque, o logotipo do produto: uma folha estilizada em tons amarelo e vermelho. Sob o logotipo, a marca do produto, Natura, contendo abaixo o slogan que a caracteriza: "bem estar bem". Na mesma página, sobrepõe-se, encartado, um pequeno livrete de doze páginas em cuja capa, também de cor cinza, com tonalidades violáceas mais intensas, há a projeção do enunciado: "Até onde você iria na busca pela beleza?" Nota-se, portanto, aí, que o enunciador instaura um programa narrativo de manipulação do enunciatário. Ainda nesta página, do lado inferior direito, manifesta-se o mesmo logotipo da Natura, mas em cor branca.

Quando se abre o livrete, depara-se, na primeira página da esquerda, com o rosto do mesmo ator feminino. Ele se projeta do lado esquerdo da página, agora de frente, mantendo o mesmo meio sorriso e o olhar voltado para cima. Sobre sua testa, manifesta-se, em debreagem interna, o seu depoimento:

> "Falta de limite é tentar de tudo para ser aquela menina que não sou mais. Tenho 56 anos. Minha idade está dentro da minha identidade. E a minha identidade está na minha idade."

A relação entre o plano visual e o verbal reitera o papel temático de mulher altiva, segura, que assume sua idade como parte integrante de sua identidade. A reiteração das figuras "idade/identidade/identidade/idade" revela uma mulher que não se deixa manipular pelo padrão estereotipado de um ideal de beleza juvenil, construído pela mídia. A debreagem interna, criando um efeito de sentido de verdade e de subjetividade, reitera esse papel temático de mulher como sujeito cognitivo que constrói seu próprio conceito de beleza. Se pensarmos no plano da extensidade, o valor "beleza", para essa mulher, numa relação do todo em relação à parte, se associa à idéia de que a subjetividade (a identidade: o todo) deve levar em conta a idade (a parte).

Na página seguinte do livrete, manifesta-se a figura do objeto doador da competência para que essa mulher mantenha a sua identidade, associada à beleza concernente à idade que assume, ou seja, a beleza de

uma mulher de 56 anos: o pote de creme da linha Natura Chronos. Seu subtítulo científico é "Flavonóides de Passiflora" que, inscrito tanto no tubo, quanto acima dele, instaura uma isotopia da cientificidade que se expande por meio de duas outras figuras: "Inovação tecnológica", "Biodiversidade brasileira", e com a irrupção da voz do enunciador, dirigindo-se ao enunciatário "Use a tecnologia para ser você mesma".

O creme anti-sinais é apresentado, nas duas páginas seguintes do livrete, como um tratamento que "atua nos microdanos", porque "previne o aparecimento de rugas", "suaviza as rugas já existentes" e "reduz os sinais de envelhecimento". Com os três últimos enunciados, o enunciatário constrói virtuais enunciatárias de faixas etárias diferenciadas que têm em comum a preocupação com a manutenção da beleza, apesar de cônscias de que o envelhecimento é irreversível..

Nas páginas do meio do livrete, abaixo, projeta-se um rosto de mulher mais jovem, que sorri, tendo o olhar voltado para frente. A legenda abaixo explica que ela é Andréia Dias, tem 34 anos, exerce dupla profissão, cantora e compositora. O enunciado "Como agem os microdanos?", colocado em primeiro plano ao lado de seu rosto, justifica os círculos em tamanhos diferentes que aparecem sobre sua cútis: eles simulam

a ação dos microdanos sobre a pele jovem. À direita, na outra página, são detalhados os benefícios que o creme, à base de "passiflora alata", nome científico da flor de maracujá, proporciona à pele.

Nas duas páginas seguintes, experiências feitas por dermatologistas são citadas, e mais ações do creme sobre a pele, nas diferentes etapas da vida, 30, 45 e 60 são detalhadas em uma linguagem técnica.

Na página posterior, referendando a eficácia do Natura Chronos, projeta-se a entrevista com uma vendedora da Natura. A figura de uma mulher de meia idade, sorrindo, o seu antropônimo Lourdes Justo da Silva e a figurativização que revela topônimos da cidade e do estado onde mora – Santa Bárbara do Oeste, São Paulo – criam efeito de veridicção. Além disso, reitera-se a isotopia da mulher independente, ativa e bela, apesar de não ser mais jovem. É com a seguinte chamada que o enunciador fecha a entrevista, dirigindo-se ao enunciatário: "Procure uma consultora Natura, ou seja você mesma uma delas."

Na página acima, há o rosto de uma mulher, em que se notam marcas

de expressão. Seu olhar se volta para a esquerda. Sobre seus cabelos escuros, à direita, manifesta-se o enunciado, também em debreagem interna: "Tentar parar o tempo? De jeito nenhum. Tudo tem uma medida certa. Você tem que se cuidar, mas não pode viver em função disso", assinado por Celeste Moraes, de 42 anos, agente musical. Reitera-se, pois, o papel temático do ator feminino independente, profissional liberal a que o enunciador visa atingir, instaurando-o como sujeito cognitivo cônscio de que a preocupação com a beleza congelada da juventude não pode ser a meta de sua vida.

Fechado o livrete, observa-se que sua última página se projeta sobre a parte inferior do rosto do ator "Vera Guimarães". Nessa página, manifesta-se uma imagem que focaliza o entorno da boca da mulher cuja cor é de uma tonalidade rósea mais intensa, em contraste com o restante da imagem de seu rosto, mais claro no plano de fundo. A palidez inicial de Vera Guimarães, na primeira cena enunciativa da publicidade, simula que ela não usava o creme, e contrasta com o tom róseo de sua pele agora mais viçosa, embora as marcas do tempo, os vincos de expressão permaneçam. Essas figurativizações visuais não escondem a sua idade, o produto apenas atenua as marcas do tempo, fazendo com que ela adquira outra beleza, a identidade da idade dos 56 anos. Seja qual for a idade, 30, 40, 50, a mulher do ano 2007 tem outros papéis sociais além de ser companheira de um homem.

IDEAIS DE BELEZA E FORMAS DE VIDA

Na publicidade da Natura, há diferentes rostos de mulheres, de diferentes idades; desde as mais jovens, menos marcadas pela ação do tempo, até as mais velhas, cujas linhas de expressão são mais evidenciadas. Todas

elas encaram o passar do tempo com naturalidade e maturidade e reconhecem que o ideal de beleza não é exclusivo de uma aparência juvenil, que varia conforme a idade. Tais mulheres não se firmam num corpo envelopado pelos cosméticos para aquisição de sua identidade, por isso a reiteração da idade de cada uma e do papel temático de profissional que desempenham na sociedade.

Na publicidade da Rugol, o belo congelado da juventude é projetado pelo enunciador, como objeto de desejo da mulher de 20, 30 ou 40 primaveras. Reitera essa isotopia o fato de que a mulher que figurativiza o belo, no plano visual, é jovem. Nesse sentido, a isotopia construída institui um único padrão de beleza. O corpo tem de enquadrar-se apenas em um envelope.

As imagens das várias mulheres na publicidade da Natura configuram um programa narrativo para cada época da vida. O sujeito-mulher, sendo múltiplo, tem um objeto-valor para cada fase da vida: prevenir rugas, suavizar rugas, reduzir sinais de envelhecimento. A idéia da beleza congelada da publicidade dos anos 1950 se desfaz. As marcas do tempo na pele identificam idade e identidade de cada uma, configurando diferentes padrões de beleza, associados a um corpo em mutação. O ideal de beleza congelada dos anos 1950 é substituído por um ideal de beleza que se constrói conforme a idade.

Os diferentes papéis temáticos de profissionais premiadas pela sociedade identificam uma nova forma de vida da mulher contemporânea, pragmática, independente e realista que não acredita em cremes milagrosos, mas em tratamento de beleza para qualquer idade. É pelo saber que o programa narrativo de vida dos atores da publicidade de 2007 se pauta, e a vida é o dinâmico, associado ao cotidiano da profissão e não o estático, associado à crença na irrupção mágica de um príncipe encantado que ditaria como padrão de beleza, apenas a beleza juvenil, como se nota nas publicidades de 1956 em que a forma de vida se associa ao protótipo da mulher dependente do olhar e dos valores que o Outro lhe outorgou.

REFERÊNCIAS

FLOCH, J. M. Semiótica plástica e linguagem publicitária. Revista significação, Araraquara, v. 6, p.2-50. 1987.

_____. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.

FONTANILLE, J. Apresentação. Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry, Montreal, v. 13, p. 5-20, 1993.

_____. L' absurde comme forme de vie. Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry, Montreal, v. 13, p. 94-116, 1993.

FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. Tensão e significação. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001

_____. GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Revista Significação, Araraquara, v. 4, p. 18-46, 1984.

_____. GREIMAS, A. J. Le beau geste. Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry, Montreal, v. 13, p. 21-35, 1993.

LANDOWSKI, E. Passions sans nom. Paris: PUF, 2004.

LOMBARDO, P. "Passion du beau". In: RALLO DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. Dictionaire des passions littéraires. Paris: Belin, 2005

O CRUZEIRO, junho de 1956.

VEJA, n. 6, ano 45, junho de 2007.

Apontamentos acerca da crença na neutralidade do discurso: em pauta a problemática da produção de sentidos

Fernanda Mussalim
Marina Célia Mendonça

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste texto, propomo-nos a refletir sobre a problemática da produção de sentidos tomando como base os pressupostos assumidos por duas linhas de investigação do discurso: a chamada análise do discurso francesa e os estudos do discurso que se produzem a partir de reflexões feitas pelo Círculo de Bakhtin.

Para tanto, analisamos, a partir da noção de polêmica discursiva proposta por Dominique Maingueneau (2005), um conjunto de textos veiculados recentemente na mídia brasileira (impressa/digital) que tomam por tema uma discussão sobre os valores ideológicos veiculados em materiais didáticos de História. Esses textos permitem colocar em cena certos aspectos da produção de sentidos, que podem ajudar a refletir acerca de uma crença que não raramente ecoa na mídia e no contexto escolar, a saber, a crença na possibilidade de um dizer neutro. Nossa análise busca demonstrar que tal crença apenas se sustenta se as condições sócio-histórico-ideológicas de produção dos discursos forem negligenciadas.

Após a análise, apresentamos, de maneira mais específica, o modo como as diferentes perspectivas teóricas discursivas que assumimos neste texto posicionam-se em relação à problemática do sentido, a partir do questionamento que fazem de um forte postulado assumido por algumas teorias da lingüística, a saber, o postulado da autonomia do sistema lingüístico.

A CRENÇA NA NEUTRALIDADE DO DISCURSO: UMA ANÁLISE DA POLÊMICA EM TORNO DA PRODUÇÃO DE MATERIAIS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA

Nesta seção, analisamos uma polêmica que foi instaurada na mídia brasileira a partir de um artigo do jornalista Ali Kamel, publicado no jornal O Globo em 18 de setembro de 2007. Na ocasião, o autor questiona a qualidade de uma coleção de livros didáticos, Nova história crítica, do historiador Mário Furley Schmidt (uma coleção que ficou cinco anos na lista dos recomendados às escolas pelo Ministério da Educação e foi uma das mais adotadas nesse período), destacando principalmente a presença de "doutrinação" na obra. No artigo, Kamel procura evidenciar que o material em questão dá um tratamento maniqueísta e simplista a fatos históricos e faz apologia da corrente política chamada "de esquerda".

O articulista encontrou apoio à sua crítica na mídia de referência. Editoriais dos jornais O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo, respectivamente citados a seguir, consideram inadequada a abordagem de valores ideológicos realizada por esse material didático:

> O sistema de compra de livros didáticos adotado pelo Ministério da Educação (MEC) continua apresentando gravíssimos problemas. Terreno fértil para a corrupção, sujeito aos lobbies de editores e, principalmente, amplamente infiltrado pela "esquerda festiva", ele se caracteriza pelo enviesamento ideológico nos critérios de escolha e pela falta de controle em sua distribuição, a ponto de obras rejeitadas por especialistas contratados pelo próprio governo continuarem sendo livremente utilizadas em salas de aula. É esse o caso da coleção Nova História Crítica de autoria de Mário Schmidt, que apenas entre 2005 e 2007 foi distribuída a 750 mil estudantes da rede pública - submetidos, assim, a autêntica "lavagem cerebral". (EDITORIAL, 2007a)

> [...] O esforço republicano para disseminar conhecimento entre estudantes de todas as classes e regiões, exatamente por seu gigantismo, exige muito controle público para afastar o risco certo de falcatruas – materiais ou intelectuais. De quando em quando, porém, o país se vê surpreendido com patranhas como a revelada por Ali Kamel, anteontem, no jornal "O Globo", acerca da obra "Nova História Crítica", para alunos da oitava série. Em lugar de ensinar história, o livro se consagra à canhestra tentativa de doutrinar crianças com uma enxurrada de marxismo vulgar. (EDITORIAL, 2007b)

O jornalista Leandro Loyola, em artigo publicado na revista Época de 24 de setembro de 2007 e intitulado "Uma História muito particular", também faz uma crítica à coleção de livros didáticos, alegando que ela faz propaganda ideológica. Já no leasing do artigo, logo abaixo do título, o jornalista afirma: "Um livro didático que já vendeu 10 milhões de cópias distorce fatos, elogia ditadores e faz propaganda ideológica. O que estão ensinando às crianças?".

Essa propaganda ideológica, segundo o autor, poderia ser observada, por exemplo, quando Schmidt defende Mao-Tsé-tung. Citamos, a seguir, um trecho do referido livro didático, tal como recortado por Loyola:

> Mao Tsé-tung foi o grande líder comunista da Revolução Chinesa de 1949. Ele era filho de um próspero fazendeiro. [...] Mao-Tsé-tung teve uma grande oportunidade de estudar na Europa, mas preferiu ficar na China e lutar por seu povo. Foi um grande estadista e comandante militar. [...] Amou muitas mulheres e por elas foi correspondido. [...] Para muitos chineses, Mao é ainda um grande herói. Mas, para os chineses anticomunistas, não passou de um ditador (SCHMIDT apud LOYOLA, 2007).

No artigo, Loyola endossa a crítica feita pelo jornalista Ali Kamel, segundo a qual o livro de Schmidt direcionado à oitava série do ensino fundamental (atual nono ano) é uma "tentativa de fazer nossas crianças acreditar que o capitalismo é mau e que a solução de todos os problemas é o socialismo, que fracassou até aqui por culpa de burocratas autoritários". O autor defende que a propaganda ideológica que acredita haver na referida coleção é prejudicial às crianças. Justifica-se nos seguintes termos:

> O risco de levar esse viés ideológico para a educação das crianças é incutir nelas idéias que já se provaram equivocadas e torná-las menos capazes de lidar com as complexidades do mundo. É, ao contrário do que dizem seus defensores, transformar as crianças em cidadãos menos capazes de crítica (LOYOLA, 2007).

O jornalista Ali Kamel, ao criticar a coleção didática em questão e iniciar a polêmica aqui analisada, cita vários trechos do livro didático que, segundo ele, ilustram essa tentativa de doutrinação. Os trechos citados têm por tema, especificamente, o capitalismo, o ideal marxista, a Revolução Cultural Chinesa, a Revolução Cubana, a derrocada da URSS. Finaliza sua crítica apresentando fatos que colocam em discussão o ponto de vista apresentado na coleção analisada e fazendo um questionamento acerca da educação e do futuro das crianças brasileiras:

> Esses são apenas alguns poucos exemplos. Há muito mais. De que forma nossas crianças poderão saber que Mao foi um assassino frio de multidões? Que a Revolução Cultural foi uma das maiores insanidades que o mundo presenciou, levando à morte de milhões? Que Cuba é responsável pelos seus fracassos e que o paredão levou à morte, em julgamentos sumários, não torturadores, mas milhares de oponentes do novo regime? E que a URSS não desabou por sentimentos de inveja, mas porque o socialismo real, uma ditadura que esmaga o indivíduo, provou-se não um sonho, mas um pesadelo?

> Nossas crianças estão sendo enganadas, a cabeça delas vem sendo trabalhada, e o efeito disso será sentido em poucos anos. É isso o que deseja o MEC? Se não for, algo precisa ser feito, pelo ministério, pelo congresso, por alguém (KAMEL, 2007).

Nesse trecho, vários aspectos interessantes a uma abordagem discursiva, tal como assumimos aqui, poderiam ser destacados, mas chamaremos atenção para a polarização político-ideológica marcada no artigo de Kamel: o jornalista assume um posicionamento político em oposição àquele supostamente "de esquerda", representado pelo posicionamento do autor do livro didático criticado. Ao se referir, por exemplo, a Mao como "um assassino frio de multidões" e à Revolução Cultural como "uma das maiores insanidades que o mundo presenciou", Kamel marca claramente seu posicionamento frente à "esquerda marxista". Mais que isso, apresenta o posicionamento dessa esquerda, construindo um simulacro (uma reprodução "às avessas") do discurso de seu oponente, como é possível perceber pelo enunciado "[como nossas crianças poderão saber que] a URSS não desabou por sentimentos de inveja, mas porque o socialismo real, uma ditadura que esmaga o indivíduo, provou-se não um sonho, mas um pesadelo?". Para a "esquerda marxista", o socialismo não desabou por sentimentos de inveja; jamais um marxista – considerando sua concepção materialista de história – afirmaria isso. Trata-se de um simulacro do discurso marxista, construído a partir do "filtro semântico" do discurso produzido a partir de um posicionamento não marxista (neoliberal?), representado pelo posicionamento de Kamel. Nesse sentido, trata-se de uma polêmica, no sentido postulado por Dominique Maingueneau (2005). Explicaremos melhor.

Maingueneau compreende a interação entre os vários discursos de um mesmo espaço discursivo como um processo de tradução, de interincompreensão regrada: cada um introduz o Outro em seu fechamento, traduzindo os seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim, sua relação com esse Outro se dá sempre sob a forma do simulacro que dele constrói. Desse modo, para construir e preservar sua identidade no espaço

discursivo, o discurso não se relaciona com o Outro enquanto tal, mas somente com o simulacro que dele constrói, pois não há dissociação entre o fato de enunciar conforme as regras de sua própria formação discursiva e de "não compreender" os sentidos dos enunciados do Outro; trata-se, na verdade, de duas facetas do mesmo fenômeno. Não existe, portanto, o discurso absoluto que num espaço homogêneo regularia todas as traduções de um tipo de discurso para um outro, mas uma rede de relações constantemente aberta. Nessa perspectiva, a relação polêmica não existe em si, ela é apenas um aspecto do funcionamento da formação discursiva e se configura como a manifestação de uma incompatibilidade radical entre os discursos – a mesma que permitiu que tais discursos se constituíssem. A relação com o Outro é função da relação que um discurso mantém consigo mesmo, na medida em que, para que ele construa a sua identidade, é preciso relegar o Outro ao interdito, ao espaço do não dizível, do errado, do culpado, do falível.

A polêmica, portanto, na perspectiva de Maingueneau, é o que caracteriza o funcionamento da interdiscursividade. Em outros textos de nosso corpus, como na carta-resposta da editora e do autor criticado a Kamel, também é possível observar a relação polêmica com o Outro:

> Compreendemos que o sr. Ali Kamel, que ocupa cargo executivo de destaque nas Organizações Globo, possa ter restrições às posturas críticas de nossa obra. Compreendemos até que ele possa querer os livros didáticos que façam crer "que socialismo é mau e a solução para tudo é o capitalismo". Certamente, nossas visões políticas diferem das visões do sr. Ali Kamel e dos proprietários da empresa que o contratou. O que não aceitamos é que, em nome da defesa da liberdade individual, ele aparentemente sugira a abolição dessas liberdades. (EDITORA NOVA GERAÇÃO, 2007)

Nesse trecho, o enunciador atribui ao Outro a "defesa da liberdade individual", um simulacro de enunciados que contestam o viés

ideológico da obra de Schmidt, tais como: "Nossas crianças estão sendo enganadas, a cabeça delas vem sendo trabalhada" (KAMEL, 2007) e "O risco de levar esse viés ideológico para a educação (...) é, ao contrário do que dizem seus defensores, transformar as crianças em cidadãos menos capazes de crítica" (LOYOLA, 2007). Nesse mesmo processo de tradução/interincompreensão, o enunciador "de esquerda" traduz essa "defesa de liberdade individual" como "abolição de liberdade". Além disso, atribui também ao Outro a defesa do posicionamento de que "o socialismo é mau e a solução para tudo é o capitalismo". Por sua vez, como é possível perceber em trechos já anteriormente citados, esse Outro, enquanto discurso agente (aquele que traduz) também constrói simulacros dos enunciados de seu oponente, de modo que atribui, por exemplo, à "esquerda política" a defesa do posicionamento de que "o capitalismo é mau e [...] a solução de todos os problemas é o socialismo" (LOYOLA, 2007). Todo esse processo aqui descrito/analisado reitera o que Maingueneau afirma a respeito da constituição de uma polêmica: que se trata de um processo de interincompreensão regrada.

Como já deve ter sido possível perceber, as noções de polêmica e interincompreensão dizem muito a respeito da produção de sentidos e, assim sendo, podem também ajudar a problematizar a crença na possibilidade de um dizer neutro. Vejamos de que maneira.

