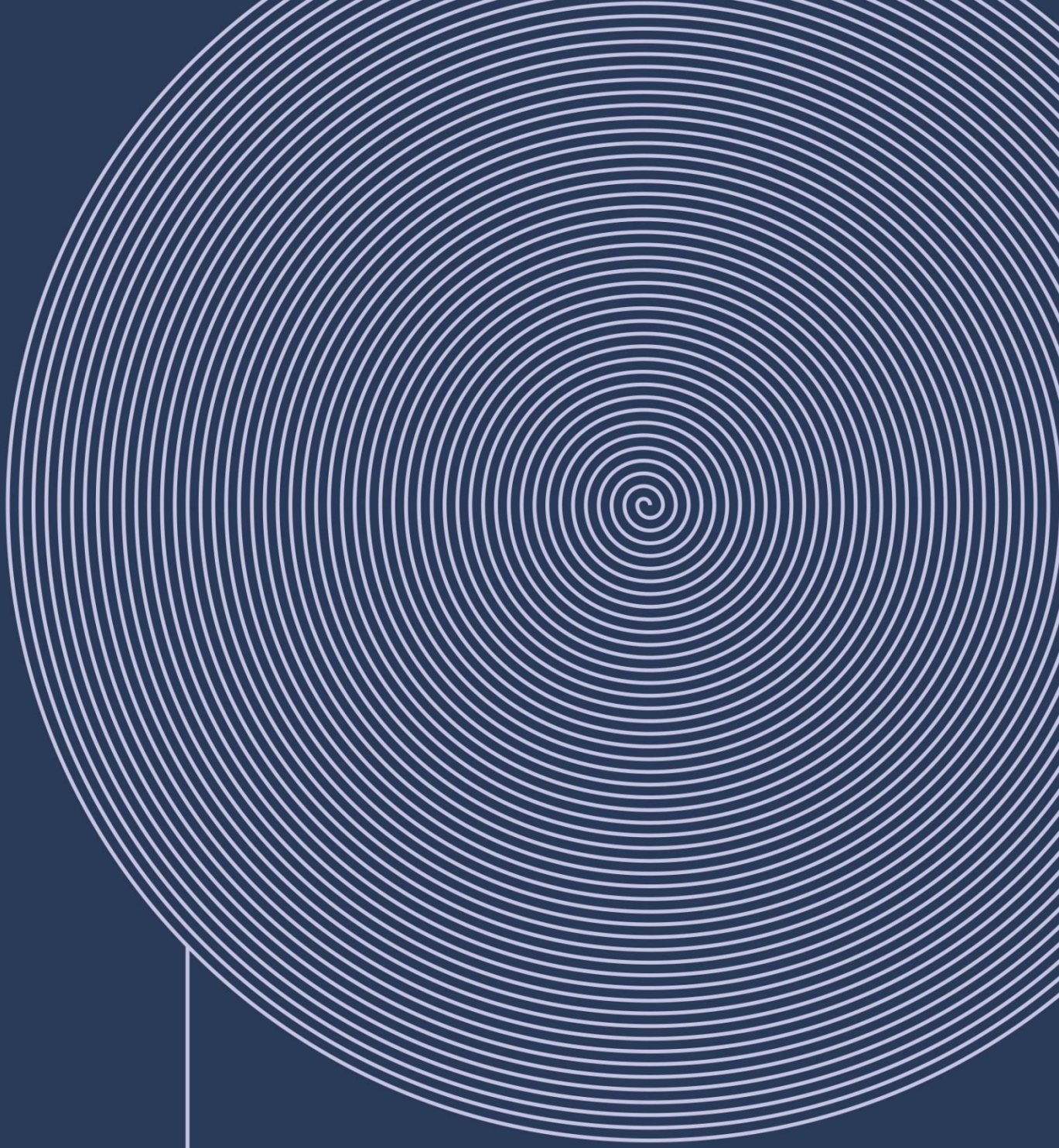


Estilística

texto, discurso e ensino

Guaraciaba Micheletti
Magalí E. Sparano
organização

Terracota

copyright © 2015 Guaraciaba Micheletti, Magali Elisabete Sparano, organização

Todos os direitos autorais dos textos publicados neste livro estão reservados aos autores e foram cedidos para uso da Editora Terracota Ltda., exclusivamente para a publicação desta obra, cujo conteúdo é de inteira responsabilidade de seus autores.

Capa
Claudio Brites

Diagramacao
Ricardo Silva

Editor responsável
Claudio Brites

Conselho Editorial
Alexandre Pianelli Godoy (UNIFESP-Br)
Ana Lúcia Tinoco Cabral (UNICSUL-Br)
Anna Christina Bentes (UNICAMP-Br)
Armando Jorge Lopes (Univ. Eduardo Mondlane (Moçambique)
Benjamim Corte-Real (Univ. Nacional de Timor-Leste – Timor-Leste)
Carlos Costa Assunção (UTAD–Pt)
Cláudia Maria de Vasconcellos (USP-Br)
Guaraciaba Micheletti (UNICSUL/USP-Br)
Johana de Albuquerque (USP-Br)
Juliana Jardim Barboza (USP-Br)
Lucianno Ferreira Gatti (UNIFESP-Br)
Luiz Carlos Travaglia (UFU-Br)
Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Univ. do Porto-Pt)
Maria João Marçalo (Univ. de Évora-Pt)
Maria Lucia da Cunha V. de O. Andrade (USP-Br)
Maria Valiria Aderson de M. Vargas (USP e UNICSUL-Br)
Marli Quadros Leite (USP-Br)
Moisés de Lemos Martins (Univ. do Minho – Portugal)
Sueli Cristina Marquesi (PUC/SP e UNICSUL-Br)

C129 Estilística: texto, discurso e ensino/ Guaraciaba Micheletti, Magali Elisabete Sparano (Orgs.). São Paulo: Terracota Editora, 2015.
171 p.

ISBN: 978-85-8380-038-5.

1. Linguística 2. Análise do discurso 3. Estilística I. Micheletti, Guaraciaba II. Sparano, Magalí Elisabete.
CDD 410
CDU 81

Todos os direitos desta edição reservados a Terracota Editora
Avenida Lins de Vasconcelos, 1886 - CEP 01538-001 - Sao Paulo - SP - Tel. (11) 2645-0549
www.terracotaeditora.com.br

SUMÁRIO

pp.

04 Apresentação

11 *Os neologismos literários na construção da metapoesia: o estilo em evidência*, Alessandra F. Ignez e Elis de Almeida Cardoso Caretta - IFSP / USP

34 *Algumas questões de expressividade em "Receita de Mulher", de Vinícius de Moraes*, Magalí Sparano e Guaraciaba Micheletti – UNICSUL/ USP

49 *Entre poste e verão: estratégias argumentativas para a expressividade de poemas*, Ana Elvira Luciano Gebara – UNICSUL / FGV – Direito-SP

61 *Três vezes solidariedade*, Norma Seltzer Goldstein – USP

73 *"Iracema" e "Pafunça": o estilo autoral do cancionista Adoniran Barbosa*, Carlos Vinicius Veneziani dos Santos – IFSP

105 *Jogos de leitura: a música em sala de aula – aspectos cognitivos, conhecimento prévio e saber partilhado*, Luiz Antonio Ferreira e Maria Flávia Figueiredo – PUC/ UNIFRAN

119 *Poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: uma proposta de sequência didática interdisciplinar*, Helba Carvalho – UNICSUL

133 *A linguagem verbo-visual de capas de revista como estratégia de leitura*, Miriam Bauab Puzzo – UNITAU

152 *Estilo, ensino e livro didático: algumas reflexões*, Sandro Luis da Silva – UNIFESP

169 Organizadoras

169 Autores

Apresentação

O presente volume é fruto do Grupo de Pesquisa Estudos Estilísticos, ainda que nem todos os artigos aqui publicados sejam de integrantes do referido Grupo. Todos eles, entretanto, têm em comum o estudo de textos baseados nos pressupostos da Estilística discursivo-textual. São trabalhos de cunho analítico, a partir de posturas teóricas que se voltam, direta ou indiretamente, para aspectos relacionados à leitura e à critica de textos. Focalizam questões que podem ser debatidas e desenvolvidas em salas de aula para aprimorar a compreensão dos alunos em relação aos textos gêneros variados.

Antes de continuarmos, é preciso registrar o que entendemos por uma Estilística discursivo textual. E, para isso, faz-se necessário, ainda que breve, um rastro-atrás. A Estilística como disciplina relativamente autônoma surge no início do século XX, consolidando-se com duas grandes correntes que, mesmo com o desenvolvimento de outros polos investigativos, ainda perduram entre estudiosos mais conservadores. São elas a Estilística Literária e a Estilística da Língua, cujos pilares estão, respectivamente, em uma perspectiva idealista, que se prende a B. Croce e K. Vossler, tendo à frente Leo Spitzer e a outra em busca de uma classificação de fatos objetivos de estilo no âmbito da língua, na qual se inscreve Bally no afã de inventariar os procedimentos estilísticos.

Após Spitzer e Bally, os estudos estilísticos prosseguiram por novos caminhos e surgiram muitas outras frentes de investigação das quais mencionamos duas: os estudos sobre as funções da linguagem, em especial da linguagem poética, de Jakobson e a vertente da Estilística estrutural de Riffaterre, a qual, deixando à margem o sujeito da enunciação, ainda que de modo relativamente equívoco, tem contribuído para desterrar análises mais impressionistas.

Embora Jakobson não mencione a Estilística em seus estudos, colocamos em relevo três das funções por ele elencadas – expressiva, poética e conativa que tratam, respectivamente, da expressividade, da organização da mensagem, e do apelo. A expressiva tem como centro o sujeito do discurso, a conativa, o interlocutor e a poética refere-se à elaboração da mensagem. Esse conjunto de funções não deixa, portanto, de ser uma observação sobre o estilo. Decorre, dessa teorização, a chamada Estilística Funcional.

Para Riffaterre, no âmbito da Estilística Estrutural, os estudos estilísticos devem considerar como o leitor observa as convergências e os contrastes, em outras palavras, como funciona a relação entre traços linguísticos no texto e como é percebida pelo referido leitor. É no interior dessas convergências e contrastes apreendidos na leitura que se encontra a expressividade.