Nos textos analisados, a crítica ao material didático produzido por Schmidt é feita segundo as restrições semânticas da formação discursiva (de um posicionamento "não marxista") em que os sujeitos que criticam se inscrevem, o que significa dizer que é feita a partir de um viés ideológico e que, portanto, o discurso produzido a partir desse posicionamento não é neutro. Não obstante, essa crítica discute a "doutrinação" realizada pelo autor da coleção didática, sugerindo que seja possível enunciar de um lugar neutro.

Tem-se, portanto, à primeira vista, um paradoxo: a partir de um posicionamento (que nunca é neutro, porque ideológico), sugere-se a possibilidade da neutralidade dos discursos – no caso aqui específico, a neutralidade discursiva nos livros didáticos. Entretanto, esse paradoxo

logo se desfaz se, novamente à luz da noção de polêmica, considerarmos que o que se critica mesmo nos livros de Schmidt são os valores ideológicos supostamente da "esquerda marxista" neles veiculados/defendidos, e não a veiculação/defesa de valores em materiais didáticos, mesmo que isso não seja explicitamente assumido por Kamel e seus "aliados". E é justamente por criticar os valores ideológicos da "esquerda marxista" que Loyola (2007) acusa o discurso presente na Coleção Nova História Crítica de "falso", "equivocado":

> Um livro didático que já vendeu 10 milhões de cópias *distorce fatos*, elogia ditadores e faz propaganda ideológica. (...) O risco de levar esse viés ideológico para a educação das crianças é incutir nelas *idéias que já se provaram equivocadas* e torná-las menos capazes de lidar com as complexidades do mundo. (itálico adicionado)

Na perspectiva do posicionamento desse sujeito, seu ponto de vista é "verdadeiro" e o do Outro, "falso". A esse respeito, é relevante pontuar que, nesta polêmica, opera-se o apagamento da questão ética (que trata de pontos de vista) em prol de um destaque para a problemática da "lógica" (que se organiza em torno do eixo verdadeiro/falso). Esse deslocamento da ética para a "lógica" acaba por sustentar a construção/manutenção da crença na possibilidade de se enunciar de forma neutra. Isto porque, quando um ponto de vista se coloca como verdadeiro, o efeito de sentido que produz é o da "verdade" que está sendo enunciada e, quando um ponto de vista é tomado como falso, o efeito de sentido que produz é o da "falsidade" que está sendo enunciada.

Entretanto, considerando-se o funcionamento da polêmica, tal como vimos, os efeitos de sentido de um discurso decorrem do funcionamento do filtro semântico da formação discursiva em que os sujeitos se inscrevem. Ou seja, as supostas "verdades" são produzidas por sujeitos ideologicamente constituídos e, por isso, a conclusão radical a que se chega é que, em se tratando de discurso, não há uma "verdade", mas muitas possíveis. Mais que isso, não há um lugar de verdade, mas posicionamentos.

Toda essa análise que empreendemos até aqui, com base na noção de polêmica discursiva proposta por Dominique Maingueneau, permite compreender aspectos da problemática da produção de sentidos e fundamentar uma crítica à crença na possibilidade de um dizer neutro. Entretanto, essas questões podem ser ainda melhor compreendidas se considerarmos o modo como as teorias discursivas que assumimos neste texto – a chamada análise do discurso francesa e os estudos do discurso que se produzem a partir de reflexões feitas pelo Círculo de Bakhtin – posicionam-se em relação à problemática do sentido, a partir, como já apontado na introdução deste texto, do questionamento que fazem de um forte postulado assumido por algumas teorias da lingüística, a saber, o postulado da autonomia do sistema lingüístico. No caso de Pêcheux, esse questionamento se dá, fundamentalmente, a partir da ruptura que realiza com a lingüística saussureana e da forte crítica empreendida ao postulado chomskyano da universalidade/univocidade do sentido. No caso do Círculo de Bakhtin, o questionamento se dá a partir da formulação do postulado da primazia da interação sobre a abordagem formal da linguagem, questão que é neste texto tratada a partir das noções de enunciação, horizonte apreciativo e alteridade. Vejamos mais de perto como esses questionamentos se deram, começando pela abordagem proposta pela AD francesa.

A PROBLEMÁTICA DO SENTIDO

A problemática do sentido para a AD francesa

Em seu texto Análise automática do iscurso (AAD-69), Pêcheux afirma que, antes da chamada lingüística moderna, cuja origem pode ser marcada com o Curso de Lingüística Geral, estudar uma língua era, na grande maioria das vezes, estudar textos e colocar a seu respeito questões de natureza distinta provenientes, ao mesmo tempo, da atividade do gramático e da prática escolar. Perguntava-se: de que fala este texto?; quais são as idéias principais contidas nele?; ele está de acordo com as normas da língua na qual foi escrito?; quais as normas próprias a este texto? Todas essas questões eram colocadas simultaneamente porque

remetiam umas às outras – as questões concernentes aos usos semânticos e sintáticos colocados em evidência pelo texto ajudavam a responder às questões referentes ao sentido do texto. Isto porque a ciência clássica da linguagem (antes de Saussure) pretendia ser ao mesmo tempo ciência da expressão e ciência dos meios dessa expressão: o estudo gramatical e semântico era um meio de se chegar à compreensão do texto.

O deslocamento conceptual realizado por Saussure consistiu em separar a "prática" da "teoria da linguagem". A língua, ao ser pensada como um sistema, deixa de ser compreendida como tendo a função de exprimir sentido, visto que ela se torna "um objeto do qual uma ciência pode descrever o funcionamento" (PÊCHEUX, 1969/1990a, p. 62). A implicação desse deslocamento, de acordo com Pêcheux, é que o texto não pode, de modo algum, ser um objeto pertinente para a ciência lingüística, pois ele não funciona, o que funciona é a língua (um conjunto de sistemas que autorizam combinações e substituições, cujos mecanismos colocados em causa são de dimensão inferior ao texto). Nesse sentido, o deslocamento a partir do qual a lingüística constituiu sua cientificidade deixou a descoberto o terreno que ela estava abandonando (o do estudo da compreensão do texto), e as questões que ela teve de deixar de responder ("o que quer dizer esse texto?"; "em que sentido esse texto difere daquele?" etc.) continuaram a se colocar, motivadas por interesses ao mesmo tempo práticos e teóricos.

Como nos relata Pêcheux, várias respostas foram fornecidas a essas questões, a partir de métodos não-lingüísticos e paralingüísticos.

O autor classifica como métodos não-lingüísticos aqueles que buscam responder à questão da compreensão textual sob uma forma pré-saussureana. São métodos que, mesmo baseando-se em conceitos de origem lingüística, mobilizam conceitos defasados em relação à chamada lingüística moderna.

Os métodos paralingüísticos, por sua vez, referem-se abertamente à lingüística moderna para, paradoxalmente, responder à questão (sobre o sentido contido num texto) que essa mesma lingüística teve que colocar de lado para se constituir enquanto ciência. As disciplinas que se valeram dos métodos paralingüísticos, como a crítica literária, por exemplo,

reconheceram o fato teórico fundamental que marcou o nascimento da ciência da lingüística – a passagem da função ao funcionamento – e decifraram esse fato como uma abertura, uma possibilidade de efetuar uma segunda vez esse mesmo deslocamento, mas desta vez no nível do texto: uma vez que existem sistemas sintáticos, faz-se a hipótese de que existem, por exemplo, sistemas literários. Ou seja, faz-se a hipótese de que os textos, como a língua, funcionam. Supõe-se, portanto, uma homogeneidade entre os fatos da língua e os fenômenos da dimensão do texto, o que autorizaria o emprego dos mesmos instrumentos conceptuais para a análise de ambos, hipótese veementemente problematizada por Pêcheux (1969/1990a, p. 73):

> [...] não é certo que o objeto teórico que permite pensar a *linguagem* seja uno e homogêneo, mas talvez a conceptualização dos fenômenos que pertencem ao "alto da escala" necessite de um deslocamento da perspectiva teórica, uma "mudança de terreno" que faça intervir conceitos exteriores à região da lingüística moderna.

No caso de Pêcheux – e da Análise do Discurso, portanto – os conceitos exteriores à lingüística advieram do materialismo histórico althusseriano e da psicanálise lacaniana, visto que o discurso, tal como concebido pela AD, é o lugar onde intervêm questões relativas à ideologia e ao sujeito. É nessa perspectiva que o autor afirma que a constituição da Análise do Discurso não deve ser pensada como um progresso natural permitido pela Lingüística – como se o estudo do discurso se desse com base numa passagem natural, da lexicografia (estudo das palavras) para o discurso, o nível mais alto da "escala" dos objetos de estudo da Lingüística –, mas a partir de uma ruptura epistemológica, que coloca o estudo do discurso num outro terreno.

Com base nesse postulado de "mudança de terreno", toda a reflexão em torno da língua desloca-se também. No mesmo texto de 69, ao desenvolver a proposta de um dispositivo de análise, Michel Pêcheux fará da análise lingüística uma das etapas fundamentais do método de análise

do discurso que propõe. Como atribui à Análise Automática do Discurso a tarefa de realizar uma análise não-subjetiva dos efeitos de sentidos, Pêcheux almeja que a AAD realize uma análise lingüística de natureza morfossintática, de modo a permitir a deslinearização lingüística dos textos – ligada a fenômenos de hierarquias dos constituintes, encaixes e determinações. Isso evitaria que, nessa etapa da análise, se introduzisse uma "concepção de mundo" que repousasse numa semântica universal, já que isso significaria voltar a incluir no próprio funcionamento da língua os processos semânticos que, para Pêcheux, são historicamente determinados e, justamente por esse motivo, não co-extensivos à língua, a não ser que se identifiquem ideologia e língua.

Em outras palavras, neste momento Pêcheux assume: a) que há questões propriamente lingüísticas e que a língua tem um funcionamento; b) que a problemática do sentido (a semântica, portanto) não é uma questão de natureza lingüística, mas discursiva; c) que língua e discurso são objetos de natureza distinta; d) que a natureza do discursivo é ideológica.

Mas que relação existe entre os processos discursivos e a língua, do ponto de vista desta teoria do discurso? Pêcheux e Fuchs (1975/1990, p. 172) formulam de maneira bastante categórica essa relação: "estando os processos discursivos na fonte da produção dos efeitos de sentido, a língua constitui o lugar material onde se realizam esses efeitos de sentido".

Neste mesmo texto, alterando um pouco a tônica do tratamento que conferem à análise lingüística, esclarecem, ainda, qual a relação entre esta análise (a lingüística) e a enunciação. Pêcheux e Fuchs afirmam que o estudo das marcas ligadas à enunciação deve constituir um ponto central da fase de análise lingüística da AAD, e que este estudo introduz modificações importantes na concepção de língua. O léxico deve ser considerado como um conjunto estruturado de elementos articulados sobre a sintaxe, e a sintaxe como o modo de organização (próprio a uma determinada língua) dos traços das referências enunciativas. Essa concepção de sintaxe que Pêcheux e Fuchs assumem neste momento de reflexão – diferentemente do que ocorre no primeiro momento de formulação teórica e elaboração do dispositivo de análise, isto é, diferentemente do

que se apresenta no texto de 1969, em que Pêcheux restringe a análise lingüística a processos morfossintáticos – permite uma articulação efetiva entre língua e discurso, no seguinte sentido: os processos de enunciação, consistindo em uma série de determinações sucessivas pelas quais o enunciado se constitui pouco a pouco e que tem por característica colocar o "dito" e rejeitar o "não dito", concernem ao discursivo, ao mesmo tempo, entretanto, que mantêm estreitas relações com o lingüístico, na medida em que esses mesmos processos de enunciação são articulados na sintaxe, por meio de traços de referências enunciativas. Os processos de enunciação, portanto, colocam-se como um ponto possível de articulação entre a língua e o discurso, sendo, nesse sentido, fundamentais para o projeto de Pêcheux – e da AD –, pois garantem a não-redutibilidade do discursivo ao lingüístico e tampouco ao ideológico.

A discussão que Gadet e Pêcheux (2004) fazem, em A língua inatingível: o discurso na história da lingüística, a respeito da proposta teórica chomskyana, embasada no sonho lógico-filosófico da língua ideal – lugar de clareza por excelência –, é extremamente interessante para vislumbrar o horizonte teórico da AD, ao menos no que se refere ao tratamento que ela dá a essa relação entre língua/discurso e, na esteira, ao tratamento do sentido. Gadet e Pêcheux criticam, entre outras coisas, o fato de o gerativismo tratar fenômenos como o da ambigüidade como sendo apenas uma questão de relação entre estrutura profunda e estrutura superficial, reduzindo a problemática do sentido a um universo logicamente estabilizado, estruturado a partir do pressuposto da trilogia transparência/univocidade/regularidade. É em termos lógicos e com argumentos lógicos que Chomsky aborda "o que poderia lhe permitir escapar ao logicismo": no caso, a ambigüidade (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 147). O universo lógico, nessa perspectiva, chega a "retificar a linguagem" em nome de uma teoria sobre o funcionamento do mundo, porque, dessa perspectiva, a língua não pode tolerar o incerto, o ambíguo, o ambivalente, o irregular.

Rompendo com essa concepção, Gadet e Pêcheux criticam a cegueira da Lingüística em relação à discursividade, e apontam para a necessidade de se levar em conta a existência histórica das "materiali-

dades discursivas", pois "o sentido não preexiste à sua constituição nos processos discursivos" (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 158) e, portanto, para abordá-lo (o sentido), é preciso não ignorar esses processos. Talvez uma das análises mais exemplares que demonstram a radicalidade desse pressuposto é a que Pêcheux (1983/1990b) empreende do enunciado "On a gagné" em O discurso: estrutura ou acontecimento.

Ao analisar esse enunciado, ecoado por todos os parisienses que se reúnem em massa na Praça da Bastilha e para os quais o acontecimento da eleição de Mitterand para presidente da França é uma vitória, Pêcheux aponta a particularidade da materialidade discursiva de "On a gagné": o enunciado

> (...) não tem nem o conteúdo nem a forma nem a estrutura enunciativa de uma palavra de ordem, de uma manifestação ou de um comício político. "On a gagné" ["Ganhamos"], cantado com um ritmo e uma melodia determinados (on-a-gagné/ dó-dó-sol-dó) constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva cuja equipe acaba de ganhar. Este grito marca o momento em que a participação passiva do espectador-torcedor se converte em atividade coletiva gestual e vocal, materializando a festa da vitória da equipe, tanto mais intensamente quanto ela era mais improvável (PÊCHEUX, 1983/1990b, p. 21).

De acordo com Pêcheux, "On a gagné" veio sobredeterminar o acontecimento da vitória, sublinhando sua equivocidade: no domínio esportivo, a evidência dos resultados sustenta-se a partir – ou em decorrência – de sua apresentação em um quadro lógico (a equipe X derrotou a equipe Y). O resultado do "jogo" deriva de um universo logicamente estabilizado, que pode ser exaustivamente descrito através de uma série de respostas unívocas a questões factuais, como, por exemplo: "de fato, quem ganhou, X ou Y?"

Ao mesmo tempo, entretanto, o enunciado "On a gagné" é profundamente opaco: sua materialidade léxico-sintática (um pronome indefinido (on) em posição de sujeito; a marca temporal-aspectual de realizado (a gagné); e a ausência de complementos) imerge esse enunciado numa rede de equivocidades, de relações associativas implícitas, isto é, em uma série heterogênea de enunciados, que colocam em xeque a sua estabilidade lógica. Obviamente que a opacidade desse enunciado não advém de sua estrutura sintática, mas, do acontecimento de sua enunciação, que coloca numa relação inextrincável a materialidade discursiva (aqui evocada a partir da estruturação sintática) e os processos discursivos, compreendidos como uma rede de memória atualizada no novo de um acontecimento histórico.

Dominique Maingueneau (1997) apresenta uma definição de língua bastante interessante para esclarecer essa relação entre materialidade discursiva e processos discursivos. Para o autor, a língua é um objeto integralmente formal e integralmente histórico. Trocando em miúdos: não há nenhuma região da língua que não se estruture a partir de regras e propriedades formais, do mesmo modo que não há nenhuma região da língua que esteja imune às conjunturas históricas. Assume-se, pois, que a língua tenha um funcionamento parcialmente autônomo, ou seja, "que uma língua funcione segundo regras "próprias" de fonologia, morfologia e sintaxe [...], mas que são postas a funcionar de uma forma ou de outra segundo o processo discursivo de que se trata numa certa conjuntura" (POSSENTI, 2004, p. 360).

Levar esse pressuposto às últimas conseqüências é o que define a especificidade da Análise do Discurso francesa no campo da Lingüística e sua forma de conceber a problemática da produção de sentidos.

Passaremos agora a tratar do modo como essa mesma problemática é concebida pelo Círculo de Bakhtin.

A problemática do sentido em Bakhtin: a enunciação, o horizonte apreciativo e a alteridade

Propomos como ponto de partida para refletir sobre a produção

de sentido nos estudos realizados pelo Círculo de Bakhtin os conceitos de significação e tema. Bakhtin/Volochínov (1929/1988) define tema como "o sentido da enunciação completa"; considera-o "(...) individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação" (p. 128). Acrescenta que o tema da enunciação não somente é determinado pela língua, mas também pelos elementos não verbais da situação sócio-histórica em que se atualiza o enunciado. O autor chama de significação a outra parte inalienável da enunciação, trata-se dos elementos da enunciação que são reiteráveis e idênticos a cada momento de enunciação. Bakhtin/Volochínov (1929/1988) os assume como abstratos e fundados sobre uma convenção social, são "(...) um aparato técnico para a realização do tema" (p. 129). Nessa concepção teórica, tema e significação são indissolúveis no processo de produção de sentido.

No desenvolvimento da argumentação a favor da importância de se considerarem os aspectos relativos ao tema para a produção de sentido, Bakhtin/Volochinov (1929/1988) chama atenção para a relevância da entonação. Mas destaca que essa se trata da forma "[...] mais superficial da apreciação social contida na palavra" (p. 132). E completa: "[...] os acentos apreciativos dessa ordem e as entonações correspondentes não podem ultrapassar os limites estreitos da situação imediata e de um pequeno Círculo social íntimo" (p. 134). Assim, o autor amplia o conceito de "acento apreciativo", elevando-o ao nível da estrutura sócio-ideológica – defende que o sentido da enunciação se produz sempre à luz de uma orientação apreciativa e que esta não é nem marginal (ou individual), nem própria de um suposto sentido conotativo da enunciação:

> [...] a significação objetiva forma-se graças à apreciação; ela indica que uma determinada significação objetiva entrou no horizonte dos interlocutores – tanto no horizonte imediato como no horizonte social mais amplo de um dado grupo social. [...]
>
> A evolução semântica da língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado

> grupo social e a evolução do horizonte apreciativo – no sentido da totalidade de tudo o que tem sentido e importância aos olhos de um determinado grupo – é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1929/1988, p. 135-136).

A enunciação, nessa perspectiva, distancia-se de uma produção individual e, portanto, da "fala" de Saussure – como o faz o objeto "discurso" proposto por Pêcheux. Além disso, não se confunde com a "língua", mesmo que contenha seus elementos estáveis, abstratos e convencionais. Enunciação, nessa visão Bakhtiniana, é ao mesmo tempo o estável da língua e o instável do contexto sócio-histórico; ou seja: a estabilidade (a significação) é necessária para a instauração da instabilidade inevitável (o tema). A produção do sentido é um contínuo processo que não descarta nem o mesmo nem o diferente:

> Nada pode permanecer estável nesse processo. É por isso que a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias (Bakhtin/VOLOCHÍNOV, 1929/1988, p. 136).

Com essa curta exposição, esperamos que fique claro que, da perspectiva teórica em questão, não se pode conceber uma enunciação que seja "neutra", já que toda enunciação é constituída em um horizonte apreciativo específico e carrega suas marcas. Essa é outra maneira de dizer que a palavra é necessariamente marcada por valores ideológicos, uma citação mais ou menos livre de Bakhtin/Volochínov (1929/1988) que se tornou bastante conhecida em nosso meio acadêmico. Essa concepção de enunciação diz respeito à produção de sentido no ato de enunciar e no de "ler" a enunciação – ou seja: não se pensam a produção e a "recepção" como separadas, mas uma é tomada como parte da outra. Enunciar, na perspectiva dialógica do Círculo, é interpretar e responder

à enunciação do outro com contrapalavras. Pode-se afirmar que, nas atividades enunciativas, contrapalavras retomam o enunciado do outro ressignificando-o segundo conjunturas históricas e sociais específicas, segundo valores apreciativos e ideologias que constituem os sujeitos envolvidos no processo. De acordo com essa perspectiva, a leitura é tomada como um processo sempre aberto, rico em diversidade, mas que não descarta sentidos em circulação na sociedade, na história, não descarta a estabilidade provisória da significação (GERALDI, 2003).

Feitas essas reflexões iniciais, é importante ainda destacar, nessa perspectiva teórica, o aspecto dialógico como constitutivo das atividades de linguagem. Quando reflete acerca dos gêneros do discurso, Bakhtin (1952-1953/2000) insiste na proposta de se pensar a dialogicidade como a característica fundamental do enunciado – o qual, segundo ele, deveria ser o objeto de estudo daquele que se debruça sobre a linguagem. Uma conseqüência teórica fundamental que advém dessa proposta é um deslocamento da idéia de se pensar a "comunicação" como atividade primordialmente referencial. O autor pontua que

> o enunciado está voltado não só para seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe (Bakhtin, 1952-1953/2000, p. 320).