Com o aprofundamento dos estudos textuais e discursivos a partir da segunda metade do século XX, a Estilística, que havia sido relegada a uma posição marginal, frequentemente confundida com um levantamento e exposição de figuras presentes nos textos, quase sempre com seu olhar voltado a obras literárias, vem-se apresentando como uma profícua abordagem de textos dos mais variados gêneros. Afinal, como já é comum afirmar-se: "o estilo está em toda a parte". Para a Estilística Discursivo-textual, essa afirmação refere-se à expressividade derivada do uso da língua, considerados todos os seus níveis: do fônico ao enunciativo.

Como afirmou Possenti[1] (1993), o estilo não se funda na exceção ou no desvio. Trata-se de uma escolha que o sujeito exerce ao utilizar a língua, o que nos permite afirmar que o estilo é uma das dimensões da língua. Assim, na medida em que estudamos os textos, que verificamos a quais gêneros pertencem, como e quais são as relações que estabelecem entre os enunciadores, estamos verificando o estilo, a expressividade que se manifesta de diferentes maneiras em diferentes esferas.

Com os já mencionados avanços dos estudos sobre texto e discurso, a Estilística vem-se pondo em diálogo com outras disciplinas, expandindo seus horizontes e, pode-se afirmar, há uma nova corrente cujo escopo encontra-se em uma perspectiva discursivo-textual. Essa nova corrente investigativa analisa a expressividade do fato linguístico, presente em todos os níveis da linguagem: do fônico ao enunciativo, ponderando, dado os diferentes contextos de uso possíveis, seus diferentes valores. Desse modo, aos poucos, as análises estilísticas deixam de descrever somente a expressividade a partir da observação de traços linguísticos isolados e trazem para seu bojo os sentidos que emergem da tensão entre o sujeito e o social, sempre a partir da materialidade que constitui discurso e texto. A cada texto, de acordo com sua circulação, e gênero ao qual pertence, são identificados elementos gramaticais, semânticos bem como as repetições e seus desdobramentos na constituição do sentido.

[1] POSSENTI, S. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Mas qual a relação da Estilística com o ensino?

A leitura e a escrita são habilidades linguísticas árduas que demandam muita dedicação por parte de todos os envolvidos, seja do aprendiz ou do mestre. É nesse ponto que a Estilística pode atuar: a relação imediata que se estabelece entre Estilística e Ensino envolve, certamente, todas as habilidades linguísticas de aquisição da linguagem, mas, as mais imediatas são as de leitura e escrita, uma vez que, por meio de um instrumental estilístico, o iniciante poderá buscar os diferentes sentidos presentes num texto, bem como entender o valor das estruturas linguísticas, para poder delas lançar mão de modo proficiente.

Essa relação entre Estilística e ensino pode ser observada em várias gramáticas de Língua Portuguesa (basicamente destinadas ao ensino da língua) desde a década de 50, apesar da pouca repercussão na escola, conforme descreve Uchôa[2] (2013: 27-32) num estudo em que nos apresenta um histórico da Estilística no Brasil.

Parece-nos interessante, para aguçar os sentidos dos que possam ter interesse no assunto, lembrar uma longa discussão sobre 'A língua e seus usos expressivos', título da sétima parte da Gramática HOUAISS da Língua Portuguesa de J. C. Azeredo (2008), onde se encontram os conceitos de Estilística, Recursos Estilísticos, Figuras de Linguagem etc., destacando-se o de Estilo: "... chamamos de estilo ao conjunto dos recursos idiomáticos que estruturam expressivamente a mensagem em função de seu maior rendimento semântico. Essa é uma conceituação formal que implica três outras noções: o ato individual de expressão, a busca de um efeito de sentido e a opção por um recurso entre outros plausíveis. (p. 479)

Considerando as observações que viemos desenvolvendo ao longo desta apresentação, o conceito proposto por Azeredo e a descrição de Uchôa, notamos que lançam luz ao fato de que, com o instrumental da Estilística, o mestre poderá orientar o aprendiz. Essa orientação dar-se-á durante a leitura, quando se atribui sentido às escolhas feitas pelo autor estudado. Ao mesmo tempo, poder-se-á explorar a posse dessa habilidade no processo de escrita: o aprendiz com esses conhecimentos terá mais possibilidades de fazer escolhas que melhor transmitam suas intenções

[2]Cf. UCHOA, C. E. F. Estudos Estilísticos no Brasil. In: *Revista Matraga*: Estudos Estilísticos e Literários. Vol. 20 (Jan/jun. 2013).

comunicativas e tornem sua escrita não só mais adequada, mas também carreadora de suas marcas pessoais.

O e-book

Neste e-book, de acordo com as concepções de língua, discurso e texto, apresentamos vários modos de se compreender a Estilística em análises que evidenciam a necessidade de se retornar aos estudos de estilo para um ensino de língua produtivo e, em uma perspectiva mais ousada, criativo.

Como já afirmamos, os artigos aqui apresentados focalizam tópicos centrais dos estudos da linguagem contribuindo para uma leitura, ao mesmo tempo, mais abrangente e profunda de textos, na medida em que privilegiam aspectos discursivos e denunciam a subjetividade que lhes constitui.

Assim, iniciamos por uma análise de escolhas e criações lexicais, pois imprimir um estilo ao texto e revelar visões de mundo de um autor. Léxico e estilo estão, portanto, relacionados, sendo os usos lexicais relevantes para uma análise estilística. Em *Os neologismos literários na construção da metapoesia: o estilo em evidência* procura-se expor a forma como poetas compreendem a sua própria obra. Para tanto, Alessandra e Elis realizam uma análise das criações lexicais metalinguísticas existentes em alguns poemas de autores modernos e contemporâneos, observando a expressividade que atingem nos seus contextos de produção e as ideologias que deixam transparecer. De toda forma, ao desnudarem a arquitetura de suas obras, os poetas evidenciam também, por meio dos neologismos, seus estilos, seus modos de dizer. O trabalho apresenta uma análise pautada na Lexicologia, na Estilística e nos estudos discursivos.

No estudo seguinte, *Algumas questões de expressividade em "Receita de Mulher", de Vinicius de Moraes*, tendo por base a palavra como unidade lexical e estrutura mórfica, Magalí e Guaraciaba focalizam o jogo de som e sentido presentes em meio a uma tensão entre dois gêneros – receita e poema – interligados num mesmo texto. Partindo da afirmação de Mattoso Câmara Júnior (1978), que "há uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas", as autoras observam que as escolhas feitas na organização textual tecem, por meio do entrelaçamento dos diferentes níveis

linguísticos, as múltiplas significações que um vocábulo pode assumir no interior do texto, interpretando seus possíveis sentidos e pontuando algumas das marcas de estilo do poeta.

Na terceira análise, Ana Elvira discute o que à primeira vista pode parecer estranho: argumentação em poesia. Afinal a poesia é do domínio do emotivo, do lirismo, já argumentar prende-se à razão, mas é possível trazer comoção a partir de estruturas argumentativas. Como o título enuncia *Entre poste e verão: estratégias argumentativas para a expressividade de poemas*, aborda o uso das estratégias argumentativas para análise de dois poemas: "Há aquilo que fica firme (um poste)", de Alice Sant'Anna (2013) e "Sonetilho de verão", de Paulo Henriques Britto (1997).

Em *Três vezes solidariedade*, Norma investiga, a partir do instrumental da Estilística, o elemento comum aos poemas "Gesso", de Manuel Bandeira, "Mãos dadas", de Carlos Drummond de Andrade" e "Poema de Natal", de Vinicius de Moraes. Neles, observando o modo como se organizam e o uso expressivo dos recursos linguísticos, aponta o tom de simpatia humana e de respeito ao outro. O exame desses textos, sempre com olhos fitos na questão expressiva, busca desvendar de que modo, em cada um dos autores, os elementos constitutivos do discurso constroem e enfatizam o tema da solidariedade.

Para Vinicius, a questão do estilo, a partir das marcas autorais dos compositores nos textos de suas canções, pode ser desenvolvida com base nos recursos teóricos e no instrumental da Semiótica de linha francesa e seus desenvolvimentos posteriores. O autor fundamenta-se, de modo especial, na abordagem proposta por Luiz Tatit para o estudo de canções populares. O texto procura, por meio da análise de dois sambas de Adoniran Barbosa ("Iracema" e "Pafunça"), mostrar como o modelo de investigação proposto por Tatit, fundamentado na observação do projeto entoativo e nas relações de compatibilidade entre letra e melodia, consegue fornecer contribuições significativas para localização, identificação e averiguação da funcionalidade dessas marcas de estilo nas canções populares em geral, e nas canções enfocadas, especificamente.

Luiz Antonio e Maria Flávia, em *Jogos de leitura: a música em sala de aula – aspectos cognitivos, conhecimento prévio e saber partilhado*, trazem sugestões de jogos de leitura que foram testados em sala de aula e demonstraram funcionar como um instrumento motivador para o estudo das canções populares brasileiras. Com esse

trabalho, os autores objetivam fornecer ferramentas que conduzam os educandos ao gosto pela leitura e os levem a confrontar as diferentes leituras possíveis, decorrentes dos objetivos traçados e do universo polissêmico presente na escrita.

Em *Poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: uma proposta de sequência didática interdisciplinar*", Helba apresenta uma análise de dois poemas no contexto da prática docente, discutindo, em uma perspectiva interdisciplinar, a posição da Estilística no entrecruzamento de disciplinas distintas como Teoria da Literatura e Língua Portuguesa. Na análise, ela coloca em evidência o processo de criação do autor, demonstrando, por meio da construção de uma sequência didática, os conceitos de Estilística, gênero, gramática e poemas metalinguísticos para repensar o gênero poema, no sentido de os alunos perceberem que a linguagem literária coloca a língua em uso a partir de escolhas e combinações muito particulares do ponto de vista do estilo de cada autor.

Miriam, em *A linguagem verbo-visual de capas de revista como estratégia de leitura*, objetiva apresentar uma forma de leitura da linguagem verbo-visual de capas de revista na perspectiva dialógica bakhtiniana, considerando-as gêneros discursivos relativamente estáveis. A autora desenvolve a análise de duas capas da revista *Veja*, a ed. 2189, ano 43, nº 44 de 03 nov. 2010, comparando-as com a ed.2056, de 16 abr. de 2008. Na observação do tema, da forma composicional e do estilo bases desse gênero, pode-se verificar o distanciamento em relação ao estilo genérico em função da proposta enunciativa da editoria, do leitor presumido e do momento sócio-histórico. Em síntese, Miriam busca, ao explorar as peculiaridades das imagens verbo-visuais de tais enunciados, provocar um olhar crítico-reflexivo de seus leitores.