A enunciação, nos escritos do Círculo, é processo dialógico e sócio-histórico. Isso significa dizer que ela é resultado de um trabalho sobre enunciações anteriores; também significa que ela é direcionada a um outro discurso, constituindo-se a partir dele e concedendo-lhe a palavra; e, ainda, que é habitada por diferentes vozes sociais. Cada um desses aspectos da atividade dialógica da linguagem merece um comentário.

Pensar o discurso (nos escritos do Círculo, pensar a linguagem ou o enunciado, que em vários momentos são considerados sinônimos) como resultado de um trabalho do sujeito sobre enunciações já feitas significa

considerar, no processo de produção do discurso, não somente esse trabalho – do qual apontamos anteriormente a atividade de interpretação em forma de contrapalavra –, mas também a presença condicionante da base sobre a qual se processa o trabalho, que chamaremos aqui de memória discursiva. Compõem essa memória alguns dos outros que constituem o discurso do sujeito. Dessa maneira é que podemos dizer que o discurso está direcionado por um já-dito, mesmo que ele não seja engessado em sua relação com esse discurso-outro, visto que, como foi dito anteriormente, a esse outro o sujeito lança uma contrapalavra, fruto de uma compreensão responsiva.

Outro aspecto desse caráter dialógico da linguagem é que a palavra do sujeito é fruto de antecipações realizadas por esse sujeito – o(s) outro(s) a quem o discurso se dirige também condiciona(m) o discurso a ser o que ele é. Esses dois aspectos do dialogismo são assim colocados por Bakhtin/Volochínov (1929/1988, p. 98):

> Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as.

Considerando-se que a interação verbal se compreende nesse contexto como uma relação entre sujeitos sociais, as antecipações e as respostas de que se fala estão relacionadas não só a interlocutores diretos, mas também a "vozes sociais" que são mobilizadas/refratadas na atividade discursiva. Essas vozes dos destinatários do enunciado são assim definidas pelo autor:

> Pode ser o conjunto diferenciado de especialistas em alguma área especializada da comunicação cultural, pode ser o auditório diferenciado dos contemporâneos, dos partidários, dos adversários e inimigos, dos subalternos, dos chefes, dos inferiores, dos superiores, dos próximos, dos estranhos, etc (Bakhtin, 1952-1953/2000, p. 320).

O enunciado pensado nessa relação constitutiva entre o eu e outro, pensado nessa alteridade inevitável, é uma ressonância de outros discursos, com os quais realiza uma atividade responsiva ativa. "O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados [...]" (Bakhtin, 1952-1953/2000, p. 316). Essa concepção do discurso não autoriza tomar o sentido do enunciado fora das relações interativas em que se dá a enunciação – entendendo-se essas relações interativas no sentido amplo do termo, o sentido do enunciado se produz a partir das relações interdiscursivas num contexto histórico específico, e não recuperar essas vozes sociais constitutivas desse enunciado é desprezar aquilo que o torna significativo.

Com base na apresentação do modo como a Análise do Discurso francesa e o Círculo de Bakhtin concebem a problemática do sentido – sempre considerado a partir de sua produção em conjunturas histórico-sociais e ideológicas –, bem como a partir da análise empreendida, esperamos ter inquietado o leitor que ainda acredita(va) na possibilidade de um dizer neutro.

REFERÊNCIAS

Bakhtin, M. (1952/1953) Os gêneros do discurso. In: _____. Estética da criação verbal. 3. ed. Tradução de Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Bakhtin/VOLOCHÍNOV. (1929) Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

EDITORA NOVA GERAÇÃO. O livro didático que a Globo quer proibir. 29 out. 2007. Disponível em: <http://ocioecultura.blogspot.com/2007/10/livro-didatico-de-historia.html>. Acesso em: 29 maio 2008.

EDITORIAL. Lata de lixo da História. Folha de São Paulo. 2007b. Disponível em: <http://www.escolasempartido.org/index.php?id=38,1,article,2,190,sid,1,ch>. Acesso em: 25 maio 2008.

EDITORIAL. O MEC acorda tarde. O Estado de S. Paulo. 2007a. Disponível em: <http://www.escolasempartido.org/index.php?id=38,1article,2,193,sid,1,ch>. Acesso em 25 maio 2008.

FLOCH, Jean-Marie. Identités visuelles. Paris: PUF, 1995.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. A língua inatingível: o discurso na história da lingüística. Campinas: Pontes, 2004.

GERALDI, J. W. Depois do "show", como encontrar encantamento? Cadernos de Estudos Lingüísticos, Campinas, n. 44, p. 251-261, jan./jun. de 2003.

KAMEL, A. O que ensinam às nossas crianças. O Globo, Rio de Janeiro, 18 set. 2007, p. 7.

LOMBARDO, P. "Passion du beau". In: RALLO DITCHE, E. FONTANILLE, J. , LOMBARDO, P. *Dicitonnaire de passions Littéraires*. Paris: Belin, 2005.

LOYOLA, L. Uma história muito particular. Revista Época, São Paulo, 28 set. 2007.

MAINGUENEAU, D. Novas tendências em análise do discurso. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Martins Fontes, 1989.

_____. Gênese dos discursos. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

MEC retira da rede pública livro didático que exalta Mao. Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 set. 2007.

PÊCHEUX, M. (1969). Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK. T (Org). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1990a.

PÊCHEUX, M. (1983). O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990b.

PÊCHEUX, M.; FUCHS. C. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK. T (Org). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1990.

POSSENTI, S. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Org.). Introdução à lingüística: fundamentos epistemológicos. v. 3. São Paulo: Cortez, 2004.

Texto e discurso: questões epistemológicas para a lingüística

João Wanderley Geraldi

*As ciências humanas são as ciências do homem em sua especificidade, e não de uma coisa muda ou um fenômeno natural. O homem em sua especificidade humana sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto (ainda que potencial). Onde o homem é estudado fora do texto e independente deste, já não se trata de ciências humanas (anatomia e fisiologia do homem, etc.). (**Mikhail Bakhtin**)*

INTRODUÇÃO

Se num passado recente acreditamos que a validade de nossos enunciados nos era dada pelo fato de eles descreverem o real, hoje perdemos a inocência e ficamos ao léu: donde extrair alguma validação de nossas compreensões? Obviamente esta pergunta somente faz sentido para aqueles que pretendem viajar para terras do além das certezas patrocinadas pelas teorias. Somente no interior das teorias podemos falar em critérios de verdade para validarmos nossas afirmações. Fora delas, parece que vivemos uma teratologia de que não conseguimos escapar.

É mais ou menos óbvio que toda a fala se organiza em função dos objetivos a serem atingidos, constrangido o discurso à situação de sua produção. As remessas a elementos da situação, as ancoragens demonstrativas, todas as expressões de remessas que se fazem com os elementos

de mostração com que apontamos, acompanhados de gestos indicativos (por exemplo, no uso dos pronomes demonstrativos) ou pelos dêiticos pessoais, temporais ou espaciais (eu, agora, aqui) parecem garantir uma fidelidade entre a expressão lingüística e o mundo real. Sabemos, no entanto, que isso não acontece: cada história é contada segundo os interesses daquele que narra; todo fato tem sempre suas versões; é inescapável que opinemos quando pretendemos apenas descrever, até pela seleção lexical que fazemos ao falar de algo: um mesmo objeto no mundo, como o planeta Vênus, é mostrado ora como "estrela da manhã", ora como "estrela da tarde", e nem estrela é... Se este exemplo é clássico, e serviu de base para teorias semânticas de base lógica, mais significativas são, do ponto de vista do discurso, as formas de retomadas, as nominalizações, quando examinamos seqüências discursivas como o exemplo abaixo:

> Após explodir uma parede com uma bomba [...] um grupo de 20 homens encapuzados e armados com fuzis e metralhadoras levou mais de R$ 10 milhões [...]. A PM chegou quando os criminosos fugiam [...]

Independentemente da adequabilidade ou não da retomada de "um grupo de 20 homens" por "os criminosos" – aqui obviamente adequada – o que se quer exemplificar é que estes usos fazem passar como definições o que de fato são predicações feitas pelo falante e através delas emitem-se opiniões, constroem-se realidades. É neste sentido que, com a língua, não representamos o mundo, mas construímos uma realidade sobre o mundo.

Tínhamos, no entanto, uma escapatória para estes usos aparentemente espúrios da linguagem comum: acreditou-se que a ciência efetivamente falava a realidade, representava a realidade. Que a garantia de verdade dos princípios científicos nos era dada pela relação entre seus enunciados e o mundo real, como se uns e outro coincidissem. O século XX, desde Einstein, começa a destruir estas certezas e cada vez mais os cientistas sabem que não expressam o real quando falam do mundo, mas expressam o que conseguem dele captar com os instrumentos de que dispõem. Perdemos as certezas e com isso a ingenuidade. O uso

ordinário da linguagem e o uso da linguagem científica já não são assim tão díspares como imaginávamos. E por isso a questão das validações das afirmações científicas se restringe, hoje, ao interior das próprias teorias que permitem as enunciações feitas.

No movimento próprio do fazer ciência, a Lingüística erigiu-se como tal apostando nas possibilidades de um dizer sobre a língua (e a linguagem) que fosse validado pelos princípios assumidos pela teoria. O gesto inaugural de Saussure, afirmando que uma das tarefas da Lingüística era definir seu próprio objeto, colocou esta ciência de forma clara na modernidade: sobre o objeto construído se pode dizer verdades, mas estas verdades não são relativas ao real, mas a este objeto. Obviamente isto teve um custo enorme: o estruturalismo delimitou fortemente o campo de estudos, excluindo de seu âmbito fenômenos que tradicionalmente foram estudados na área de Letras, entre estes, os textos e os discursos.

A INSATISFAÇÃO COM OS RESULTADOS

É bem verdade que a Lingüística, ao redefinir o objeto de estudos, fez uma opção fundamental – e talvez este seja para a "cidade das letras" o seu pecado original: a autoridade sobre a língua é do falante e não do escritor. Tradicionalmente, estávamos habituados a estudar regras de funcionamento da língua com base no texto escrito, preferencialmente o texto literário. Todos nós encontramos as exceções: a regra estabelecia algo, mas um ou outro exemplo de escritor infringia a regra e, como escritor não "comete infração" – apenas os falantes são apontados como errados – havia a exceção aberta pelo gramático.

Ao eleger a fala como o campo de estudos – e o falante como autoridade em matéria de língua – o estruturalismo excluiu, no entanto, o texto ou o discurso, que são efetivamente as unidades de fala: nós produzimos textos quando falamos. Nós não falamos orações, palavras, morfemas, ou fonemas. E o que importa quando falamos não é o reconhecimento do que se repete, do que retorna, mas o sentido que se constrói em cada interlocução, e os sentidos demandam compreensões

dos sujeitos envolvidos. O discurso necessariamente coloca o sujeito em relação; os sentidos colocam necessariamente em relação elementos externos ao lingüístico porque incluem a história, o já conhecido, mas também o acontecimento, o "aqui e agora" da enunciação.

Mesmo o desenvolvimento dos estudos sobre a língua, no recorte que exclui o discurso e os textos, produziu um conjunto de insatisfações teóricas e práticas. Do interior mesmo do projeto de descrição da língua emergiram fenômenos significativos que exigiram a inclusão do discurso para que a própria língua fosse descrita e seus fenômenos explicados. Retomo aqui uma breve listagem destes fenômenos:

> a) a dêixis – pessoa, tempo e espaço expressam-se nas línguas conhecidas através de "signos referencialmente vazios" (o que não significa serem semanticamente indeterminados), demandando a remessa às instâncias discursivas para preencher suas referências;
>
> b) as modalidades, recursos através dos quais se marca no enunciado a atitude do locutor em face do que profere;
>
> c) a performatividade, em que a enunciação identifica-se com o próprio ato e cuja realização obedece a "condições de felicidade" definidas nas relações sociais externas ao sistema, no interior das quais as formas lingüísticas adquirem ou fazem sentido;
>
> d) a polissemia e o duplo sentido, em que, na combinação sintagmática dos elementos do sistema, ao mesmo tempo dois ou mais significados se presentificam em um só signo para que o sentido se produza;
>
> e) a argumentação, cuja orientação vem marcada não só pelos "conteúdos" do argumento, mas também pelos torneios sintáticos de construção;

> f) a implicitação, um não dizer que se deduz do dito e do fato de dizer;
>
> g) a polifonia e a heterogeneidade, fenômenos aparentemente da fala mas que 'impregnam' os elementos do sistema lingüístico e não podem ser desconsiderados em sua descrição (GERALDI, 1996, p. 11-12).

Estes fenômenos e os poucos resultados práticos que a lingüística forneceu para a compreensão dos discursos e dos textos levaram à expansão de seu objeto. De um lado, a crença na cientificidade da lingüística levou à proposta inicial de uma "gramática do texto", considerando que este era nada mais nada menos do que um nível de análise, articulando-se aos níveis fonológico e morfossintático. Apostava-se na manutenção dos mesmos princípios de descoberta, na manutenção do modelo de fazer ciência da linguagem, incluindo, agora, os textos. De outro lado, a Análise do Discurso propunha uma terceira categoria – a categoria do discurso – que mediaria a língua e a fala. Esta não era um simples uso livre daquela, mas regulada pelo discurso a que cada fala se subordinava e se subordina. Em vez de pensar dicotomicamente, haveria um terceiro elemento entre o sistema e seu uso, o que implica necessariamente uma revisão dos fundamentos da Lingüística.

TEXTO E DISCURSO

Ambas as disciplinas – a Análise do Discurso e a Lingüística Textual[1] – têm algumas características em comum:

a) nenhuma delas considera o discurso ou o texto uma mera seqüência de unidades menores, como a oração, mas tomam o discurso ou o texto como uma unidade;

1. A "Gramática do Texto" evoluiu para a Lingüística Textual; a Análise do Discurso tem diferentes orientações teóricas e até mesmo denominações, como "Análise Crítica do Discurso"; "Análise do Discurso de linha francesa", entre outras formas correntes de designação.

b) ambas elaboraram conceitos analíticos que remetem muito mais a processos do que a entes: coesão e coerência textuais são processos e como tais estão marcados no texto, mas não são entes nele localizáveis como se fossem expressões específicas; o já-dito e a ideologia que orientam o dizer do discurso não são objetos discretos e separáveis do discurso, mas ele estão sempre presentes. Isto significa que estas disciplinas, diferentemente das demais disciplinas lingüísticas, dedicam-se aos estudos dos processos e não das ontologias;

c) ambas as disciplinas têm claro que um texto ou um discurso não resulta de uma atividade ou comportamento que segue um conjunto de regras. Muito mais do que regras, ambas apontam para regularidades, para estabilidades e instabilidades, para relações internas e externas, para ancoragens no lingüístico do que é social e histórico.

A estas poucas características comuns a ambas as disciplinas, outras podem ser acrescentadas. O que não significa que uma e outra se diluem num mesmo arcabouço teórico. Ao contrário, suas aproximações somente podem ser frutíferas considerando-se o fenômeno que estudam e não os objetos que constroem.

Sem qualquer pretensão de estabelecer as linhas demarcatórias de uma e outra disciplina, talvez seja útil considerar que ambas tomam como fenômeno de partida a existência de um processo de relação entre sujeitos (com Bakhtin, esta relação poderia ser chamada de interação verbal). Nesta relação os sujeitos operam com recursos expressivos segundo um conjunto de constrições que não são apenas de ordem gramatical. Nesta atividade, que não se realiza fora da esfera da comunicação e, portanto, fora de uma determinada formação social, os discursos também são constringidos pelo já-dito, pelo pertencimento dos sujeitos a determinadas posições sociais e são marcados pelas instituições em que ocorrem. É por isso que podemos falar em discurso jornalístico, discurso religioso, discurso científico, etc. Para a Análise do Discurso importam estas relações que, aparentemente externas, se marcam, se presentificam no discurso. Estes discursos, que encontram no social (memória e acontecimento) sua materialidade, por seu turno se materializam em textos:

necessariamente todo discurso se "textualiza", torna-se uma seqüência. A Lingüística Textual toma este fato como seu foco e é a partir desta textualização que constrói suas categorias de análise.

Certamente um dos argumentos mais importantes para a defesa de que o texto e o discurso estão demandando a redefinição do objeto da lingüística é que um discurso e seu texto, no sentido do parágrafo anterior, não resultam da aplicação de regras; ao contrário, não há um conjunto de regras que, uma vez seja seguido, resulte num texto/discurso. Assim, é uma crença absolutamente inadequada imaginar que se um estudante sabe as características, por exemplo, de um gênero discursivo, ele estará apto a produzir um discurso dentro deste gênero. Produzir um discurso (ou um texto) exige muito mais do que conhecer as formas relativamente estáveis dos gêneros discursivos: há que se constituir como locutor, assumir o papel de sujeito discursivo, o que impõe necessariamente uma relação com a alteridade, com o outro. E uma relação com o outro não se constrói sem sua participação, sem sua presença, sem que ambos saiam desta relação modificados.

Em uma e outra disciplina trabalha-se com indícios, com recortes, com indicações para dar conta de processos. Neste sentido, estas disciplinas estão bastante longe da lingüística bem comportada que se praticou e se pratica nas pesquisas que visam estabelecer classificações, definir entes e descrever regras de combinação. Por isso, o texto e o discurso trazem uma inflexão profunda na rota dos estudos lingüísticos e isto está tão presente na área que estamos começando a falar muito mais em estudos da linguagem do que em estudos lingüísticos ainda que estes possam ocupar grande parcela daqueles, mas certamente sem esgotá-los. Talvez depois de um século de tentativa de convívio com as ciências bem estabelecidas, a lingüística esteja reencontrando o encanto da relação com seus parceiros tradicionais: a filologia, a história, a literatura, enfim. Escolher este novo caminho certamente implica abandonar a segurança dos enunciados para preferir as incertezas da enunciação; aceitar a subjetividade e a criação como terrenos próprios da linguagem e seu movimento; enfim, preferir o acontecimento à estrutura, apostar na instabilidade para nela encontrar sentidos novos.

Neste caminhar não há corrimãos, nem sequer caminhos, talvez possamos dizer, como o viajante de Antonio Machado (2005):

> He andado muchos caminos,
> he abierto muchas veredas;
> he navegado en cien mares,
> y atracado en cien riberas.

Nestes novos caminhares, certamente estamos reconstruindo parentescos, reencontrando novas parcerias. O programa moderno, que se inaugura numa leitura de Saussure, ofereceu-nos a possibilidade do estudo rigoroso de um objeto que se fechou em si mesmo – a língua. Em conseqüência, inspirada numa vontade de verdade científica, a Lingüística se associou às metodologias próprias das ciências duras, especialmente a matemática e, mais recentemente, a neurologia. Hoje, talvez estejamos fazendo outros pactos, com os estudos da ordem das humanidades e abandonando o sonho da cientificidade, da objetividade e das fórmulas prontas, os princípios de descoberta, com que falamos sobre a língua. Mas chegamos a estes novos tempos carregados de contrapalavras – aquelas que a pesquisa objetiva conseguiu produzir e aquelas com que queremos recensear noções para construir compreensões. Estas compreensões sempre passam por duas etapas: o ponto de partida (um texto dado, um fenômeno localizado) e os contextos passados; e um ponto de chegada, à frente – presunção de um contexto futuro.

Mas sabemos, sobretudo nós lingüistas, que ao ultrapassarmos o nível da oração – e já dentro deste nível em muitos casos – temos inúmeras dificuldades com o modelo científico que herdamos, já que

> a interpretação das estruturas simbólicas tem de entranhar-se na infinitude dos sentidos simbólicos, razão por que não pode vir a ser científica na acepção de índole científica das ciências exatas. A interpretação dos sentidos não pode ser científica, mas é profundamente cognitiva. Pode servir diretamente à prática vinculada às coisas.

> Cumpre reconhecer a simbologia não como forma não científica mas como forma heterocientífica do saber, dotada de suas próprias leis e critérios internos de exatidão(Aviérintsiev) (Bakhtin, 2003, p. 399).

Se queremos incluir entre nossos objetos de estudo os modos de construção das significações, dos sentidos, das compreensões e das interpretações, mantendo discursos e textos como nossos objetos preferenciais, aos quais chegamos com um custo considerável para nossa fama de cientistas bem sucedidos, talvez tenhamos que reconhecer que nosso objeto – agora a linguagem e seu funcionamento e não mais a língua e seu sistema de relações internas – faz parte de um tipo de atividade humana que não se deixa reduzir ao positivismo. Ela se acrescentaria a outros tipos de atividades já reconhecidos no passado como não redutíveis a um tratamento positivista:

> No último texto que escreveu, Freud pesarosamente reconheceu, como tinha feito em várias ocasiões anteriores, os limites e as frustrações de seu trabalho: "É quase como se a análise fosse a terceira daquelas profissões 'impossíveis' nas quais se pode estar antecipadamente certo de que se vai obter resultados pouco satisfatórios. As outras duas, conhecidas há muito mais tempo, são a educação e o governo"[...]. Talvez ele estivesse pensando na perplexidade de um filósofo mais antigo: "Existem duas invenções humanas que podem ser consideradas mais difíceis que quaisquer outras", havia advertido Kant, "a arte do governo e a arte da educação; e as pessoas continuam a discutir inclusive seu significado"(DONALD, 2000, p.63).

Não por acaso, as três artes – governo, educação, psicanálise – operam com a linguagem e todas elas têm como seu lugar de existência o sujeito que através da linguagem se constitui e constitui governo, educação e subjetividade e por estar neste universo discursivo, é por ele constituído.

Por que a linguagem, esta atividade constitutiva das três práticas apontadas por Kant e Freud, deveria ser redutível ao positivismo científico?

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Metodologia das ciências humanas. In: _____. Estética da criação verbal. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DONALD, J. Liberdade bem regulada. In: SILVA, T. T. da (Org.) Pedagogia dos monstros. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GERALDI, J. W. Linguagem e Ensino. Exercícios de militância e divulgação. Campinas: Mercado de Letras/ALB, 1996.

MACHADO, A. Obras completas. Barcelona: RBA Coleccionables, 2005. v. 1.

Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais

Lucia Teixeira

A linguagem nasce do ritmo.
Octávio Paz

A afirmativa de Octávio Paz tomada como epígrafe pode ser compreendida em duas perspectivas. Na primeira, refere-se às origens da linguagem e parece sugerir que as manifestações rudimentares da linguagem verbal, com grunhidos e barulhos imitativos da natureza, tenham cedido aos movimentos do próprio corpo, aos impulsos e refluxos da respiração e aos intervalos de espera e repetição entre um e outro som natural. Na segunda perspectiva, a linguagem, tomada como sistema dotado de plano da expressão e plano do conteúdo, manifesta-se em objetos concretos e, nessa situação, o ritmo é aquilo que, entre o silêncio e o som, entre o branco do papel e o preto do traço, faz palpitar o movimento dos sentidos num texto.

Tomemos dessas primeiras anotações as noções de intervalo, reiteração, palpitação e movimento e consideremos que se referem a descontinuidades ou intensidades que incidem sobre a continuidade ou a extensidade de um objeto semiótico e já então estaremos começando a definir com mais propriedade, tanto em relação ao objeto quanto à teoria, um problema de pesquisa.

Se o ritmo de um poema é tema bem explorado em trabalhos que se valem dos princípios sedimentados nos tratados de Retórica, Teoria

da Literatura e Estilística, a abordagem da natureza rítmica de textos como pintura, desenho, fotografia, poemas visuais e concretos parece restringir-se ao impressionismo de descrições sensíveis.

Sabe-se, entretanto, que a sensibilidade e o gosto não definem patamares de análise válidos universalmente e que toda teoria que se preocupe com a abordagem dos textos deve ter em mente essa preocupação universalista que valida seus princípios e conclusões. É por meio de uma abordagem baseada na semiótica discursiva francesa que algumas idéias sobre o ritmo em textos que se apresentam visualmente serão aqui esboçadas e a primeira questão a que se deve responder é exatamente a que reflete sobre a pertinência e a abrangência da denominação semióticas visuais.

LINGUAGEM E CANAL PERCEPTIVO

Se uma pintura de Mondrian, um poema de Augusto de Campos e uma reportagem jornalística são textos que podem ser aproximados por meio do canal visual em que se oferecem à percepção, qualquer estudo pouco profundo saberá indicar diferenças substanciais entre eles. Basta falar das particularidades expressivas de cada texto para que se saiba que uma pintura é diferente de um poema concreto e ambos são outra coisa que não uma reportagem de jornal. Para além, entretanto, de diferenciá-los por meio de qualidades expressivas próprias, será interessante começar por aproximá-los a partir do canal sensorial pelo qual circulam.

Alessandro Zinna (2001), na introdução ao volume de Nouveaux Actes Sémiotiques intitulado Dynamiques visuelles, ao responder à pergunta "há uma verdadeira unidade teórica entre instalações, pintura e fotografia?", acaba por levar a questão mais adiante e indaga: será possível fundar uma semiótica do visual? Se a questão parece respondida em publicações e análises dedicadas ao tema e que acabaram por consolidar e concretizar não só a existência mas a relevância de uma semiótica de textos visuais[1], não é de todo inoportuno voltar a ela, para pensar nas

1. Os trabalhos de Jean-Marie Floch são exemplares para a definição do campo. Tendo analisado pinturas, fotografias, peças publicitárias, logotipos, histórias em quadrinhos etc., Floch centrou seus estudos sobre o visual na noção de espaço planar e teve o grande mérito de sistematizar os fundamentos de uma semiótica plástica.

considerações que acabaram por, embora distinguindo cada forma de textualização (pintura, fotografia, escultura) como uma semiótica própria, reunir as artes ou manifestações que se apresentam visualmente num mesmo campo de observação.

Pode-se lembrar, por um lado, que não existe uma semiótica do auditivo nem uma do tátil ou outra do olfativo. Se a música e a língua são percebidas pelo ouvido, parecem ter merecido estudos de tão alto grau de definição e particularização que jamais chegaram a estar associadas a uma semiótica do auditivo. Por outro lado, olfato, tato e paladar não parecem estar associados a linguagens consagradas. Se o código Braille é percebido pelo tato não se pode esquecer que deriva do código verbal e assegura portanto a natureza vocal (oral) e visual (escrita) da língua que representa. Se a gastronomia é uma atividade que ganha cada vez mais importância estética e ética na sociedade, ainda não adquiriu qualidades reiterativas de expressão ou associações entre expressão e conteúdo que lhe possam assegurar a característica de uma linguagem.

Outra consideração embaraçosa para a definição do campo é pensar que uma semiótica do visual deve corresponder a diferentes corpora que têm em comum textos percebidos predominantemente pelo canal visual, mas também por outros canais perceptivos. Uma instalação exposta como objeto de artes plásticas cria, mais que um objeto visível, um ambiente polissensorial que exige do espectador não apenas contemplação, mas uma participação perceptiva integral. Na instalação Babel, que Cildo Meireles expôs, em novembro de 2006 na Estação Pinacoteca, mais de 900 rádios empilhados formavam a imagem visual de uma árvore de natal de 5 metros de altura, mas uma árvore que falava em diversos idiomas, aqueles cujas vozes saíam dos rádios ligados, todos ao mesmo tempo. Objetos de tamanhos, marcas, cores e qualidades diferentes, os rádios de Meireles eram ao mesmo tempo árvore e som, imagem e barulho. Essa confusão material associa-se ao título e constitui um conteúdo sinestésico. Ernesto Neto, na década de 1990, estende a experiência de esculturas feitas com meias a instalações em que tubos de malha translúcida são recheados de especiarias com sabores, cheiros e cores diferentes,

tais como pimenta-do-reino moída, açafrão, cravo em pó, urucum ou cominho. À visibilidade das peças expostas soma-se o convite ao tato e ao olfato do espectador. Estamos novamente no reino da sinestesia, que em semiótica se confunde algumas vezes com o sincretismo das linguagens presentes na superfície de um texto. Parece então que voltamos ao ponto de partida: a confusão entre linguagem e canal sensorial.

Uma linguagem se constitui de um plano de expressão associado a um plano do conteúdo, associação regulada por certas regras tanto de correspondências estruturais quanto de ação enunciativa. Um canal perceptivo é o meio sensorial que permite a relação de um sujeito com os corpos do universo. Não existe, assim, uma linguagem visual, mas um canal sensorial predominantemente visual de percepção de objetos como uma pintura, uma instalação, uma fotografia, um cartaz de cinema, um filme, uma novela de televisão. E o plano de expressão de cada uma dessas manifestações, com suas recorrências e articulações com um plano de conteúdo, é que permite falar de uma linguagem da pintura ou da escultura. Objetos em que várias linguagens de manifestação entram em co-ocorrência, produzindo, por efeito de uma estratégia enunciativa, um efeito de unidade, como o cinema e o jornal, criam ainda uma pergunta importante de análise, aquela que deve definir a diferença entre sinestesia e sincretismo.

SINESTESIA E SINCRETISMO

Num artigo em que analisa a programação de alguns canais de televisão franceses, Fontanille (2004) refere-se aos efeitos de realidade produzidos por recursos de utilização de cor e luz:

> Para parecer "real", uma figura do mundo visível deve oferecer um potencial polissensorial e, ao menos, prometer ou sugerir uma sensível confirmação das propriedades visuais por outras propriedades sensíveis (FONTANILLE, 2004, p. 173).

O autor explica que efeitos produzidos por fachos de luz que se

cruzam sem iluminar particularmente um objeto do cenário ou um ator produzem um efeito global de irrealidade. Ao contrário, os focos de luz dirigidos aos objetos, ao produzir sombras e modelados, que apelam a uma ação perceptiva mais global, criam efeitos de terceira dimensão para que se tenha a ilusão do real.

Zinna, no texto aqui já citado, afirma que "a sinestesia é a teoria da unidade profunda entre os diferentes sentidos", ou seja, a teoria que fala "da impossibilidade de partilhar o sentido perceptivo em diferentes canais sensoriais" (ZINNA, 2001, p. 8).

Em ambos os autores, a idéia fundamental diz respeito à associação da visão a outros canais sensoriais na percepção do mundo e do mundo representado em tipos particulares de textos, aqueles que apelam para imagens visuais. Fala-se sempre de percepção, portanto, de modos de estabelecer contato sensorial com o mundo e, de outro lado, das linguagens que parecem poder reproduzir tais sensações.

Em 2003, a jornada de estudos de Louvain elegeu como tema "os efeitos de matéria como sinestesias". No texto introdutório do encontro, assim se define o fenômeno: "A sinestesia, em seu sentido corrente, é um fenômeno de associação e de interação, num mesmo sujeito, de impressões provenientes de domínios sensoriais diferentes". Indica-se, em seguida, que a sinestesia não deve ser tratada em sentido metafórico, mas como fenômeno ancorado na sensibilidade, e recomenda-se a observação de que a matéria de que as obras de arte e os objetos de percepção em geral são constituídos induz, em condições específicas, a experiências sinestésicas.

Uma tela de linho e outra de cânhamo, uma tinta a óleo e uma acrílica são exemplos da diversidade matérica que pode produzir diferentes efeitos na pintura e maneiras particulares de vivenciar a experiência da contemplação. O sentido de aspereza da tela de cânhamo ou a fluidez da tinta a óleo preenchem o campo perceptivo do sujeito de qualidades materiais específicas que incitam à sinestesia. Com o olhar se torna possível tocar a aspereza da tela, sentir a viscosidade da tinta. Ocorre, num nível profundo, a síntese de diferentes ordens sensoriais, que se embaralham, misturam e acabam por produzir um efeito de imersão no objeto e perda

da capacidade de discretizar, separar, categorizar. Tem-se de volta a fusão com o objeto, por meio da qual Breuur explica a reconciliação do sujeito com a matéria e a "cumplicidade primordial com o que Merleau-Ponty chama de 'a carne'" (BREUUR, 2005, p. 11).

Não se trata aqui da sinestesia metafórica, de um "como se". Trata-se da sinestesia experienciada como vivência própria do corpo. Essa imersão do sujeito na sensorialidade abre caminho para o conhecimento e Merleau-Ponty (1999) já alertava para o fato de que todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção.

A percepção é a relação do sujeito com o mundo exterior e é por isso que o sujeito poderá sentir uma tela rugosa pintada de vermelho como rude, agressiva, exuberante. A experiência sensorial é dotada de significação e identifica nos objetos a sua estrutura, não a soma de partes ou aspectos. Não é o vermelho em si, não é a rugosidade da tela em si, mas é o vermelho no rugoso e é ainda o vermelho na ausência do branco, do azul, do amarelo – é a experiência de ver, com meus olhos e com meu corpo, o vermelho no mundo, portanto, que ganha o sentido da rudeza ou da exuberância. Mais ainda, para a fenomenologia a experiência sensorial é sempre experiência sinestésica:

> A percepção sinestésica é a regra, e se não percebemos isso, é porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1999, p.308).

A percepção, camada de sentido pré-intelectual e pré-discursiva, é diferente do conhecimento intelectual, que opera com idéias e ganha forma na linguagem. Se a semiótica lida com textos, com objetos construídos por um sistema de signos, não pode confundir sincretismo com sinestesia, sob pena de estar confundindo artefato semiótico com experiência sensorial. A sinestesia é uma experiência vivida sensorialmente no contato do sujeito com o mundo e é um efeito de sentido construído

nos textos, de modo a simular a experiência sensorial fundamentalmente sinestésica desse contato direto entre o homem e o mundo.

Como figura de linguagem, portanto, a sinestesia é a possibilidade de recriar discursivamente o efeito de mistura de sensações próprio da relação perceptiva com o mundo. Quando Bandeira diz:

> Que silêncio enorme!
> Na piscina verde
> Gorgoleja trépida
> A água da carranca.2

associa visão e audição para provocar a sensação do fenômeno descrito em sua integridade sensorial: água que é cor e ruído, visão e audição em síntese. Acresce que aqui o poeta obtém efeitos sonoros pela utilização da própria materialidade significante e a sinestesia, figura de conteúdo, aparece ressaltada pelo trabalho no plano da expressão. O cuidado estético da palavra tem justamente o objetivo de provocar no leitor o reencontro com esse estado inicial de conjunção com o mundo, estado de caos, de inseparabilidade, de totalidade.

Ainda, entretanto, que o poema use a matéria verbal para produzir a percepção do fenômeno em sua unidade indivisível de sensações misturadas, a enunciação poética joga com apenas uma linguagem, a verbal. Não há aqui sincretismo, não há mais de uma linguagem, há a criação de um efeito sensorial construído como idéia, como projeção da sensação concreta da visão/audição da água que corre na piscina.

Nas instalações de Cildo Meireles e Ernesto Neto mencionadas anteriormente há uma mistura de materiais que constitui um conteúdo sinestésico. Tanto no poema quanto nas instalações, exemplos de textos que criam o efeito estético, há um trabalho no plano da expressão que reverbera no plano do conteúdo, ressaltando-o como idéia mas também como sensação, como retorno ao mundo misturado e caótico pré-discursivo.

---

2. A estrofe é do poema *Piscina*, de Manuel Bandeira, publicado nas *Obras completas* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 263).

O poema serve-se da linguagem verbal para remeter a uma cor e a um som do mundo, criando um efeito de unidade sinestésica. As instalações, usando materiais prosaicos como aparelhos de rádio ou especiarias compradas em armazéns, submete-os a um arranjo tal que eles passam a significar outra coisa além dos rádios e temperos que são. Trata-se de um efeito de unidade que opera com a sinestesia, também aqui um efeito de linguagem, de discurso historicamente coerente.

Se todo artefato semiótico é criação de linguagem, e se sinestesia é experiência sensorial pura, a sinestesia nos textos só pode ser considerada um efeito, uma idéia, um conteúdo que tanto pode se servir da utilização de um plano de expressão multissensorial, como no caso de Babel, quanto de um plano de expressão constituído de apenas uma materialidade significante, como o poema Piscina.

Em ambos os casos, o efeito de sinestesia depende do arranjo discursivo e da engenhosidade estética com que os materiais são trabalhados. É possível observar outro tipo de efeito em mais uma instalação do mesmo Cildo Meireles, Desvio para o vermelho, exposta na Bienal Internacional de São Paulo de 1998. Em três salas em seqüência, o visitante observava o contraste de objetos em gradações de vermelho com paredes brancas. A impressão é de início puramente visual e a monocromia chega a produzir certa saturação no olhar. Em seguida, no percurso da exposição, torna-se possível o encontro com outras sensações, pelo movimento dos peixinhos vermelhos no aquário, ou pela ação do espectador interativo que abre a geladeira vermelha e sente o odor das frutas vermelhas que lá estão. Tem-se aqui uma espécie de percurso multissensorial, mas não sinestesia. Há uma sensação que provoca outras seqüencialmente. Perde-se o efeito de unidade, de "tudo ao mesmo tempo agora", ainda que a sensação pós-exposição possa tudo misturar e recriar como experiência sinestésica pela ação da memória discursiva.

No verbete sincréticas (semióticas) do Dicionário II de Semiótica, Floch faz a associação do sincretismo com a sinestesia:

> O recurso a uma pluralidade de linguagens de manifestação, para constituir um texto sincrético,

> decorre, no nosso entender, de uma estratégia global de comunicação sincrética que "suscita", por assim dizer, o contínuo discursivo resultante da textualização, optando por "investir" a linearidade do texto em substâncias diferentes; em certos casos, os procedimentos de sincretização podem resultar de verdadeiras sinestesias (FLOCH, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 218).

Sincretismo em semiótica associa-se à concretude de um objeto construído como artefato de linguagem e será melhor falar em texto sincrético do que em linguagem, discurso ou semiótica sincrética. Os textos sincréticos se servirão sempre de materialidade polissensorial, como os rádios tomados ao mesmo tempo como significantes visuais e objetos destinados a produzir sonoridade. E com isso tanto partem de uma relação direta sinestésica com o mundo quanto sugerem um conteúdo sinestésico advindo da leitura e observação.

Se o sincretismo entra então num texto sobre o ritmo em textos visuais é exatamente porque todas as considerações teóricas sobre a questão da visualidade e sua configuração semiótica acabam por associar a visão a outras sensações e o canal de circulação e percepção de um texto à linguagem que lhe dá forma.

O arranjo sincrético necessariamente polissensorial ou a sugestão sinestésica produzida pela linguagem verbal são formas de apelo ao corpo do espectador ou leitor. Mobilizado pela força perceptiva da própria presença no mundo, o sujeito deixa-se tocar pelo artefato estético e se submete ao ritmo que constitui o objeto em sua particularidade significante.

RITMO E SENTIDO

A semiótica é uma teoria de base estruturalista, cuja metodologia de análise opera com oposições, relações, organização sintagmática de enunciados. Construiu um modelo hoje considerado canônico, em que o sentido de um texto é concebido em três patamares de profundidade,

cada um com sintaxe e semântica próprias. A coerência do modelo assenta-se na idéia de imanência do sentido e na observação de que ele se manifesta em estruturas discursivas que atualizam estruturas sêmio-narrativas subjacentes.

O desenvolvimento desse modelo pôs em destaque a organização narrativa que lê o texto como um espetáculo de sujeitos que interagem em busca de objetos e de valores. A coerência do modelo e sua densidade teórico-metodológica permitiram o desenvolvimento não só de desdobramentos teóricos que se especializam em textos de materialidades particulares, como a semiótica plástica ou a semiótica da canção, mas também de novas formulações teóricas que fazem avançar o modelo ao instalar a dinâmica do corpo e a sensibilização dos afetos no centro mesmo dos mecanismos de produção de sentido.

Pensa-se então num sujeito cuja presença no mundo é afetada por um certo grau caótico de sensações e movimentos, a partir dos quais se definem mecanismos de interações entre sujeitos e de percepção dos objetos. Para Landowski (2004, p. 111-112), as modalidades da presença oscilam inicialmente entre uma não-presença, estágio em que o mundo significa mas "o sujeito separa-se dele para etiquetá-lo, classificá-lo; renuncia a senti-lo e compreendê-lo na sua alteridade fundamental" e a presença viva, que é o regime de fazer sentido. No primeiro caso, há ausência de toda modulação, o que corresponde à morte do sentido e do próprio sujeito enquanto ser-no-mundo; no segundo, uma dinâmica e uma modulação instalam-se para fazer com que o sujeito seja capaz de deslocar o sentido já dado e criar outra vez o mundo, o sentido, a vida.

Esse sujeito exposto ao mundo é então um "eu semiótico" que, segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 128) "não se reduz ao 'eu' lingüístico: o 'eu' semiótico é um 'eu' sensível, afetado, muitas vezes atônito, quer dizer, comovido pelos êxtases que o assaltam, um 'eu' mais oscilatório do que identitário".

O ato perceptivo desse sujeito constitui o campo da presença e seu alcance é expresso em termos de extensão dos objetos percebidos e de

intensidade das percepções. O ajuste das tensões próprias a esse estar no mundo tem relação com os afetos do sujeito.

Ao incorporar a afetividade ao percurso de produção do sentido dos textos, a semiótica a integra sob a denominação de intensidade, grandeza oposta à extensidade, para formar o par designado pelo termo tensividade, lugar imaginário em que a intensidade (os estados de alma) e a extensidade (os estados de coisas) se juntam. Essa junção define um espaço tensivo de acolhimento das grandezas do campo da presença: por causa de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva se acha qualificada como intensidade e extensidade e todo texto é considerado como "unidade rítmica" (Zilberberg, 2006) que se constrói segundo uma práxis enunciativa, por meio da qual o discurso incorpora o novo ao mesmo tempo em que assegura a inteligibilidade e sustenta sua força coesiva ao incorporar "organizações culturais, mais ou menos congeladas, da significação" (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

Se as forças coesivas manifestam-se por meio de tipos e gêneros textuais, formações discursivas e ideológicas e coerções diversas de textualização (paragrafação, no caso da prosa, e versos, no caso da poesia, por exemplo), a novidade aparece não só no plano do conteúdo, sob a forma de estruturas concessivas que instalam a surpresa e o inesperado, mas também no plano da expressão, por meio da exacerbação das qualidades significantes da linguagem utilizada.

Essa emergência da surpresa na ordem dos acontecimentos esperados tanto origina uma obra de arte quanto produz o impacto de uma publicidade. A vibração do discurso que acolhe e faz ecoar a intencionalidade da provocação pode ser analisada sob a forma do ritmo que determina a possibilidade de existência de qualquer ato de linguagem, para retomar o Octávio Paz da epígrafe.