Por fim, em *Estilo, ensino e livro didático: algumas reflexões*, Sandro, - considera que as pessoas interagem por meio da língua(gem), seja para comunicar, expressar-se, defender ideia, compartilhar pensamento, construir conhecimento. No processo de ensino e aprendizagem de língua materna, o livro didático tem uma função significativa para o desenvolvimento da competência comunicativa do aluno, uma vez que traz diferentes propostas de atividade com a língua(gem). O autor analisa, neste artigo, quatro propostas de produção textual da coleção *Português: Linguagens*, de William Cereja e Thereza Magalhães, do primeiro ano do ensino médio; duas de 1994 e duas de 2012, para mostrar quais traços estilísticos se mantiveram e quais foram alterados ao longo do tempo na coleção e como essas características (não)

interferem no processo de ensino e aprendizagem e, ainda, corroboram a construção do *ethos* discursivo, na perspectiva de Maingueneau.

Guaraciaba Micheletti

Magalí Sparano

Dezembro de 2015

OS NEOLOGISMOS LITERÁRIOS NA CONSTRUÇÃO DA METAPOESIA: O ESTILO EM EVIDÊNCIA

Alessandra Ferreira Ignez
Elis de Almeida Cardoso

Este capítulo tem por objetivo mostrar que, ao fazer uma leitura crítica da realidade e trazer ao leitor um discurso de indagação sobre sua própria obra, poetas modernos e contemporâneos criam neologismos que os ajudam a refletir sobre a tessitura poética, aproximando poema, poeta e leitor.

A lucidez sobre os desafios do fazer poético, as indagações sobre o papel do poema transformam sua leitura em algo mais do que um simples deleite. Recursos artísticos e estilísticos transformam a poesia, no contexto contemporâneo, em um lugar de discussão de ideias em que sensações e sentimentos mesclam-se a reflexões sociais e históricas. A metapoesia de Drummond, João Cabral, Manoel de Barros, Haroldo de Campos, dentre tantos, busca uma linguagem própria, e nem sempre palavras comuns, registradas em dicionários, são capazes de exprimir o significado exato do que é (e para que serve) a poesia.

Por meio de desagregações vocabulares, pelos processos comuns de formação de palavras – prefixação, sufixação, composição – ou ainda pela criatividade dos cruzamentos vocabulares, poetas criam unidades lexicais para falar da própria poesia, para mostrar as dificuldades que encontram em escolher a melhor palavra, para colocar em cheque o fazer poético.

Fomos em busca desses neologismos e aqui mostramos alguns deles, analisando seu processo de formação e seu significado no contexto.

Metalinguagem e modernidade

Até o final do século XVIII, o poeta era envolvido por uma aura sacra, sendo a construção poética associada à ideia de inspiração, e sua imagem à de mensageiro de um discurso mágico soprado por figuras divinas, sobrenaturais. Era visto como um "ser privilegiado, 'tocado' pelo divino, instrumento para que o dom da criação se manifestasse (CHALHUB, 1988, p.43). A modernidade e a industrialização trazem consigo uma nova forma de entender a arte e sua produção.

Com a Segunda Revolução Industrial, a relação entre público e arte modifica-se, na medida em que se passa a compreender o objeto artístico como algo reproduzível, multiplicável, atingindo um número maior de pessoas. A cultura da produção em série cristaliza-se em oposição à feitura artesanal, e essa nova concepção de mundo respinga no universo da arte, da literatura. A obra artística deixa de ser única e singular e, juntamente com o mundo massificado, passa a ser reproduzida. Se antes a relação entre um espectador e uma pintura ocorria em um espaço determinado (museu, exposição, mostra) -, com a industrialização, a pintura, reproduzida facilmente, passou a ser apreciada em tecidos, pôsteres e latinhas de biscoito. O artista, e em particular o poeta, tem o mito da criação, da inspiração, do sagrado desmitificado. O artesanato torna-se seriado e, desse modo, o intocável passa a ser muito mais acessível.

O público aproxima-se mais do criador e da obra, deixando de se perceber como um mero espectador. Muitas vezes, transforma-se em um leitor participativo; basta ver a recorrência com que isso acontece em obras folhetinescas, de grande difusão. O leitor, em algumas delas, é convidado a acompanhar a trama a cada dia, estabelecendo uma intimidade maior com a produção da obra. O caráter áureo da literatura vai sendo perdido, provocando em artistas um questionamento sobre o papel da arte na modernidade. Surge uma literatura preocupada, reflexiva, que pensa sobre o escrever e que busca se reinventar nessa nova época. “A arte metalinguística é marcada pelo signo da modernidade. Ela revela a perda da aura, dessacraliza o mito da criação e mostra abertamente o processo de produção da obra”, diz Müller Jr. (1996, p.13).

A metalinguagem aparece, assim, como um elemento que visa a descortinar ao leitor a arquitetura da obra. A tônica da modernidade será o desnudamento do processo: o leitor vê-se diante da revelação da escritura. A necessidade de aproximar leitor e obra faz surgir duas figuras - a do crítico e a do escritor reflexivo -, que, por vezes, amalgamam-se.