Se o autor mexicano vai caracterizar o ritmo como constituído de "correspondências", "analogias" e "fluir", "constante repetição e recriação", "maré que vai e que vem, que cai e se levanta" (PAZ, 2006, p. 13), a semiótica tensiva buscará formalização mais rigorosa, formulando um

conceito segundo o qual o ritmo é resultado da regência da tonicidade sobre a temporalidade.

No quadro das categorias tensivas estabelecidas por Zilberberg (2006a), há um eixo de subdimensões e outro de foremas. No eixo das subdimensões, andamento e tonicidade são os desdobramentos da dimensão da intensidade e temporalidade e espacialidade, subdimensões da extensidade. As categorias intensas regem as extensas, incidem sobre elas para produzir as ondulações do discurso. Os efeitos da intensidade podem ser medidos em sua qualidade de subtaneidade, de precipitação e de energia (ZILBERBERG, 2006a). Os foremas – direção, posição e elã – são unidades do campo da foria que definem as predisposições do sujeito em seu contato com o mundo.

Na vivência discursiva da temporalidade, dimensão extensa sobre a qual se organiza o ritmo, Zilberberg aponta três estilos distintos: o tempo volitivo das direções, regulado pela oscilação entre foco e apreensão, o tempo demarcativo das posições, que estabelece a diferença entre anterioridade e posterioridade, e o tempo fórico do elã, marcado por brevidade em oposição a longevidade. Para o semioticista francês, o "tempo fórico do elã é o mais notável: diz respeito à elasticidade do tempo". Para desenvolver essa idéia, Zilberberg cita Octávio Paz, em *O arco e a lira*:

> A sucessão de golpes e de pausas revela uma certa intencionalidade, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, um tipo de suspense. Se ele se interrompe, levamos um choque. Alguma coisa se quebra. Se ele prossegue, esperamos algo que não alcançamos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de alma que só se poderá apaziguar quando esse "algo" sobrevier. Ele nos situa na espera. Sentimos que o ritmo é uma marcha em direção a algo (PAZ, apud ZILBERBERG, 2007).

A "disposição de alma" corresponde a uma expectativa do sujeito em relação ao que advirá. No mesmo texto, Zilberberg lembra que "Valèry erigiu a espera como chave heurística do ritmo". Posto diante da

obra, já sabe o leitor de um poema que um soneto de versos decassílabos assegura um ritmo conhecido. Metro, acentos e rimas são os elementos formais que garantem o avanço regular do poema. Essa oferta segura de continuidade cria o ritmo de leitura necessário à compreensão e à entrada do leitor no universo do texto. Mas o ritmo não se faz só de repetição e regularidade, em versos examinados em sua metrificação particular e reiterativa. Nem precisaríamos recorrer ao verso livre ou ao poema concreto para saber que, no poema, o ritmo está numa certa fluência das imagens que traz consigo uma extensão e um acento.

Olhar um quadro de Mondrian é já esperar um equilíbrio de cores, uma lógica geométrica de organização do espaço. Pode ser, entretanto, que um pontilhado amarelo fale de instabilidades ou que linhas pretas verticais separadas por poucos centímetros quebrem a expectativa dos grandes quadriculados. Também pode acontecer que, diante de um poema concreto, a expectativa de racionalidade da forma seja quebrada por uma exclamação ou um desarranjo de palavras que fale intensamente do sujeito que enuncia.

Se para a análise da poesia elementos formais como métrica, acento e rima servem de suporte metodológico a partir dos quais se pode pensar numa extensidade atravessada por intensidades, a análise dos textos visuais ressente-se ainda de termos descritivos mais precisos.

O POEMA CONCRETO

Ao analisar experiências de poesia contemporânea, Octávio Paz acentua o deslocamento da ênfase do aspecto sonoro para o visual, mas entende que "o ritmo permanece: subsistem as pausas, as aliterações, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal. O verso livre é uma unidade rítmica" (PAZ, 2006, p. 15). No Mallarmé de Un coup de dés, o ensaísta assinalará como primeira surpresa a disposição tipográfica do poema, com palavras impressas em caracteres de diversos tamanhos e espessuras que se reúnem e dispersam na página. Diz ele:

> Nossa apreensão é parcial e sucessiva. E é, ademais,

> simultânea: visual (imagens suscitadas pelo texto), sonora (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceituais e emotivos) (PAZ, 2006, p. 26).

Reconhece ainda um ritmo visual, marcado pela disposição das linhas sobre as páginas, os brancos e os diferentes caracteres, para afirmar que, com isso, "Mallarmé exalta a reticência, o silêncio, os brancos; sua linguagem vem da escritura e é 'esquisita'" (PAZ, 2006, p. 31). Tudo o que Paz diz de Mallarmé resguarda o caráter vocal da poesia, ainda que assinalando o aspecto visual da distribuição dos versos na página.

No movimento brasileiro da poesia concreta, surgido na década de 1950, os manifestos que fizeram do trabalho poético uma forma de adesão a um Brasil moderno e em progresso reiteraram a idéia de uma arte da palavra desligada do padrão formal do verso e comprometida com a integração de elementos sonoros e visuais. É em Joyce que os concretistas de primeira hora, como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, vão encontrar o termo "verbivocovisual" por meio do qual afirmam a integração, na poesia, de som, visualidade e sentido.

É essa exacerbação das qualidades da matéria verbal que tem feito com que muitos semioticistas insistam em atribuir ao poema concreto a qualidade de texto sincrético.

Numa descrição naturalista, a visibilidade da cena é produzida pela qualidade plástica da linguagem verbal, que adensa o conteúdo pela iconização dos motivos e ações; numa poesia, o ritmo, as aliterações e efeitos imitativos icônicos exploram a qualidade material sonora do significante; já numa poesia que desenha figuras na página branca, é a qualidade material gráfica da linguagem verbal que se exacerba. Em nenhuma dessas manifestações se tem a integração de linguagens diferentes num único todo de sentido, mas a exploração máxima das qualidades de visibilidade e sonoridade da própria linguagem verbal.

Poemas concretos ou visuais, portanto, não constituem casos de sincretismo de linguagens. Não existe, como já dissemos, uma linguagem visual. A pintura, o desenho, a gravura são linguagens que se manifestam

visualmente. O poema, escrito em versos na página em branco ou escrito sob a forma de uma figura, é sempre linguagem verbal, que também se manifesta visualmente. A leitura de um poema com utilização de recursos de ênfase ou de entonação da voz não põe em dúvida o caráter verbal do poema. No caso da manifestação visual, o mesmo deve ocorrer. Um poema como este de Arnaldo Antunes3: opera com a destruição e a recriação de palavras, multiplicando os sentidos que a desmontagem do significante sugere. Espalha a unidade mínima da grafia da palavra, a letra, na página em branco e a movimenta em círculos concêntricos, desestabilizando a linearidade da escrita. O sentido do poema, então, se dá na relação entre o significante RIO desmontado e reduplicado e a movimentação mesma das letras na página. Há uma exploração das possibilidades máximas de expressão do verbal, uma expansão da qualidade matérica da palavra, uma acentuação de sua qualidade visível, por meio de um ato de fazer "despertar, recuperar, reviver, convocar a história que dorme no signo banalizado, corroído pelo uso" (SILVA, 1994). Não se tem aqui sincretismo, não há várias linguagens submetidas a uma enunciação sincrética.

Nos textos sincréticos, a particularidade matérica das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem. É por isso que se fala em linguagem cinematográfica, linguagem teatral etc. No poema concreto, há uma linguagem em uso, a linguagem verbal, torcida, dobrada, submetida à experimentação mais radical e a um ritmo próprio de desenvolvimento que não é mais linear, porque o poema se abre no espaço do papel, brinca, tensiona a página em combinações surpreendentes, ainda que uma força coesiva também atue, mas aqui para conferir sentido ao jogo de materialidades do verbal.

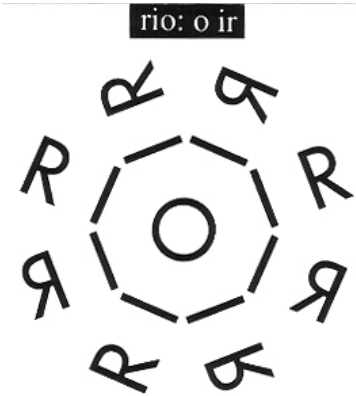
Se também o poema em versos tem uma forma visual que o distingue de imediato da prosa, é apenas no poema concreto que a qualidade visual da linguagem verbal é elevada a seu máximo limite de significação. De

3. In: ANTUNES, A. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 147.

que modo então encontra seu ritmo essa forma liberta de metro e rimas, de acentos e linearidade frasal? Vejamos mais um exemplo, do poeta Augusto de Campos[4]:

Código, 1973.

O poema desmonta a palavra que lhe dá título, fazendo com as letras uma figura circular. Cada letra ganha autonomia e ao mesmo tempo está presa à forma geométrica em que se sucedem e sobrepõem linhas curvas, com o acento de algumas retas. Na leitura da esquerda para a direita há apenas uma alteração da ordem das letras na palavra escrita linearmente: G e D estão em posição invertida em relação ao I que corta a figura ao meio. A disposição das letras, a verticalização da figura (em oposição à horizontalidade da escrita convencional) e a perturbação da ordem linear sugerem, na própria organização do plano da expressão, o conteúdo de sistemas compartilhados de sinais, reiterando-se no plano do conteúdo aquilo que já estava dado no plano da expressão – a idéia e a forma de um código, como anuncia o título.



A imagem da figura construída passa a ser a própria coisa referida.

4. Os poemas de Augusto de Campos estão disponíveis na página: http://www2.uol.com.br/augustodecampos. Além de utilizar os recursos da nova mídia para imprimir movimento a alguns poemas, o site põe à disposição também informações sobre o movimento concreto, manifestos e biografias.

Perde-se o valor de metáfora ou mesmo de referência do signo, que vale pela força autônoma de sua presença no espaço. Como explica Aguilar:

> Ao considerar o signo em um campo autônomo e em uma perspectiva anti-referencial, o texto concentra sua atenção nas manifestações perceptivas (materiais) do signo e não nas imagens mentais ou reais que evoca mediante a metáfora. Nos poemas concretos, a imagem não é um referente ou uma entidade mental, e sim uma imagem literal, espacial e antimimética (AGUILAR, 2005, p. 207).

Esse novo arranjo poético abre mão da sintaxe como fluência e sucessividade. Sem esse desenvolvimento linear no tempo, como tratar do ritmo? Por meio das categorias propostas pela semiótica tensiva, que justamente associam espaço e tempo numa mesma dimensão extensa, sobre a qual vai operar a intensidade, sob a forma de andamentos e acentos.

Se o ritmo é a incidência da tonicidade sobre a temporalidade, trata-se de buscar os elementos do poema associados a cada subcategoria. A temporalidade se organiza por meio de oposições de direção – foco vs. apreensão –; de posição – anterioridade vs. posterioridade – e de elã – brevidade vs. longevidade.

Foco e apreensão são os dois gradientes da tonicidade perceptiva:

> "Focalizar" é selecionar, numa extensão aberta, a zona em que se exercerá a percepção mais intensa; é renunciar à extensão e ao número dos objetos, em prol da saliência perceptiva de alguns, ou de um único. Por conseguinte, no foco, a intensidade e a extensidade perceptivas evoluem de maneira inversa: quanto menos objetos se visam de uma só vez, mais bem estes são visados(FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 130).

No foco estão em jogo os valores do absoluto, decorrentes de uma operação de triagem. Na apreensão, os valores de universo aparecem pela

operação contrária, a mistura. No poema, o desmantelamento da escrita linear – CÓDIGO – desfaz a extensão para deixar em evidência a percepção unitária da palavra, como um bloco, um signo global. A forma das letras, difusa e variada, cede lugar à grafia uniforme e homogeneizadora. A passagem do longo para o breve, do comprido para o curto, do linear para o compacto, do difuso para o uno enfatiza o foco, o valor de absoluto da palavra/poema e permite compreender o modo de realização da temporalidade em textos que se manifestam visualmente em espaços planares.

Sendo o foco a retenção do acontecido, a anterioridade é a posição que lhe corresponde, contrária à posterioridade, que diz respeito à atualização de um devir e está associada à apreensão.

A economia de recursos, a abreviação espacial da palavra no desenho circular e a sobreposição de linhas curvas substituem a linearidade e configuram a brevidade como o elã do poema concreto, em oposição à forma discursiva do poema convencional, desenvolvido numa longevidade.

Se foco/anterioridade/brevidade são os pólos marcados dos foremas que caracterizam aqui a temporalidade, deve-se agora observar como recebem a incidência da tonicidade. A organização expressiva do poema exige a análise da dimensão espacial para observar a conjunção de elementos que institui o ritmo, que não pode ser examinado sozinho, mas sempre em correlação com outros cruzamentos tensivos.

O desenho que se forma com as letras produz uma tensão entre os movimentos /de fora para dentro/ vs. /de dentro para fora/. Se a ordem linear manda que se comece a decifração do código pelo C que, à esquerda e repetindo a posição inicial na palavra, dá início a uma possibilidade de leitura que imita a da escrita linear, os círculos ou semicírculos concêntricos confundem a visão, pois vibram e espalham ondas vibratórias a partir do interior da figura. Esse ir-e-vir que confunde o dentro e o fora provoca um movimento espacial de sobreposição de traços, por meio dos quais instala-se um efeito de profundidade.

É assim que se percebe o elã da brevidade como termo pressuposto fórico da manifestação do poema. É isso que acelera os movimentos

de leitura e faz vibrar a figura, agora então dotada da tonicidade que se espalha sobre o estilo temporal do poema.

Vê-se, assim, que não se pode pensar em ritmo sem considerar as outras variáveis em jogo e que a associação entre tempo e espaço é fundamental para analisar o ritmo em textos manifestados visualmente, como aliás já assinalavam os próprios poetas concretos em seus manifestos. A crítica literária assinala o fato de que os concretistas rejeitavam a idéia da poesia como "arte do tempo" e estavam "mais preocupados em ressaltar os aspectos espaciais do poema com o fim de desembocar em uma noção de espaço-tempo" (AGUILAR, 2005, p. 188-189). Também é importante assinalar que as categorias propostas pela semiótica tensiva deslocam a observação do ritmo de categorias pré-formatadas como metro e rima para as relações tensivas que, tendo alcance teórico universal e adequação analítica particular, são adequadas à análise tanto de textos verbais quanto daqueles que se manifestam em suportes planares, como objetos visuais expostos à contemplação.

Para Aguilar, o poema concreto "não é para ser lido, e sim para ser captado mediante uma sensibilidade que inclui leitura, visualidade e percurso". Esse modo de apreensão assemelha-se, para ele, ao "processo de captação de um quadro de Mondrian", ao qual associa também a estruturação em quadrículas, assimilada pelos concretistas em sua recusa às "formas narrativas da discursividade poética" (AGUILAR, 2005, p. 203).

Nas pinturas de Mondrian que trabalham com as cores primárias em composição com o fundo branco sobre o qual se traçam linhas pretas, a tensão desencadeadora do ritmo da pintura parte, como no poema concreto, da organização do espaço. Análise mais minuciosa poderia observar os intervalos espaciais preenchidos pelos brancos ou pelas cores primárias, as distâncias e aproximações entre linhas pretas verticais e horizontais, formando quadrados e retângulos de tamanhos e disposições diferentes, os limites e a ausência deles, aprisionando e libertando figuras e cores. Cada um desses procedimentos expressivos teria de ser observado em relação ao outro, de modo a que se identificasse o elã de longevidade que incide sobre os demais foremas para caracterizar a pintura de Mondrian. Trata-se aqui

de uma direção temporal marcada pela apreensão, não mais pelo foco que sobrepunha e tensionava interiormente a palavra/poema de Augusto de Campos. Mondrian desfaz as tensões, espalha traços, apropria-se do espaço como se pudesse geometrizar tudo a partir dali, daquele espaço planar da tela. Seu ritmo é o da atonia, o da lentidão. É isso que aqui é euforizante, um certo estado de repouso e ordem. Mondrian desacelera a pintura, enquanto os concretistas aceleram o poema. Se o ritmo no poema é marcado pela tensão de um ir-e-vir dos elementos componentes do signo, na pintura é caracterizado pela extensão da aplicação de cores e formas que se espalham ordenadamente no suporte.

Os diferentes elãs configuram, assim, diferenças rítmicas entre a pintura e a poesia, ainda que tanto o geometrismo de Mondrian quanto o concretismo de Campos se encontrem na recusa ao narrativo e ao metafórico[5].

CONCLUSÃO

As notas aqui apresentadas constituem caminhos para a análise do ritmo em textos visuais. Necessitam ainda de ajustes, sistematização e novas análises. Servem fundamentalmente para ilustrar as possibilidades teórico-metodológicas sugeridas pela semiótica tensiva, especialmente no tratamento de questões que, como o ritmo, parecem adquirir um caráter inapreensível quando deslocadas de sua presença concreta habitual.

Os tempos pós-modernos, que acolhem a diversidade, a multiplicidade e a simultaneidade de linguagens e recursos midiáticos, são oportunos para a experimentação tensiva, que, como a arte de vanguarda[6], rejeitou o aprisionamento a modelos rígidos de compreensão dos mecanismos discursivos de produção textual. Sem deixar de lado a herança estruturalista que a fortalece, a semiótica tensiva extrapola os limites das oposições

5. Foi Renata Mancini (2008) quem primeiro apontou para a fertilidade teórica da noção de elã na comparação entre diferentes artes. Pode estar aqui um importante caminho para os estudos comparados.

6. Sem maiores aprofundamentos em torno da noção de vanguarda, a palavra é tomada aqui no sentido de experimentação de caminhos estéticos que buscam parâmetros novos de construção poética em relação a paradigmas consagrados.

binárias e das regras rígidas de combinação de elementos para oferecer ao analista a riqueza dos afetos.

No mundo afetivo das intensidades, pode-se pensar na junção de tempo e espaço, nas gradações de tonicidade, nas variações de andamento. Afasta-se assim a perfeição matemática da observação controlada por enquadramentos previsíveis para entregar a análise ao vasto campo das imperfeições, tão mais adequadas à existência discursiva dos sujeitos no mundo.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

BREUUR, R. La synesthésie, un effet de matière. In: L'HÉTÉROGÉNÉITÉ du visuel. 1/ 3. La diversité sensible. Numéro preparé par Anne Beyart-Geslin et Nanta Novello-Paglianti. Limoges: PULIM, nov. 2005. p. 11-23.

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. Tensão e significação. São Paulo: Humanitas, 2001.

FONTANILLE, J. Cores e luzes da TF1: as tensões do estilo cromático. In: Gragoatá, n. 16. Niterói: EdUFF, p. 167-186, 1.sem. 2004.

LANDOWSKI, E. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, A. C. de. Semiótica plástica. São Paulo: Hacker, 2004. p.97-112.

MANCINI, R. Quadrinhos em movimento ou cinema em quadrinhos? O hibridismo de linguagens em Sin City. Comunicação apresentada no III Simpósio Internacional de Análise do Discurso, Belo Horizonte, UFMG, maio de 2008.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAZ, O. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SILVA, I. A. Sincretismo e comunicação visual. In: Significação, n. 10, São Paulo: Anna Blume, 1994.

TEIXEIRA, L. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. Gragoatá, n. 16, Niterói, UFF, 2º semestre de 2004.

_____. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. In: LARA, G. M.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W. (Orgs.). Análises do discurso hoje. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 169-198.

_____. Ritmos do olhar. Comunicação apresentada no III Simpósio Internacional de Análise do Discurso, Belo Horizonte, UFMG, maio de 2008.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. In: Significação: Revista Brasileira de Semiótica, n. 25, junho de 2006a. São Paulo: Annablume, p. 163-204.

_____. Eléments de grammaire tensive. Limoges: Pulim, 2006b. [Nouveaux Actes Sémiotiques]

_____. Remarques sur l'assiette tensive du rythme. Disponível em: <http://www.claudezilberberg.net/>. Acesso em: 28 nov. 2007.

ZINNA, A. Avant-propos. In: BEYAERT, A. et alii. Dynamiques visuelles. Limoges: Pulim, 2001. [Nouveaux Actes Sémiotiques]

Olhos de Caim: a inveja sob as lentes da lingüística e da psicanálise

Maria Flávia Figueiredo
Luis Antônio Ferreira

Podemos descrever o nosso ódio, o nosso ciúme, os nossos medos, as nossas vergonhas, mas não a inveja. (Francesco Alberoni)

O presente trabalho tem por finalidade propor uma discussão acerca de uma das paixões mais características da natureza humana: a inveja. Ela está presente na literatura, nos contos, nos mitos, na realidade, nas narrações, nos aforismos, no folclore, na cultura popular e, dada a sua relevância, foi tratada por diferentes pensadores ao longo da história. Dentre eles, podemos citar: Aristóteles (384-322 a.C.), Ovídio (43-17? a.C.), Francis Bacon (1561-1626), Freud (1856-1939), Melanie Klein (1882-1960), Lacan (1901-1981) e muitos outros.

Bacon, por exemplo, de forma contundente, chegou a afirmar que "A inveja é a ejaculação dos olhos". Essa definição nos remete à própria etimologia da palavra inveja, formada pelos étimos latinos *in* (dentro de) + *videre* (olhar), que indicam claramente o quanto esse sentimento alude a um olhar mau que entra no outro. Essa alusão acabou por se disseminar em diferentes expressões populares, tais como *mau olhado, olho grande, olhar que seca pimenteira,* entre outras.

Há uma outra significação etimológica possível: o prefixo in designa uma negativa, uma exclusão, de modo que in + videre pode traduzir a inveja a serviço do sujeito que se recusa a ver e a reconhecer as

diferenças entre ele e o outro, uma vez que esse outro possui as qualidades de que ele necessita e que almeja ter (Cf. Zimerman, 2001, p. 225).

Aristóteles, quatro séculos antes de Cristo, na Retórica – Parte II, trata a inveja como uma das catorze paixões que caracterizam a alma humana. Para esse mestre da retórica, o estudo das paixões se fazia necessário, pois era por meio dele que se poderia conhecer o auditório[1]. Nas palavras do autor, "As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem diferir seus julgamentos..." (ARISTÓTELES, 2003, p. XIV). Demonstra, ainda, quais são os meios que fazem surgir e cessar as paixões, fontes de onde se retiram os argumentos retóricos. Para o filósofo grego, a inveja traduz-se no "pesar pelo sucesso evidente de que gozam os iguais". A partir dessa conceituação, identifica os invejosos e explica o porquê de assim serem. Afirma, por exemplo, que as pessoas geralmente sentem inveja daqueles que são iguais ou parecidos com elas mesmas em aspectos como idade, classificação social, proximidade, reputação e quantidade de bens (ARISTÓTELES, 2003, p. 67). Afirma ainda que "ninguém tem inveja daqueles que, aos nossos olhos ou aos olhos dos outros, nos são muito inferiores ou muito superiores". Dentre eles, inclui os ambiciosos, porque nada lhes basta.

A conclusão do estagirita é singular e interessante: "Todos aqueles que conseguiram um objetivo são invejados por aqueles que não o alcançaram ou falharam". Uma outra faceta da inveja descrita pelo autor é que "também invejamos aqueles que possuem ou possuíam as vantagens que deveriam caber-nos ou que um dia obtivemos; daí a inveja que os velhos sentem dos novos".

---

1. Dá-se o nome de auditório ao conjunto de pessoas para o qual se dirige um discurso com o intuito de se persuadir e se convencer. Os auditórios distinguem-se de diversas formas: 1) pelo tamanho: pode ser uma pessoa ou toda a humanidade; 2) pelas características psicológicas: idade, sexo, profissão, cultura, etc.; 3) pela competência: de acordo com a especialidade (médicos, engenheiros, professores etc.); 4) pela ideologia: política, religiosa ou outra (Cf. REBOUL, 2004 e ABREU, 2002).

Ovídio[2], ao personificar poeticamente a inveja, é enfático e contribui sobremaneira para o propósito de nossas reflexões:

> A inveja habita no fundo de um vale onde jamais se vê o sol. Nenhum vento o atravessa; ali reinam a tristeza e o frio, jamais se acende o fogo, há sempre trevas espessas [...]. A palidez cobre seu rosto, seu corpo é descarnado, o olhar não se fixa em parte alguma. Tem os dentes manchados de tártaro, o seio esverdeado pela bile, a língua úmida de veneno. Ela ignora o sorriso, salvo aquele que é excitado pela visão da dor [...]. Assiste com despeito o sucesso dos homens e esse espetáculo a corrói; ao dilacerar os outros, ela se dilacera a si mesma, e este é seu suplício (OVÍDIO, *Metamorphoses*, 1996, p. 770 e seg.).

A descrição do poeta latino evidencia a ligação entre a inveja e a pulsão de morte[3], isto é, sua destrutividade constitutiva. Ao personificar a paixão com tintas tão vibrantes, ressalta que o estado de felicidade e de despreocupação nos deixa desatentos em relação à ação do outro. De algum modo, Ovídio resume um pensamento disseminado pela tradição cultural: os antigos gregos acreditavam que a felicidade demasiado prolongada, num homem, poderia provocar a inveja dos deuses. Por conseqüência, poderia recair sobre esse homem uma desgraça provocada pelo agir das próprias divindades. Em Ovídio, a inveja é um espetáculo que corrói e que, ao dilacerar os outros, dilacera-se a si mesma. E este é seu suplício. Como se vê, há uma aversão milenar à inveja, justamente

2. Ovídio (43-17? a.C.), poeta latino preferido pela sociedade mundana. Ainda em Roma escreveu sua obra de maior fôlego, *Metamorphoses*: lendas da mitologia greco-latina, composta de 15 volumes.

3. Na obra de Freud, as *pulsões de morte (Tânatos)* se opõem às *pulsões de vida (Eros)*, e retratam a dualidade que constitui o psiquismo humano. O gênio da Psicanálise ao introduzir a concepção de *pulsão de morte*, a concebe como tendo a finalidade de manter uma redução de toda a carga de tensão orgânica e psíquica; logo, 'uma volta ao estado inorgânico'. Essa pulsão pode permanecer dentro do sujeito (sob uma forma de fortes angústias e uma tendência para a autodestruição) ou para fora (pulsões destrutivas)" (ZIMERMAN, 2001, p. 272).

porque é a força que desdenha de todos os sentimentos humanos, é a vilã contumaz de inúmeras histórias, é o labirinto complexo que nos conduz às vielas da devastação e da catástrofe. Considerada como um dos sete pecados capitais, a mais perversa das manifestações, cria inimigos e, quando o humano sente que não consegue vencê-la, vale-se do sobrenatural, do universo da magia para acalmá-la e, por isso, são comuns as rezas feitas, as frases de efeito, os amuletos, as simpatias e várias outras formas criadas para "espantar" esse monstro devorador.

Do ponto de vista psicanalítico, Freud fala da inveja como afeto presente no desenvolvimento sexual feminino, isto é, a inveja seria o "sentimento particular da falta" e se dá a partir do momento em que a menina sente falta do pênis e percebe que o sexo oposto o possui. Portanto, o que Freud denomina "inveja do pênis"[4] é o processo que deriva do "complexo de castração"[5]. Freud afirmava que "só deveria falar de complexo de castração a partir do momento em que esta representação de uma perda estivesse relacionada ao órgão genital masculino". (ZIMERMAN, 2001, p. 66). Feldman (1998), porém, nos lembra que a inveja do pênis é apenas uma das várias expressões deste fenômeno. E será Melanie Klein quem conseguirá sistematizar e trazer para a área da psicanálise grandes descobertas sobre a inveja.

Klein, um dos pilares da psicanálise e sistematizadora de uma técnica própria para analisar crianças, estabeleceu um novo parâmetro técnico-analítico ao publicar, em 1957, a instigante obra Inveja e gratidão. Nesse trabalho, a autora postula sua polêmica concepção de inveja primária como um derivado direto da pulsão de morte. Para Klein, a pulsão de morte também é inata e está presente desde o início da vida,

4. O conceito de "inveja do pênis" aparece pela primeira vez na obra freudiana no trabalho *Sobre as teorias sexuais da criança* (1908).

5. "O conceito de 'castração' não corresponde à acepção habitual de mutilação dos órgãos sexuais masculinos, mas designa uma experiência psíquica completa, *inconscientemente* vivida pela criança por volta dos cinco anos de idade, e decisiva para a assunção de sua futura identidade sexual. O aspecto essencial dessa experiência consiste no fato de que, pela primeira vez, a criança reconhece, ao preço da angústia, a diferença anatômica entre os sexos" (NASIO, 1997, p. 13).

sob a forma de ataques invejosos e sádico-destrutivos contra o seio da mãe6. (cf. ZIMERMAN, 2001, p. 225). É nesse sentido que a autora chega a postular que inveja não é querer ter o que o outro tem, mas sim não querer que o outro tenha o que tem.

Klein demonstra que a inveja está na raiz dos sentimentos de amor e de gratidão, pois afeta a relação mais antiga que temos, isto é, a relação com a mãe7. Segundo a autora, os sentimentos de inveja e de gratidão são, ao mesmo tempo, opostos e interagentes, e ambos têm como seu primeiro objeto o seio nutridor (cf. KLEIN, 1991, p. 205).

Ainda nessa obra, Klein descreve os diferentes aspectos da inveja, do ciúme e da voracidade, nas seguintes palavras:

> Deve-se fazer uma distinção entre inveja, ciúme e voracidade. A inveja é o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável – sendo o impulso invejoso o de tirar este algo ou de estragá-lo. Além disso, a inveja pressupõe a relação do indivíduo com uma só pessoa e remonta a mais arcaica exclusiva relação com a mãe. O ciúme é baseado na inveja, mas envolve uma relação com, pelo menos, duas pessoas; diz respeito principalmente ao amor que o indivíduo sente como lhe sendo devido e que lhe foi tirado, ou está em perigo de sê-lo, por seu rival. [...] A voracidade é uma ânsia impetuosa e insaciável, que excede aquilo que o sujeito necessita e que o objeto é capaz e está disposto a dar. A nível (sic) inconsciente, a voracidade visa, primariamente, escavar completamente, sugar até deixar seco e devorar o seio; ou seja, seu objetivo é a introjeção

6. O termo "seio", empregado por M. Klein, "não deve ser levado ao pé da letra como significando concretamente a mama, antes disso, o significado de 'seio' é bem mais amplo, de modo que alude não só ao ato da amamentação, mas também aos demais cuidados maternos essenciais" (ZIMERMAN, 2005, p. 86).

7. Para Klein, "o primeiro objeto a ser invejado é o seio nutridor, pois o bebê sente que o seio possui tudo o que ele deseja e que tem um fluxo ilimitado de leite e amor que guarda para sua própria gratificação" (KLEIN, 1991, p. 214).

> destrutiva, ao passo que a inveja procura não apenas despojar dessa maneira, mas também depositar maldade [...] dentro da mãe [...] a fim de estragá-la e destruí-la. Há uma diferença essencial entre voracidade e inveja, embora nenhuma linha divisória rígida possa ser traçada visto estarem estritamente associadas, desse modo, a voracidade está ligada principalmente à introjeção e a inveja à projeção (KLEIN, 1991, p. 212).

Klein mostra também a conexão íntima entre ciúme, voracidade e inveja quando afirma, como ensinava Aristóteles, que a pessoa muito invejosa é insaciável; isto é, ela nunca pode ser satisfeita porque sua inveja brota de dentro e, portanto, sempre encontra um objeto sobre o qual focalizar-se (cf. KLEIN, 1991, p. 213). A esse respeito, o poeta Miguel Unamuno (apud PIOVANO, 2007, p. 19) chega a afirmar: "A inveja é mil vezes mais terrível do que a fome, porque é fome espiritual".

Considerando os postulados desses dois grandes expoentes da psicanálise, Freud e Klein, a respeito da inveja, podemos traçar o seguinte paralelo: enquanto Freud (1908) sistematizou o conceito de "inveja do pênis", Klein (1957) demonstrou que, sob o predomínio dos desejos orais, o pênis é fortemente equiparado ao seio e a inveja feminina do pênis pode ter sua origem remontada à inveja do seio da mãe.

De acordo com Feldman e De Paola (1998), Freud, no trabalho Sobre as teorias sexuais da criança, postulou que as meninas, em decorrência da falta do pênis, se sentem tratadas de forma injusta; já na obra Sobre a interpretação dos sonhos, Freud afirma que muitas mulheres neuróticas se sentem em desvantagem e humilhadas pela falta do pênis. Sob essa ótica, é possível perceber que Freud deu maior ênfase à ação feminina frente à falta do objeto e o desejo de obtê-lo. Melaine Klein, por sua vez, foi quem conceituou a inveja como constitucional e se dedicou a estudar o processo desse afeto na criança.

Ainda no âmbito psicanalítico, enquanto para M. Klein a inveja é inata, para Lacan, ela se forma precocemente, à medida que o "paraíso

simbiótico"8 vai se desfazendo e, conseqüentemente, acaba surgindo a necessidade de se depender de pessoas do ambiente exterior real (cf. ZIMERMAN, 2001, p. 225).

Outro conceito psicanalítico de grande valia para o presente estudo foi muito bem sistematizado por Elyzeu Júnior (2003), em artigo intitulado "Complexo fraternal: a fonte do ciúme e da inveja". Para discorrer acerca desse complexo, o autor parte da concepção de Freud acerca do complexo de Édipo. Elyzeu Júnior (2003) nos lembra que o complexo de Édipo, citado pela primeira vez, em 1897, numa carta de Freud a Fliess, é o desejo de morte ao rival do mesmo sexo e o desejo libidinal à figura do outro sexo. Esse mesmo complexo foi sintetizado por Laplanche e Pontalis (1970, p. 116) da seguinte maneira: "Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta relativamente aos pais".

O complexo fraternal, por sua vez, é uma variante do complexo de Édipo, e, segundo Freud (1976b), é a hostilidade que a criança manifesta em relação aos irmãos (rivais) despertada pela ocorrência ou pela possibilidade de perda ou divisão entre si dos carinhos dos pais. Essa hostilidade pode ser entendida a partir da seguinte afirmação:

> Quando outras crianças aparecem em cena, o complexo de Édipo avoluma-se em um complexo de família. Este, com novo apoio obtido a partir do sentimento egoístico de haver sido prejudicado, dá fundamento a que os novos irmãos e irmãs sejam recebidos com aversão, e faz com que, sem hesitações, sejam, em desejos, eliminados (FREUD, 1976a, p. 389-390).

Como podemos perceber, nesses dois complexos a conduta da criança é basicamente a mesma: a sua sexualidade é dirigida a um dos

8. A expressão "paraíso simbiótico" se refere ao período em que a criança ainda se sente fundida com a mãe. "Na concepção lacaniana, a castração não se define somente pela ameaça provocadora da angústia do menino, nem pela constatação de uma falta na origem da inveja do pênis na menina; ela se define, fundamentalmente, pela *separação* entre a mãe e a criança" (NASIO, 1997, p. 36-37).

pais, enquanto que a sua hostilidade é dirigida ao pai do outro sexo (no complexo de Édipo) e aos irmãos (no complexo fraternal).

Todas essas características da inveja, tão bem descritas pelos autores aqui elencados, serão ilustradas a seguir, por meio da análise de textos bíblicos.

O MITO DE CAIM E ABEL

> [1]Adão conheceu Eva, sua mulher, e ela concebeu e deu à luz Caim, e disse: "Possuí um homem com a ajuda do Senhor." [2] E deu em seguida à luz Abel, irmão de Caim. Abel tornou-se pastor e Caim lavrador. [3]Passado algum tempo, ofereceu Caim frutos da terra em oblação ao Senhor. [4]Abel, de seu lado, ofereceu dos primogênitos do seu rebanho e das gorduras dele; e o Senhor olhou com agrado para Abel e para sua oblação, [5]mas não olhou para Caim, nem para os seus dons. Caim ficou extremamente irritado com isso, e o seu semblante tornou-se abatido. [6]O Senhor disse-lhe: "Por que estás irado? E por que está abatido o teu semblante? [7]Se praticares o bem, sem dúvida alguma poderás reabilitar-te. Mas se precederes mal, o pecado estará à tua porta, espreitando-te; mas, tu deverás dominá-lo". [8]Caim disse então a Abel, seu irmão: "Vamos ao campo." Logo que chegaram ao campo, Caim atirou-se sobre seu irmão e matou-o (Gn 4,1-9).

No mito de Caim e Abel, a primeira criança da humanidade se torna um assassino em decorrência da inveja - característica inerente ao ser humano. Já no início do texto (versículos 1-2), configura-se uma relação de igualdade entre as duas personagens centrais (Caim e Abel). Tal relação de estabelece devido ao fato de ambas terem sido geradas pela mesma mãe ("1[...] Eva [...] concebeu e deu à luz Caim, [...] 2 E deu em seguida à luz Abel"). Esse nível de paridade nos remete à condição necessária para que

a inveja se instale, pois, segundo Aristóteles (2003, p. 67), dentre outras razões, "sentimos inveja dos que nos são iguais por nascença (...)".

Ainda no versículo 2, a relação de irmandade entre Caim e Abel encontra-se literalmente manifestada nas palavras "2E deu em seguida à luz Abel, irmão de Caim". Desde o início do texto, portanto, já podemos ficar atentos à possibilidade de uma manifestação do complexo fraternal, o qual se evidenciará de forma exacerbada no restante da história.

O versículo 2 nos mostra ainda que "Abel tornou-se pastor e Caim lavrador", o que deflagra também a semelhança entre ambos no que tange às funções de trabalho por eles desempenhadas. Essa semelhança reside no fato de ambos pertencerem ao meio rural e executarem trabalhos braçais relacionados à subsistência. Podemos afirmar, então, que além do fato de serem irmãos, essas duas personagens encontram-se também em nível de igualdade em relação ao trabalho, o que reforça a possibilidade do surgimento da inveja, uma vez que, segundo Aristóteles, ninguém tem inveja daqueles que nos são muito inferiores ou muito superiores.

E é a partir dos frutos de seus respectivos trabalhos que os dois irmãos começarão a competir entre si. Isso fica evidente nos versículos 3-4: "3Passado algum tempo, ofereceu Caim frutos da terra em oblação ao Senhor. 4Abel, de seu lado, ofereceu dos primogênitos do seu rebanho e das gorduras dele".

A competição entre os irmãos já havia sido instaurada, porém a inveja só começará a se manifestar no momento em que "o Senhor olhou com agrado para Abel e para sua oblação, 5mas não olhou para Caim, nem para os seus dons". Considerando que "a inveja sofre ao ver o outro possuir o que ela quer para si" (CRABB apud KLEIN, 1991, p. 213), neste instante Caim começa a invejar veementemente o seu irmão. Isso se explica nas palavras de Aristóteles: "Todos aqueles que conseguiram um objetivo são invejados por aqueles que não o alcançaram ou falharam". Nesse caso, enquanto Abel teve sua oferenda contemplada com agrado pelos olhos do Senhor, Caim sequer logrou conquistar algum tipo de olhar da parte de Deus.

Como conseqüência da falta de êxito em alcançar seu objetivo,

"Caim ficou extremamente irritado, e o seu semblante tornou-se abatido" (versículo 5). Esse trecho nos remete às palavras de Ovídio: "[A inveja] assiste com despeito ao sucesso dos homens e esse espetáculo a corrói". Vemos, assim, que a destrutividade oriunda da inveja recai, primeiramente, sobre quem a sente, por isso o semblante de Caim se abateu.

Os versículos seguintes nos mostram que, mesmo quando o sentimento de inveja já está instalado, ainda resta ao invejoso dominar o impulso destrutivo dela decorrente.

> [6]O Senhor disse-lhe: "Por que estás irado? E por que está abatido o teu semblante? [7]Se praticares o bem, sem dúvida alguma poderás reabilitar-te. Mas se precederes mal, o pecado estará à tua porta, espreitando-te; mas, tu deverás dominá-lo (Gn 4).

A esse respeito, Klein nos lembra que existe uma diferença entre a inveja e o impulso invejoso. Nas palavras da autora "a inveja é o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável – sendo o impulso invejoso o de tirar este algo ou de estragá-lo" (KLEIN, 1991, p. 212).

No versículo seguinte, vemos que Caim optou por dar vazão ao seu impulso invejoso, evidenciando, dessa maneira, a intrínseca relação entre inveja e pulsão de morte. Como vimos, na teoria psicanalítica, as pulsões de morte se opõem às pulsões de vida, e retratam a dualidade que constitui o psiquismo humano. A pulsão de morte pode permanecer dentro do sujeito (sob uma forma de fortes angústias e uma tendência para a autodestruição) ou fora dele (sob a forma de pulsões destrutivas). No caso de Caim, constatamos que a inveja, além de presente nele (rosto abatido), foi projetada para fora dele. Dessa maneira, possuído pela inveja, ele armou uma emboscada para seu irmão, como vemos no trecho a seguir: "[8]Caim disse então a Abel, seu irmão: 'Vamos ao campo'. Logo que chegaram ao campo, Caim atirou-se sobre seu irmão e o matou".

O convite presente no versículo acima nos permite ainda uma leitura metafórica, ou seja, o "campo" se torna um palco de projeção daquilo que

já havia acontecido no psiquismo de Caim, isto é, antes mesmo que ele matasse seu irmão no campo, ele já o havia assassinado em sua mente.

A leitura desta narrativa bíblica em seu todo nos permite verificar como a inveja é portadora da morte e de que maneira ela estimula a competição. Vimos também que nos relacionamentos entre irmãos sempre há uma mistura de amor e ódio, o que pode ser explicado pelo conceito de "complexo fraternal". Como exposto, esse complexo pode ser entendido como a hostilidade que a criança manifesta em relação ao seu irmão (rival) despertada pela perda ou divisão entre si do carinho dos pais (nesse caso, de Deus Pai).

O FILHO PRÓDIGO

[11]Disse também: Um homem tinha dois filhos. [12]O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres. [13]Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente. [14]Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria. [15]Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos. [16]Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava. [17]Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! [18]Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; [19]já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como a um dos teus empregados. [20]Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. [21]O filho lhe disse, então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. [22]Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. [23]Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos

e façamos uma festa. [24]Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. E começaram a festa. [25]O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças. [26]Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia. [27]Ele lhe explicou: Voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo. [28]Encolerizou-se ele e não queria entrar, mas seu pai saiu e insistiu com ele. [29]Ele, então, respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua, e nunca me deste um cabrito para festejar com os meus amigos. [30]E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo! [31]Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. [32]Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado (Lc 15,11-32).