Não raro, o estilo de um autor, bem como seu processo de criação são objetos de análise, descrição e comentários de críticos. A atividade desses profissionais começa a datar do final do século XVIII e acaba funcionando como “ponte de contato entre o criador e o público” (MÜLLER JR., 1996, p.13). Assim, o crítico executa uma tarefa metalinguística, pois traduz com a linguagem a própria linguagem, sendo esta uma linguagem objeto. Haroldo de Campos (1992, p.11) entende que “para que a

crítica tenha sentido (...), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação)".

O estilo – uma forma de dizer – é analisado e comentado pelo crítico. A crítica funciona como uma orientação e uma revelação para os que leem, surgindo em um momento em que ocorre a dessacralização da poesia. A arte poética é compreendida não mais como fruto de uma inspiração divina, mas como exercício linguístico, como uma luta com as palavras: "Lutar com palavras/ é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã" (ANDRADE, 2010, p.243).

A percepção da literatura como forma arquitetônica levantada por meio do código linguístico torna-se uma chave de leitura para críticos, bem como para analistas do estilo. Desde Sptizer – um dos primeiros nomes na Estilística –, percebe-se um movimento em direção ao descobrimento do discurso, buscando uma relação entre efeito poético e uso da língua. Com os estruturalistas e os formalistas, que sobrevêm à vertente sptizeriana, o olhar do estilólogo foca ainda mais a forma e entende que a costura do texto é que promove expressividade e evidencia o estilo de um autor e de uma obra. As recorrências deixam manifestas escolhas do escritor, isto é, o seu estilo, sua forma de construir o texto.

Se os estilólogos acompanham essa nova etapa em que o leitor quer ser participante da produção de sentido e da construção da obra, vale notar que também os escritores preocupam-se com a interação com seu público. Segundo Barthes (2004, p. 14):

> Existe hoje uma perspectiva nova de reflexão, comum, insisto, à literatura e à linguística, ao criador e ao crítico, cujas tarefas, até agora absolutamente estanques, começam a se comunicar, talvez mesmo a confundir-se, pelo menos com respeito ao escritor, cuja ação pode cada vez mais definir-se como uma crítica da linguagem.

A metalinguagem não é exclusiva da modernidade, mas avoluma-se nela e torna-se uma de suas marcas. Trata-se de uma questão temática, estilística e ideológica. Müller Jr. (1996, p.14) assevera que a metapoesia pode ser considerada quase um gênero na literatura, tal qual o metarromance e o metateatro. O autor, para mostrar quão antiga é a prática metalinguística, cita a *Epistola ad Pisones,* de Horácio.

Segundo suas palavras, a prática não é nova, todavia é, no período moderno, que alcança destaque significativo no universo da poesia e de outras artes.

No século XX, no tocante à poesia, pode-se assistir a uma multiplicação de poetas que se debruçam sobre o ato de escrever. João Cabral de Melo Neto, em várias oportunidades, diz que o seu desejo era, inicialmente, ser crítico literário, mas compreendia ser uma tarefa difícil, que exigia muita cultura, por isso não achava pertinente fazer crítica da obra alheia. Em entrevista concedida à *Sibila, revista de poesia e crítica literária* (2009, p. 98), diz: "Eu queria ser crítico, mas eu vi que não tinha experiência nem cultura para fazer crítica literária, porque é uma coisa que exige cultura". Por fim, o autor tornou-se um crítico da própria obra, permitindo que essa crítica se ensimesmasse, fazendo do inefável, descritível. A fórmula de João Cabral parece ser a de muitos outros poetas, que, como indica Barthes, percebem seu ofício confundido com o do crítico.

O metapoema permite ao enunciador dizer-se não necessariamente por meio de uma revelação direta, mas por meio do desnudamento de sua escrita, que, de certa forma, o inscreve no texto. Revelar o objeto também é uma forma de pôr em evidência o sujeito-lírico: sua forma de escrever, seu estilo, suas visões de mundo e de poesia. Barthes (2003, p.140-141) mostra que a metalinguagem é uma resistência do poeta diante da iminência da morte da arte.

Léxico e visão de mundo

A preocupação com o fazer poético está associada a uma preocupação com a escolha lexical. O léxico de uma língua é o registro das palavras utilizadas por uma dada comunidade linguística para designar, exprimir, qualificar aquilo que a cerca. A sua constituição dá-se como uma tentativa de deixar registrados e organizados os seus conhecimentos. Considerando que o mundo passa por transformações constantes, pode-se dizer que o léxico, um sistema aberto, acompanha-as de perto. Segundo Biderman (2001, p.13):

> O léxico de uma língua natural constitui uma forma de registrar o conhecimento do universo. Ao dar nomes aos seres e objetos, o homem os classifica simultaneamente. Assim, a nomeação da realidade pode ser considerada como a etapa primeira no percurso científico do espírito humano de conhecimento do universo. Ao reunir os objetos em grupos, identificando semelhanças e, inversamente, discriminando os traços distintivos que individualizam

> esses seres e objetos em entidades diferentes, o homem foi estruturando o mundo que o cerca, rotulando essas entidades discriminadas. Foi esse processo de nomeação que gerou o léxico das línguas naturais.

Toda experiência nova é processada por meio da linguagem. O homem, à medida que cria e descobre, forma novos signos para representar suas criações e descobertas. De acordo com Barbosa (1981, p.129), um grupo só consegue pensar, entender e apreender o mundo por meio de códigos. O homem gera a informação, mas somente a faz por meio de linguagem codificada.

O universo lexical, portanto, é um sistema dinâmico: novas palavras surgem e algumas caem em desuso. Conforme as palavras de Biderman (1978, p.131), "há sempre uma parte do sistema em vias de formação, outra em vias de desaparecimento e outra perfeitamente acabada. As realizações discursivas refletirão sempre esses fluxos e refluxos do sistema". O uso feito pelas gerações de falantes revela a parte perpetuada do léxico, a descartada e também a ampliada.

O estudo lexical permite que sejam verificadas as formas como determinada comunidade compreende a realidade, pois o acervo de palavras de uma língua também pode ser entendido como o reflexo da visão de mundo de um povo. A língua, assim, evidencia ideologias.

No que diz respeito à criação lexical, pode-se dizer que não são todas que chegam a se fixar na língua. As que surgem com finalidades expressivas em um discurso específico, na maior parte dos casos, ficam restritas a ele. Guilbert (1975, p.41) afirma que existem duas motivações que provocam a formação de novas palavras: denominar algo novo ou buscar efeitos estilísticos. São resultantes do primeiro caso os neologismos denominativos e do segundo, os estilísticos. De acordo com os estudos do linguista, aqueles surgem em virtude da carência de uma palavra para nomear novos conceitos e estes, geralmente, para traduzir de modo inédito uma ideia já conhecida.

Os neologismos denominativos, em geral, são necessários para o sistema, tendo, portanto, mais chances de serem atualizados em diferentes contextos de comunicação e radicarem-se no léxico. Os estilísticos, por sua vez, envolvem um desejo expressivo para uma situação enunciativa específica, tendo um valor momentâneo. Segundo Câmara Júnior (1977, p. 63), os neologismos estilísticos "valem pelo seu efeito de momento (...) não visam a radicar-se na língua, senão a executar uma tarefa

expressiva no discurso". Cardoso (2004, p.147), corroborando a ideia do autor, assinala que "há em qualquer língua viva, criações lexicais que surgem com um objetivo específico, são válidas para aquele determinado momento e dificilmente chegarão a fazer parte do dicionário de língua. São as criações literárias com objetivo estilístico". Embora irrompam no discurso por meio de motivações distintas, ambas podem revelar uma visão de mundo.

A criação lexical, por um lado, acompanha as transformações vividas por uma dada sociedade e, por outro, supre um desejo expressivo de um locutor específico. Guilbert (1975, p.31-32), pensando em termos de criação, afirma que "os eventos linguísticos pontuais que são as novas criações lexicais devem ser datados, por um lado, em virtude de sua participação na história do léxico, ligada à história da sociedade, por outro lado, em virtude da individualização das criações feitas pelos locutores identificados na comunidade linguística".[3]

No universo literário, as criações lexicais com finalidades estilísticas são bastante empregadas. Martins (2000, p.113) afirma que, a partir do século XIX, escritores passam a explorar mais as possibilidades virtuais do sistema. Com criações, um autor pode alcançar efeitos inusitados, expressivos e, ao mesmo tempo, deixar transparecer o modo como percebe a realidade.

Muitos são os exemplos de criações lexicais metalinguísticas na poesia. O estudo dessas palavras permite ao leitor compreender melhor como o poeta interpreta e explica a escritura. Reforça-se que a metalinguagem é uma característica, sobretudo, da modernidade, mas a análise não se deve prender somente ao reconhecimento desse aspecto do texto, deve ir além. Uma possibilidade de estudo é verificar como o poema, produto de um contexto histórico determinado, apresenta o ofício do poeta. É possível cotejar as impressões em obras que se inserem em períodos próximos, observando ideias semelhantes e diversas sobre o tema. O metaléxico, assim, pode orientar esse percurso.

A criação lexical metalinguística pode ser um elemento que concentra em si percepções sobre a poesia, devendo ser explorados os efeitos de sentido que provoca, bem como sua potencialidade expressiva, que torna uma subjetividade manifesta. Como sustenta Riffaterre (1989, p.74):

---

[3] Les événements linguistiques ponctuels qui sont les créations lexicales nouvelles doivent être datés d'une part em vertu de leur appartenance à l'histoire du lexique, liée à l'histoire de la societé, d'autrepart, en vertu de l'individualisation des créations par des locuteurs identifiés dans la communauté linguistique.

> longe de ser arbitrário, longe de ser um corpo estranho na frase, o neologismo literário é o significante mais motivado que se pode encontrar no texto (...) Sua função é, portanto, reunir ou condensar em si as características dominantes do texto. Feito propositalmente, criado para as necessidades da causa, ele é, por excelência, a palavra própria.

Entende-se que o neologismo estilístico supre uma necessidade expressiva. As palavras disponíveis na língua, muitas vezes, não servem para descrever a luta diária do poeta com o código, já o neologismo pode representar um domínio sobre ele e, sobretudo, pode ser compreendido como a palavra que veste o poeta e imprime seu estilo.

A fim de mostrar de que forma os neologismos literários e a criatividade lexical expressam o fazer poético, procedeu-se a uma análise enfocando não só o processo de formação dos itens neológicos, mas principalmente do seu significado discursivo em obras poéticas de autores modernos e contemporâneos.