A passagem acima retrata mais uma relação complexa entre iguais[9]: é a célebre parábola do filho pródigo. Essa parábola nos fala a respeito de um filho mais novo, que foi para longe da casa do pai, gastou toda a sua herança, tudo o que possuía, e que, ao retornar, é coroado pelo pai com vestes, anel, calçado, novilho e festa. Aos olhos do irmão mais velho, que permanecera trabalhando em sua ausência, o irmão caçula merecia uma punição por ter gastado os bens do pai. Dessa maneira, o regresso do irmão fez com que ele se sentisse traído e injustiçado. Como no mito de Caim e Abel, a proximidade entre os irmãos criou a possibilidade de um deles se encolerizar e sentir inveja. Dessa forma, a raiva e a ira apossaram-se do irmão mais velho, pois, em sua concepção, era ele quem merecia as vestes, o anel, o calçado, o novilho e a festa. O que nos remete às palavras de Klein (1991, p. 212): "A inveja é o sentimento raivoso de que outra pessoa possui e desfruta algo desejável".

Na parábola do filho pródigo, as personagens aparecem destituídas de nomes, sendo designadas apenas em função do seu relacionamento familiar: pai, filho mais velho, filho mais novo. Isso nos faz pensar que

9. Assim como no mito de Caim e Abel, a parábola do filho pródigo vai tratar da inveja entre iguais pelo nascimento, parentesco e bens.

essas três personagens podem ser tomadas como três diferentes facetas do ser humano, inomináveis, mas que revelam diferentes processos psíquicos diante de uma mesma situação. Talvez possamos pensar que o filho mais novo seja a personificação da culpa, o mais velho, da inveja, e o pai, da reparação.

O irmão mais novo estava recebendo algo de que, aos olhos do irmão mais velho, não era merecedor. Isso explica o surgimento da inveja, pois, segundo Aristóteles, "invejamos aqueles que possuem ou possuíam as vantagens que deveriam caber-nos ou que um dia obtivemos; daí a inveja que os [irmãos mais] velhos sentem dos [irmãos mais] novos". O irmão mais velho queria possuir o que irmão mais novo possuía, mas não se dava conta de que ele mesmo estava sendo, naquele momento, possuído pela inveja. Se o filho mais novo foi para longe do pai por causa da busca pela liberdade, o filho mais velho foi para longe de si mesmo por causa da inveja.

Assim como no mito de Caim e Abel, podemos fazer mais uma vez a leitura metafórica do termo "campo", que nessa parábola aparece no seguinte contexto:

> [24]Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. E começaram a festa. [25]O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças.[...] 28 Encolerizou-se ele e não queria entrar" (Lc,15,24-25 e 28).

O "campo" em oposição à festa pode ser entendido como o lugar da pulsão de morte, no qual se encontrava o filho mais velho. O filho mais novo, por sua vez, estava morto mas havia regressado à vida, havia retomado a pulsão de vida, e por isso era merecedor de uma festa. O filho mais velho, no entanto, se recusava a sair da pulsão de morte e adentrar na pulsão de vida, o que, no texto, é retratado nas seguintes palavras "não queria entrar".

Nos versículos seguintes, veremos uma faceta da inveja pouco

explorada no presente trabalho até então. O irmão mais velho busca se distanciar do mais novo ao mencioná-lo, não como irmão, mas, como filho de seu pai. Ao dizer de maneira enfática "este teu filho", o irmão mais velho rompe o laço de irmandade com seu irmão e se coloca na posição de juiz, podendo, portanto, julgá-lo no intuito de denegri-lo:

> [30]E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo!" (Lc 15,30).

Uma vez que o irmão mais velho não consegue destruir ou eliminar o irmão mais novo, só lhe resta denegrir a imagem que seu pai possuía de seu irmão. Ao fazê-lo, isto é, ao diminuir o irmão mais novo, o mais velho, concomitantemente, eleva a sua própria imagem diante do pai:

> [29]Ele, então, respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua, e nunca me deste um cabrito para festejar com os meus amigos. (Lc, 15,29)

Diante de tal apelo, vejamos como o pai se dirige ao filho mais velho: "Filho, tu estás sempre comigo, e tudo que é meu é teu" (Lc 15,31). Porém, independentemente, do filho mais velho poder gozar de tudo o que era do pai, isso não lhe era suficiente, pois, como afirma Klein (1991, p. 213), "a pessoa muito invejosa é insaciável; isto é, ela nunca pode ser satisfeita porque sua inveja brota de dentro e, portanto, sempre encontra um objeto sobre o qual focalizar-se". Essa linha de raciocínio nos permite levantar a seguinte hipótese: talvez o que o filho mais velho, de fato, invejava não fosse a festa da acolhida, mas sim a coragem que o irmão mais novo teve de ir em busca da liberdade e experimentar a vida, enquanto ele ficara recluso e inerte na casa do pai. Mais uma vez, as palavras de Aristóteles vêm elucidar o ocorrido: "Todos aqueles que conseguiram um objetivo são invejados por aqueles que não o alcançaram ou falharam".

É interessante perceber que a inveja sempre tem como medida a comparação, por isso o irmão mais velho diz:

> [A mim] nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos [...] [enquanto que para ele] logo lhe mandaste matar um novilho gordo!" (Lc 15,29-30).

Na verdade, o irmão mais velho estava clamando por justiça. Essa concepção de inveja vinculada à justiça social foi defendida pelo filósofo Fernando Savater, nas seguintes palavras:

> [A inveja] é a virtude democrática por excelência. As pessoas, por ela, tendem a manter a igualdade. Produz situações para evitar que um tenha mais direitos do que outros. [...]. Então a inveja é, em certa medida, origem da própria democracia e serve para vigiar e corrigir o desempenho do sistema (SAVATER apud PIOVANO, 2007, p. 17).

A leitura dessa parábola nos permitiu verificar de que maneira a inveja se faz presente nas mais diversas situações de disputa, o que acaba por assegurar a sua universalidade entre os indivíduos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se os olhares pudessem engravidar e matar as ruas estariam cheias de mulheres grávidas e repletas de cadáveres. (Paul Valéry)

Pelo exposto, pudemos entender que a inveja é uma paixão relacionada à busca de uma idealizada igualdade entre os homens. É paixão e está presente nos relacionamentos entre iguais que, por alguma circunstância ou vicissitude, tornam-se rivais. Como um conceito, serve, nitidamente, para explicar uma característica intrínseca do ser humano, capaz de alterar as relações de convivência.

Justamente por ser complexa em sua estrutura conceitual, a inveja já foi estudada por vários domínios do conhecimento humano: a lingüísti-

ca, a literatura, a filosofia e a psicanálise. De modo modesto e resumido, traçamos um painel desses estudos para que pudéssemos atingir nossos propósitos: contrapô-la ao ciúme e evidenciar sua clara vinculação ao conceito de complexo fraternal que, a partir do sentimento egoísta presente em alguém que se sente prejudicado, o rival criado se torna alvo de aversão, é agredido de várias formas e, em desejos, é eliminado.

Assim estabelecida em novas bases referenciais, a inveja é um conceito de grande abrangência e utilidade para o entendimento do ser humano, na medida em que nos permite refletir e entender os afetos, desejos e comportamentos básicos dela decorrentes. No universo do discurso, o conhecimento das características conceituais da inveja abre espaço para análises polissêmicas do sujeito no texto e, por isso, fortalece, pelo conhecimento do funcionamento da língua, o desvendar das atitudes humanas na literatura e na vida.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. S. A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção. São Paulo: Ateliê, 2001.

ARISTÓTELES. Retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÍBLIA CATÓLICA. Versão eletrônica 1.0, 2005.

ELYSEU JR., S. Complexo fraternal: a fonte do ciúme e da inveja. Psicologia: teoria e prática, v. 5, n. 2, p. 55-66, 2003.

FELDMAN, E.; DE PAOLA, H. Uma investigação sobre o conceito de inveja. Revista Brasileira de Psicanálise, Associação Brasileira de Psicanálise, São Paulo, v. 32, n. 2, 1998.

FREUD, Sigmund. O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de José Luís Meurer. Rio de Janeiro: Imago, v. 16, 1976a. p. 375-395.

_____. Sobre as teorias sexuais das crianças. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, v. 4, 1976b. p. 213-228.

KLEIN, M. Inveja e gratidão: e outros trabalhos 1946-1963. Coleção Psicologia Analítica. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Obras completas de Melanie Klein; v. III)

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. Vocabulário da psicanálise. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NASIO, J. D. Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Ovídio. Metamorphoses: lendas da mitologia greco-latina (15 v.). 1996.

PIOVANO, Gladis Mabel Tripcevich. Envidia: ¿roca viva o un enigma de la clínica y el ser social? Un estudio psicoanalítico para intentar su revelación. Buenos Aires: Dunken, 2007.

REBOUL, Olivier. Introdução à retórica: Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ZIMMERMAN, David E. Psicanálise em perguntas e respostas: verdades, mitos e tabus. Porto Alegre: Artmed, 2005.

_____. Vocabulário contemporâneo de psicanálise. Porto Alegre: Artmed, 2001.

Jornalistas e blogueiros: cindidos nas malhas identitárias da mídia

Maria Regina Momesso de Oliveira
Maria Silvia Olivi Louzada

O jornalismo, assim como muitas outras profissões e atividades, encontra-se radicado no espaço da contemporaneidade, que se caracteriza por mutações, hiperdiscursos e metalinguagens. Tal espaço é nomeado por alguns estudiosos como pós-modernidade, por outros de modernidade tardia, hipermodernidade, tempos hipermodernos entre outras nomenclaturas. Nas palavras do filósofo Bauman (2005, p. 56-58), a vida contemporânea passa por um processo de acelerada 'liqüefação' das estruturas e instituições sociais. Estamos passando de uma fase 'sólida' da modernidade para a fase 'fluida', em que nada consegue manter a forma por muito tempo: a mutabilidade, a inconstância, a versatilidade, a volatilidade, a agilidade e o imediatismo desembocam na imprevisibilidade desorientada de movimentos fluidos que o estudioso caracteriza como modernidade líqüida.

As transformações desse processo podem ser sentidas em todos os âmbitos da sociedade. No universo da comunicação e da informação, a chegada da mundialização, das novas tecnologias e do ciberespaço desestabiliza linguagens, discursos, poderes e saberes, criando regimes de ambigüidade e fragmentação.

Assim, a reflexão sobre o tema da identidade torna-se um assunto proeminente, pois durante a maior parte da era moderna a identidade era estabilizada e clara. Atualmente, as certezas e estabilizações cederam lugar à inconstância, o que afetou principalmente a identidade dos profissionais e seu papel na atualidade.

Segundo Bauman (2005, p. 56), cada classe de profissionais tinha suas trilhas de carreira, sua trajetória estabelecida de maneira clara, sinalizada ao longo de todo o percurso e pontuada por acontecimentos importantes. Havia poucas dúvidas sobre a forma de vida que se deveria viver e qual o papel de cada um dentro dela. Como exemplo, podemos dizer que o jornalismo clássico dos séculos XVII, XVIII e XIX era identificado como um fazer político, com o intuito de alterar o quadro de forças sociais a partir do debate de ideologias e visões de mundo: um fazer que buscava o engajamento político, a educação das massas, o debate público do cidadão consciente e responsável (MARCONDES FILHO, 1993, p. 52).

Desde as décadas de 1950 e 1960, o jornalismo clássico, com seu locus no campo da informação e no thesaurus da verdade, da objetividade e da imparcialidade, foi cedendo lugar ao jornalismo contemporâneo, marcado pela subjetividade crítica, pela diversidade, pelos ditames do mercado financeiro e pela busca de audiência. Instaura-se assim a chamada crise do jornalismo, que se torna mais evidente com o aparecimento da internet como meio de comunicação de massa.

O tema da identidade e do jornalismo é motivo de acaloradas discussões, em que tanto entusiastas quanto detratores das chamadas 'novas mídias' tratam a questão de forma maniqueísta: uns decretam a morte do jornalismo clássico e outros defendem que a mídia impressa tem credibilidade e pilares sólidos, não necessitando render-se aos novos tempos. Acreditamos que, apesar das contradições existentes, não há incompatibilidade entre o jornalismo tradicional e o jornalismo contemporâneo das 'novas mídias'.

Como ocorreu na transição da oralidade para a escrita e da escrita para o impresso, o que podemos perceber é que não houve substituição de um pelo outro, mas uma convivência de ambos e (re)significações, evoluções e mudanças na maneira de utilização de linguagens e técnicas. Uma das mudanças que fermentou, ainda mais, a discussão dessas questões, em nossos dias, foi a inserção dos *blogs* no campo do jornalismo.

Os *blogs* surgiram primeiramente como um diário *on-line* de comuni-

cação e expressão entre pessoas, numa amplitude global, em fins dos anos 1990. Eles possibilitaram a facilidade da troca de informações, de divulgação e de conhecimento entre as pessoas, de forma barata e acessível. Assim, criaram-se redes de informação, comunicação e interação. Rapidamente os *blogs* passaram a ser utilizados como ferramenta de *marketing*, de fonte de informação para jornalistas, publicitários, professores, trabalhadores e concorrentes em geral. Os *blogs* entram em cena no campo do jornalismo por volta do ano 2000, e de lá para cá, a polêmica foi instalada: os blogueiros passaram a ser vistos como inimigos dos jornalistas, por estarem desempenhando o seu papel de provedor de conteúdo e formador de opinião.

Diante disso, o objetivo deste trabalho é refletir sobre os discursos e a prática identitária de jornalista e blogueiro na cibermídia e seus efeitos de sentido. Para tanto, dentre a variedade de *sites* e *blogs* em circulação, optamos por um recorte do *corpus* da análise, que é o *site* Digestivo Cultural (www.digestivocultural.com.br), caracterizado como coletivo, interativo e jornalístico, tratando de assuntos do cotidiano cultural e social. O recorte focaliza uma matéria escrita por Rafael Rodrigues, editor-assistente do *site*, intitulada "Jovens blogueiros, envelheçam".

O arcabouço teórico é o da perspectiva discursiva, apoiada em textos da área das ciências sociais, da filosofia e da análise de discurso francesa[1]. Concordamos com as idéias de Bauman (2005; 2007) acerca da modernidade líqüida e da identidade líqüido-moderna e do pensamento foucaultiano acerca das práticas discursivas e subjetivas. Assim, partimos do pressuposto teórico de que as identidades são constituídas por meio da/na linguagem e são construções discursivas sociais, culturalmente e historicamente marcadas, contrariamente à concepção de que a identidade é uma essência subjetiva, que daria existência à identidade de cada indivíduo.

JORNALISMO E CIBERMÍDIA

A cibercultura é a cultura contemporânea associada às tecnologias

1. De ora em diante, Análise de Discurso francesa será nomeada AD.

digitais (ciberespaço, simulação, tempo real, processos de virtualização), que propiciam a criação de uma nova relação entre a técnica comunicacional e a vida social. A esse respeito, Lévy (1999, p.123) argumenta que a cibercultura, além de ser um fenômeno técnico, é um 'movimento social' que tem como líder a juventude metropolitana escolarizada. As palavras de ordem deste movimento são: interconexão, criação de comunidades virtuais, inteligência coletiva.

A cibermídia é uma das conseqüências da cibercultura e da utilização das novas tecnologias como meio de informação e comunicação entre as pessoas. É caracterizada por McAdams (2008) como um conjunto de mídias digitais, existentes em ambientes *cíbridos*, fixos ou móveis. Essas mídias são constituídas por *hardwares* e *softwares*, desde o computador fixo até dispositivos móveis e/ou embarcados, e todos os seus aplicativos e interfaces, incluindo a internet, os *browsers* de navegação, as interfaces externas, como a telefonia celular móvel, as tecnologias *wireless*, os *ciber centers* e as *lan houses*.

Podemos afirmar que a cibermídia é diferente do ciberespaço, na medida em que não tem necessidade, especificamente, da 'imersão' em uma realidade virtual. Ao contrário do ciberespaço, a experiência com a cibermídia permite ao usuário distinguir a realidade física da digital, ou seja, o ciberespaço é constituído de um espaço imaterial por onde trafega a informação e independe de conexão de sentidos, enquanto a cibermídia precisa, obrigatoriamente, fazer um uso efetivo da informação vinda do mundo real/material.

Por outro lado, assemelha-se ao ciberespaço no que se refere à maneira como organiza a informação, ou seja, sua estrutura pode ser comparada com um rizoma: não tem pontos fixos, não apresenta um centro único, mas sim policentros. A cibermídia não tem, portanto, nenhum tipo de hierarquização determinada por uma lógica racional.

Sabemos que, na história da humanidade, a descoberta e a inserção de novas técnicas sempre foram divisores paradigmáticos. Alvin Toffler (2004), em palestra no Congresso Nacional de Informática do Sucesu, em 1993, já atentava para esse fato e acrescentava que as revoluções não são apenas

tecnológicas, mas também representam mudanças econômicas, sociais, culturais, políticas, religiosas, institucionais e até mesmo filosóficas ou, mais precisamente, epistemológicas. Advertia ainda que uma "nova civilização"[2] estava nascendo, e que tudo isso era uma "nova" maneira de viver.

Bauman (2007) denomina essa "nova" forma de *vida líqüida*, na qual tudo acontece sob as condições do imediatismo, da velocidade, da inconstância e da fluidez. A *vida líqüida* é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais seria inimaginável reiniciar, tendem a ser os momentos mais desafiadores e preocupantes, transformando a vida num estado de inquietude constante.

A metáfora da dança das cadeiras é utilizada por Bauman (2007) para exemplificar o modo de vida da sociedade líqüido-moderna. Em função da aceleração e da corrida, o indivíduo encontra-se com uma única saída: correr, correr... E a corrida exige modernizar-se, ir em frente despindo-se do que ficou obsoleto, do vencimento do prazo, repelir as identidades institucionalizadas, já estruturadas e assumidas. Caso contrário, o sujeito pode perecer e seu destino será a lata de lixo. Nessa competição do jogo das cadeiras na vida líqüido-moderna, o prêmio é a garantia (temporária) de ser excluído das fileiras dos destruídos e evitar ser jogado no lixo. E com a competição se tornando global, a corrida agora se dá numa pista também global (BAUMAN, 2007, p. 9).

No campo profissional do jornalismo, os efeitos da vida líqüido-moderna parecem ter emergido a partir de meados dos anos 1990, quando estudiosos da área da comunicação social, tais como Marcondes Filho (1993), Santos (1997) e Correia (2003) concordavam que o jornalismo curvava-se à tirania do mercado, à audiência e a fatores publicitários e comerciais que chegavam a ter mais força do que a própria informação. Segundo Marshall (2003), estudos e pesquisas revelam uma crise jornalística tanto conjuntural quanto estrutural, agudizada pela corrosão da

2. Para a AD não há o novo, pois entende que o discurso é sempre um *já lá*, um *já-dito*. Assim, as mudanças constroem (re)significações, efeitos de sentido que estão atrelados às condições de produção do discurso, ou seja, envolvem as condições sociais, culturais, ideológicas e históricas nos processos de mudanças e transformações.

credibilidade da opinião pública perante o conjunto dos jornais. A erosão dos padrões, conceitos e valores do jornalismo, decorrente da hegemonia do mercado, tem sido verificada sistematicamente nas pesquisas sobre comunicação e áreas afins.

Para Marshall (2003, p. 27) o novo paradigma do jornalismo, denominado por alguns de "jornalismo cor-de-rosa", vive num regime de mimetismo e espetacularização, em que a regra é estabelecer elementos que atraiam compradores e investidores e mantenham, assim, a saúde financeira da empresa.

> [...] os sinais desse novo paradigma espalham-se e contaminam jornais, notícias, informações, jornalistas, jornalismo e as empresas jornalísticas. O ambiente no campo da informação passa a ser o de "antropofagia". A informação deixa de ser comunicação. Os dogmas sagrados da verdade, objetividade e imparcialidade atravessam um processo silencioso de relativização e licenciosidade. (MARSHALL, 2003, p. 28)

Em matéria para o *site* do Observatório da Imprensa, os jornalistas Daniela Bertocchi e Sérgio Denicoli cobriram o evento das Jornadas dos Dez Anos de Jornalismo Digital em Portugal, no período de 2 e 3 de junho de 2005, na Universidade do Minho em Braga-Portugal. Em sua matéria apontam o que ocorreu nesses dez anos de jornalismo:

> E o que de fato se cumpriu nestes 10 anos? Em uma palavra: personalização. "Os usuários têm incontestavelmente hoje a informação que desejam e da forma e na hora em que desejam", afirmou Ramón Salaverría.
>
> O que ninguém ali no auditório da Universidade do Minho contava em 1995 era com o surgimento dos blogs, wikis e RSS (Really Simple Syndication) da vida que, curiosamente, ao lado do tão alardeado

> jornalismo participativo, do namoro da internet com a TV e da busca por novos e alternativos modelos de negócio para o setor, foram apontados como elementos indissociáveis do futuro do ciberjornalismo.
>
> Ramón Salaverría arriscou prospecções para este momento: "Daqui para a frente o jornalismo digital será marcado pelo jornalismo participativo, em que surge a figura do cão-de-guarda. O mercado de mídia em geral estará totalmente condicionado pela rede. Tanto em questões de publicidade como de marketing. E acredito que, se de 1995 até 2005 tivemos a web muito próxima da imprensa, muito textual, então, entre 2005 e 2015, veremos a aproximação da web com a TV, em que tudo será muito mais visual" (BERTOCCHI; DENICOLI, 2005, p.1).

No Brasil, os discursos acerca dos *blogs* e do jornalismo dividem-se em apocalípticos – preconizando o fim do jornalismo impresso e, conseqüentemente, do profissional jornalista como conhecemos hoje –, entusiastas e futuristas – afirmando que os *blogs* e as novas plataformas, como o Twitter e o Facebook, fizeram emergir o "jornalismo interativo-participativo", em que os cidadãos podem participar de maneira efetiva do espaço público da comunicação, podendo converter-se em sua própria mídia – e os crítico-dialéticos – apresentando os *blogs* e as novas plataformas como um complemento do jornalismo tradicional.

Por outro lado, temos também um discurso pedagógico-tecnológico, como o do jornalista, blogueiro, professor universitário espanhol da Faculdade de Comunicação da Universidade de Navarra, José Luís Orihuela (2008), que em entrevista à revista *Nova Escola*, para a jornalista Gabriela Azevedo Forlim, afirma:

> A internet é, sem dúvida, o meio que melhor se adapta à natureza complexa, poliédrica e dinâmica

> da informação. Não há nenhum meio tradicional que possa competir neste sentido. Agora, do que se trata é de ajudar os meios tradicionais a convergirem, a reinventarem-se, a redefinirem-se. A internet não vai substituir nenhum meio, ao menos nos próximos 20 anos, mas obriga a todos a mudar.
>
> [...]
>
> Os universitários e seus docentes têm que levar mais a sério sua alfabetização digital. Hoje, boa parte de nossa cultura está se construindo sobre os intercâmbios informais de informação entre particulares, à margem dos meios massivos tradicionais. "Gente comum" está usando a rede para publicar conteúdos próprios, para misturar, valorizar e compartilhar conteúdos de terceiros, para relacionar-se e para cooperar. Temos que nos apropriar das novas ferramentas sem complexos e integrá-las às nossas práticas cotidianas de gestão de informação. Se não o fizermos, não teremos uma voz autorizada para nos queixar pelos seus usos triviais (na melhor das hipóteses) quando estes se generalizarem.
>
> [...]
>
> Ensinar Comunicação exige cada vez mais integrar a formação teórica e a pesquisa básica com a experiência prática sobre o terreno real, de preferência de caráter profissional. Um bom professor, em qualquer época, segue sendo alguém que ajuda seus alunos a aprender a observar a realidade, a pensá-la com critério e comunicá-la com clareza.

O discurso de Orihuela (2008) traz o interdiscurso de outras revoluções, de outras mudanças. O que há de inovador: a técnica ou o discurso? A cada aparecimento de uma inovação tecnológica, os discursos são desestabilizados e a ordem discursiva estabelecida em dada época

sofre alterações. Dependendo do lugar discursivo e ideológico em que se encontra, o sujeito procura (re)organizar o seu discurso de modo a fazê-lo voltar para a ordem discursiva ideológica e política de determinada sociedade em um dado momento histórico.

Para Foucault (1999), toda sociedade dispõe de meios para controlar as práticas discursivas, exatamente por temer seus efeitos. Assim há procedimentos de rarefação do discurso que o controlam externamente (interdição, separação, vontade de saber), limitando seus poderes, e internamente (comentário, autor, disciplina), para controlar a casualidade do discurso. Na visão foucaultiana, a verdade e o poder estão mutuamente interligados por meio das práticas discursivas, pois a produção do discurso é regulada, selecionada, organizada e redistribuída, reunindo poderes e perigos e estabelecendo relações de classes que implicam determinadas posições políticas e ideológicas, incluindo formações discursivas atuantes entre si.

Voltando ao discurso de Orihuela (2008), percebemos o entrelaçamento de vários discursos e também o discurso da inclusão daqueles não alfabetizados pela técnica digital. Esse mesmo discurso esteve presente na passagem da técnica oral para a escrita, da escrita para a impressa e da impressa para a digital. Além disso, temos o discurso autorizando e construindo o papel de quem está habilitado para fazer a inclusão: o professor de Comunicação. Entretanto o problema da inclusão não se restringe apenas à relação entre pedagogia e técnica, mas está intimamente atrelado às relações sociais, culturais, ideológicas e, principalmente, às relações políticas e econômicas, sempre camufladas no discurso. E o leitor desavisado poderá pensar que tudo é muito simples de ser resolvido.

Retomando Bauman (2007), a liqüidez da vida pós-moderna parece ter imposto ao jornalismo a dúvida, a inconstância, a quebra de todos os valores e da ordem discursiva estabelecida que criava e identificava o que é o jornalismo e qual o papel do seu profissional dentro da sociedade. A identidade desse profissional passou de um estado sólido para o estado líqüido, em que o indivíduo, diante da inserção das novas tecnologias e da cibermídia, se vê multifacetado, cindido, na pura dispersão.

JORNALISMO E BLOGOSFERA: RELAÇÃO DE FORÇAS ENTRE O PROFISSIONALISMO E O AMADORISMO

Para pensarmos os discursos e a prática identitária de jornalista e blogueiro na cibermídia e seus efeitos de sentido, escolhemos uma matéria jornalística escrita por Rafael Rodrigues, editor-assistente do *site* Digestivo Cultural, intitulada "Jovens blogueiros, envelheçam". Esse *site* (www.digestivocultural.com.br) caracteriza-se como coletivo, interativo e jornalístico e trata de assuntos do cotidiano cultural e social.

Na análise do *corpus* nos apoiamos em Foucault (2003, p. 230), cujo foco de estudo é o sujeito. Melhor dizendo, ele está centrado no que somos – os conflitos, as tensões, as angústias que nos atravessam: este é o solo, não sólido, sobre o qual o filósofo diz se deslocar. O sujeito, para ele, constitui-se por meio das práticas discursivas. Logo, o conceito de discurso é fulcral na sua obra, pois o discurso descreve e constrói o social e os sujeitos nele implicados.

Em *Arqueologia do saber*, o filósofo francês inicia sua conceituação do discurso como prática social:

> [...] o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, ente uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência [...] analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva (FOUCAULT, 2000, p.56).

Retoma e intensifica esse conceito em Vigiar e unir, e em A ordem do discurso explicita que todo discurso sempre se produz a partir de relações de poder. Posteriormente, nos três volumes de História da sexualidade fará uma incursão pelo modo como os sujeitos se tornam sujeitos. Para Foucault, nós nos tornamos sujeitos a partir de três modos de subjetivação: modos de investigação, práticas classificatórias e modos de transformação, que nos são aplicados pelos outros e por nós mesmos.

Na prática discursiva, o sujeito constrói-se a si e aos outros, e o discurso é entendido como o conjunto das coisas ditas, em que relações, regularidades e transformações podem ser observadas, tornando-se assim o domínio em que certas figuras e certos entrecruzamentos indicam o espaço singular de sujeito falante, que pode receber o nome de "autor". Não importa quem fala, mas o que ele diz, e ele não o diz de um lugar qualquer (FOUCAULT, 2000).

Dessa forma, o que mais interessa na análise discursiva foucaultiana não concerne às performances verbais que as regras gramaticais possibilitam, mas a análise visa aos enunciados efetivos numa dada formação discursiva, pois estes são dotados de uma memória, são repetíveis, têm sua própria materialidade, seu modo de aparição e seu domínio. Assim, o mais importante é a função sujeito no enunciado, já que o lugar sujeito é vazio, ou seja, pode ser ocupado por todo aquele que preencher certas condições, tais como normas institucionais ou jurídicas, ou ter o direito de dizer o que diz, por ser capacitado ou estar apto pelo status ou pela função que ocupa para dizer daquele jeito e não de outro.

Voltemos à nossa matéria – "Jovens blogueiros, envelheçam" – escrita por Rafael Rodrigues, que é apresentado como o editor-assistente do Digestivo Cultural. Logo após o título, vem a autoria de Rafael, cujo nome está sublinhado e, ao ser clicado, remete o navegador a um *link* para envio de comentários diretos ao editor-assistente do *site*. O texto inicia-se com um tom autoritário e depreciativo, pois o escritor coloca a blogosfera como irrelevante e alerta seu leitor de que não adiantará discordar da afirmação, pois esta é a realidade. O tom depreciativo intensifica-se quando há uma atribuição de adjetivos e qualificações aos *blogs* brasileiros, tais como *bobos, cheios de conteúdo descartável, muito mal escritos*. Para sustentar essa afirmação, até então em terceira pessoa, ele apresenta um argumento de exemplificação, solicitando ao leitor que veja a lista dos 100 blogs mais acessados no Brasil, segundo o maior *site* de busca do que ocorre na blogosfera brasileira e internacional, o *Technorati*. Em seguida, faz a ressalva de que existem alguns com bom conteúdo, mas que os vinte primeiros colocados são *blogs* de humor, de cultura *pop* ou *trash* e, por isso, descartáveis.

Na cisão entre os *blogs* com bons conteúdos e os irrelevantes, o autor coloca claramente que os de bom conteúdo são alguns *blogs* sobre informática e tecnologia e um coletivo, que não é identificado. Mas é a partir do segundo parágrafo que ele traz à tona os *blogs* de jornalistas como Ricardo Noblat e Reinaldo Azevedo que, em sua opinião, são *blogs* que 'valem ser visitados', pois fornecem informação apurada e indicam as fontes. Em seguida, em tom confessional, afirma: *Os jornalistas, tanto faz se em jornais, revistas ou blogs, ao menos escrevem bem. É certo que alguns deles escrevem pior que blogueiros, mas não se trata da maioria, e sim de uma minoria*.

Percebemos que a função do sujeito assumida nessa matéria é a de instigador da reflexão sobre a celeuma instaurada entre jornalismo e blogosfera. A partir do lugar de observador dos acontecimentos que envolvem o jornalismo e a blogosfera, o sujeito enunciante mostra-se dotado da função de crítico, por ocupar o lugar de editor-assistente, por ser jornalista e também blogueiro – embora deixe claro que seu blog não tem novidade nenhuma e nem muita relevância. Afirma que em seu blog não escreve na função de jornalista, mas na de sujeito diarista que fala sobre seu próprio cotidiano. Dessa forma, não vê mal algum em se reconhecer como apenas um entre os milhares de blogueiros existentes.

O enunciador deixa claro, nesse momento, que os jornalistas pertencem ao grupo dos profissionais, os quais são sujeitos institucionalizados e autorizados a 'prover conteúdos', mediados pelo mercado e pela política, e são confiáveis por serem filtros por excelência, pois foram preparados por uma universidade, logo, são detentores de um saber e um poder que lhes conferem autoridade para dizer o que dizem.

Do outro lado estariam os blogueiros, também provedores de conteúdos mas não autorizados pelas instituições e não mediados pelo mercado, pois trabalham voluntariamente e solidariamente, não têm filtros e, portanto, não são confiáveis.

A grande questão implicitamente instaurada pelo enunciador é sua angústia diante das condições de produção que envolvem os profissionais de jornalismo atualmente, uma vez que os blogs imprimiram uma com-

petição acirrada no mercado de trabalho[3]. O discurso de Rafael Rodrigues, em "Jovens blogueiros, envelheçam", é parafrástico na medida em que retoma um *já dito*, um *já lá*. Seu posicionamento repete o discurso da campanha realizada pelo *estadão.com.br* contra os *blogs*. Essa campanha foi criada pela agência *Talent* e, segundo a própria empresa publicitária, o objetivo era anunciar a nova configuração do site e constituiu-se de dois comerciais para televisão, um *spot* para rádio e três anúncios para impressos, que entraram em cartaz em 25/7/2007.

Toda a campanha trabalhou com a ironia e com um discurso de alerta e atenção para os blogs, colocando-os como 'não confiáveis', caso não estivessem autorizados e institucionalizados por uma corporação de comunicação reconhecida pela sociedade. Uma das peças publicitárias que causou maior polêmica foi o filme de 30 segundos para TV, chamado Blog do Bruno. A peça brinca com a idéia de um macaquinho que copia e cola informações na web, o que é considerado 'genial' pelos cientistas que monitoram sua evolução no aprendizado. A repercussão dessa peça na blogosfera gerou um cartaz virtual feito por blogueiros:

Fonte: http://www.dudutomaselli.com/o-estadao-tem-razao-nao-leia-o-que-os-macacos-escrevem

O contra-discurso dos blogueiros demonstra a indignação e a interpretação da mensagem comercial como um ataque à credibilidade dos autores e colaboradores que mantêm seus diários na internet, além da desqualificação do trabalho dos blogueiros. A personificação utilizada

3. Segundo matéria divulgada no *Technorati* (19/5/2008), intitulada *Blogosphere*, muitos *blogs* de pessoas comuns, escrevendo em suas casas, conseguem ser mais influentes que os profissionais do jornalismo e seus *blogs* ganham maior credibilidade que alguns grandes veículos de comunicação tradicionais. A matéria cita como exemplo o *blog* http://www.huffingtonpost.com/the-blog/, de Arianna Huffington, economista e escritora, que tem grande influência nas eleições e na política norte-americana.

no plano visual, remetendo à figura do macaco como sendo o próprio estadão.com.br, e a ironização no tom vermelho dado ao pronome indefinido, ao substantivo comum, ao nome próprio "estadão" (com minúscula) e ao superlativo 'ão' colocam claramente a relação de forças e os jogos de verdade e de poder instaurados entre os que se colocam como profissionais e os considerados como amadores.

Notamos nessas práticas, discursiva e identitária, os procedimentos de controle do discurso. Para Foucault (1999), toda sociedade dispõe de meios para controlar a produção discursiva por temer seus efeitos. No caso em estudo, os blogs instauram novas condições de produção discursiva, e a principal delas é não precisar ser institucionalizado e autorizado a dizer, basta ter vontade de dizer. Isso fez com que os profissionais da comunicação, identificados e valorizados como guardiães qualificados e reguladores das informações, fossem rebaixados à condição de meros comunicadores que competem com pessoas comuns, sem autorização para tanto.

Assim a prática discursiva do *estadão.com.br* retoma os thesaurus do jornalismo e procura (r)estabelecer a ordem discursiva da identificação do profissional de jornalismo, bem como seu lugar no espaço virtual. Aparecem tanto nessa campanha, quanto na matéria em análise "Jovens blogueiros, envelheçam", os procedimentos externos de controle do discurso, tais como a interdição (O que se pode falar? Em quais condições se pode falar? Quem tem o privilégio ou a exclusividade do sujeito enunciante, ou seja, quem pode falar?), a separação (razão/objetividade; emoção/subjetividade) e a vontade de saber (verdadeiro/ falso – quem merece respeito?).

Em toda a matéria "Jovens blogueiros, envelheçam", o enunciador procura estabelecer a mesma ordem discursiva da campanha do *estadão.com.br*, entretanto mostra-se dúbio, cindido, como no desabafo: "É bom deixar claro que eu tenho um blog". Quando faz tal declaração, segue com a ressalva de que sua função sujeito no *blog* não é de jornalista, mas de blogueiro que escreve sobre livros e sobre seu dia-a-dia, enfim assume o sujeito diarista, que abre sua intimidade. Complementa que não tem nenhuma pretensão com seu *blog*. E finaliza o parágrafo: "*Então não vejo mal nenhum em reconhecer que o meu blog é só mais um entre milhares de*

outros por aí. É por isso que não consigo entender toda essa birra, essa briga boba entre blogueiros e jornalistas".

Percebemos que o sujeito, ao mesmo tempo em que se coloca a favor do profissionalismo, sente-se também ao lado do amadorismo, quando admite ser um blogueiro e ressalva que, nesse caso, o discurso deve ser intimista e subjetivo e não precisa mexer com informação, fonte etc. Em seguida, talvez até sem perceber, confessa não entender essa cisão entre jornalista e blogueiro e deixa transparecer o sujeito disperso, confuso diante das condições de sua realidade.

Em toda a matéria, o jornalista ora assume o discurso conservador do jornalismo tradicional, procurando preservar os valores e o thesaurus do jornalismo aprendido na universidade, bem como a identidade da objetividade do guardião e regulador das informações que circulam na sociedade, ora assume um tom confessional e de ressalvas, como se justificasse o desejo latente de mostrar a sua subjetividade e a 'liberdade' de expressão promulgada pela blogosfera.

No final da matéria, procura assumir o discurso do bom-senso, ou do politicamente correto, quando afirma: "Muito do que falta à maioria dos blogueiros, falta também a um considerável número de jornalistas: critério, honestidade e bom senso, para ser bastante breve e superficial maturidade, é claro, para aceitar as críticas e aprender com elas". E nesse ínterim chama para o seu texto os leitores, incluindo-se como um deles (nós, leitores), para 'pregar' a responsabilidade de saber diferenciar entre um comentário bem longo e uma matéria bem feita, ou seja, entre um *blog* jornalístico institucionalizado e autorizado por corporações de comunicação e um *blog* jornalístico de pessoas comuns.

Conclui sua matéria reafirmando a certeza de que a blogosfera brasileira ainda tem muito que aprender e crescer: "É bem provável que daqui a alguns anos os blogs realmente assumam o papel – sem trocadilho – dos veículos de imprensa tradicionais. Mas, daqui até lá, os blogueiros têm muito que aprender com os jornalistas. E, em menor escala, vice-versa".

Notamos que, embora procure manter uma posição de detentor

do saber e da certeza de que é preciso amadurecer, na realidade procura objetivar-se, encontrar a identidade estabilizada e una do sujeito que seria o profissional do jornalismo nos *blogs*. Entretanto o seu discurso é um desabafo, uma 'fratura exposta' de um sujeito cindido, disperso e confuso, que luta desesperadamente por pertencer a um grupo sólido, para conservar e manter o status quo daquela identidade do profissional do jornalismo tradicional, prescrita nos livros e aprendida nos cursos de comunicação.

Mas essa luta para agarrar-se a algo sólido parece ser vã (*Lutar com as palavras é a luta mais vã*, diz um verso famoso). Retomando Bauman (2007), concordamos que a liqüidez da vida pós-moderna parece ter imposto ao jornalismo um grande problema. Assim, não há um sujeito nesse espaço virtual que possamos identificar, ao contrário, estamos em uma correnteza de mobilidades, mutabilidades, transformações e instabilidades, em que o discurso e as identidades não são novos. Novo é apenas o suporte e o espaço virtual da cibermídia, que expõe a diversidade, a multiplicidade e a complexidade da subjetividade. Tudo isso faz-nos perceber que o sujeito não é dado definitivamente, nem é o portador da verdade e detentor absoluto de seu discurso, mas alguém que se constitui no interior da história e é fundado por ela.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. Vida líqüida. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

_____. Identidade. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERTOCCHI, D.; DENICOLI, S. A internet e o declínio dos jornais. Observatório da Imprensa, 6 jun. 2005 Disponível em: < http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=332ENO001>. Acesso em: maio/2008 .

CORREIA, F. Os jornalistas e as notícias: a autonomia jornalística em questão. 4. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

DIGESTIVO CULTURAL. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com.br>.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. A arqueologia do Saber. 6. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LÉVY, P. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARCONDES FILHO, C. Jornalismo fin-de-siècle. São Paulo: Página Aberta, 1993.

MARSHALL, Leandro. O jornalismo na era da publicidade. São Paulo: Summus, 2003.

MCADAMS, M. Cyberspace: two flawors. Disponível em: <http://mindymcadams.com/cybermedia/cyberspace.html>. Acesso em: 10/5/2008

ORIHUELA, J. L. Sobre blogs, jornalismo e tecnologia. Portal Ministério da Cultura. Publicado em 15 abr. 2008. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/site/?p=11495>. Acesso em: maio/2008

SANTOS, R. A negociação entre jornalistas e fontes. Coimbra: Minerva, 1997.

TOFFLER, A. Palestra no Congresso Nacional de Informática da SUCESU em 24/8/1993. In: CHAVES, E. Resumo da palestra de Alvin Toffler no Congresso Nacional de Informática da SUCESU em 24/08/1993. Revisado em 2 maio 2004. Disponível em: < http://www.chaves.com.br/TEXTALIA/MISC/toffler.htm>. Acesso em:

Este livro foi composto na tipologia Adobe Garamond Pro em corpo 12,7/16,5 e impresso em papel offset 90g/m2.

O terceiro volume da Coleção Mestrado em Lingüística é composto de artigos que trazem reflexões, a partir de bases teóricas distintas, acerca de aspectos relativos à identidade e à argumentação.

Os dez artigos que compõem esta coletânea, além de apresentarem reflexões teóricas atuais relativas ao universo do sentido, objetivam contribuir, por meio da análise textual/discursiva, para o avanço da pesquisa nestes dois domínios de conhecimento que se encontram em construção no cenário acadêmico brasileiro – os estudos do texto e do discurso. Desse movimento contínuo que caracteriza a construção do fazer científico da lingüística, a presente publicação coloca-se como um gesto de leitura.

EDITORA UNIFRAN

9 788560 114351