Desagregar para agregar sentido

A desagregação vocabular é responsável por um determinado efeito de sentido. À sonoridade soma-se o aspecto visual. Os poetas modernos e pós-modernos que trabalham de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras propõem, como os concretistas, uma nova maneira de pensar e de fazer poesia. A expressão joyceana *verbivocovisual* sintetiza essa proposta.

É a desagregação vocabular que constrói a "Poética", de José Paulo Paes (2008, p. 289). Em uma linguagem quase telegráfica, o poeta deixa claro quais suas impressões sobre o fazer literário.

> conciso? com siso
> prolixo? pro lixo

Desagregando as unidades lexicais antônimas *conciso* (*com siso*) e *prolixo* (*pro lixo*), o poeta moderno mostra que valoriza a concisão, uma postura que deve ser tomada por aqueles que têm juízo, siso, e que a prolixidez, a falta de síntese, os alongamentos desnecessários e enfadonhos devem ser jogados fora e têm como lugar certo o lixo.

Essa possibilidade de desagregar palavras e de se fazer uma outra leitura a partir da desagregação é um procedimento utilizado por vários poetas.

Murilo Mendes no poema número 8 de “Texto de consulta” (2000, p.206), desagrega a forma verbal *contesto* (*com testo*) para fazer a analogia com a expressão *sem texto*.

Morrer: perder o texto
Perder a palavra/o discurso

Morrer: perder o texto
Ser metido numa caixa
Com testo
Sem texto

Com a morte tudo se perde, o texto, a palavra, o discurso. O indivíduo passa a ser um “sem texto”, quando metido numa caixa “com texto” – tampada -, mesmo que conteste essa sina.

Na busca pela superação do silêncio, José Lino Grünewald (2008) mostra um jogo de tentativas para a composição do texto.

T / ? ? ? ?
E
? ? ? T
? ? S T
? E S T
T E S T
T ? ? ?
T E ? ?
T E X ?
T E X T
O

Com a desagregação de *teste*, o poeta indica que seu percurso de construção textual é repleto de dúvidas, mas, aos poucos, as inseguranças e os questionamentos –

representados pelo sinal diacrítico de interrogação – vão sendo apagados, dando lugar a um *test*(e) mais encorpado, que, passo a passo, vai-se desdobrando e se transformando em um *texto*. A aproximação sonora e visual de *test*e/*texto* é sugestiva, pois indica que, por vezes, pequenas trocas (*s* por *x*) ou escolhas transformam um rascunho em poema. O teste seria um pré-texto, e o texto um pós-teste. O poeta, com a criação, reforça a ideia de que seu ofício é resultado de um trabalho pensado.

Augusto de Campos (2014, p.88) retrata a dificuldade de colocar o texto na página.

mais
baixo
que
o
lixeiro
que
cheira
a
lixo
mas
ao
menos
tem
cheiro
o
poeta
lagartixa
no
escuro
bicho
inodoro
e
solitário
em
seu
labor
atório
sem
sol
ou
sal
ário

A desagregação *labor atório* evidencia que o poeta também é técnico e busca examinar as palavras que irão compor seu poema. Seu *labor* é árduo e solitário. O escrever parece ser o ato de *lagartixar*, isto é, preencher o espaço em branco da página. Essa ideia dá dinamicidade ao ato da escrita e pode ser recuperada pelo

aspecto visual do poema, cuja distribuição dos elementos assemelha-se ao réptil subindo pela parede, pela página branca.

O escuro dificulta a busca. Seu espaço de *labor* não tem nem *sol ário,* nem *sal ário.* Lá não penetra o sol, que pode lhe dar uma ideia ou indicar-lhe o caminho até a palavra que lhe sirva. O trabalho incessante sequer tem em troca um *sal ário.* Essa desagregação recupera a ideia de que serviços eram pagos com sal na Roma Antiga, partindo daí a criação da palavra. Ele não sente o sabor da remuneração, da recompensa.

Essa amostragem é capaz de ilustrar como palavras desagregadas caem no gosto de escritores modernos, pós-modernos. Eles exploram traços sugestivos das partes atribuindo-lhes um sentido secundário. A quebra e ruptura, em vez de provocarem "caos", constroem novos sentidos, fazendo com que cada elemento potencialize sua expressividade.

O emprego da desagregação na modernidade pode ser associado ao caráter rúptil, fragmentário dessa época. Em um primeiro momento, parece existir uma quebra com o estabelecido, o que é comum na arte moderna, mas, na sequência, essa ruptura gera novos sentidos, construindo uma nova perspectiva, uma nova ordem. Desagregar não significa destruir sentidos, mas agregar outros.

A prefixação e o (in)dizível

A modernidade, para críticos, é um momento de fragmentação, bem como de negação. "A lírica assim conformada pela vida moderna irá valorizar as rupturas, as dissonâncias, a impossibilidade de apreender as totalidades" (BORDINI, 2013, p.20). A derivação prefixal, desse modo, surge como um recurso expressivo, pois, principalmente com a utilização de prefixos negativos, é, nesse contexto, um dos processos encontrados na formação dos neologismos que expressam a dificuldade de dizer, de encontrar as palavras certas para a elaboração do texto poético.

No poema "Exílio 2", de Max Martins (1992, p.107), encontram-se dois neologismos com o prefixo *in-*: *indecolável* e *indizer*.

> Amemo-nos neste instante, minha alma: Há
> coisas entre nós que não sabemos, ou
> ainda não são
> são álibis

Como esta asa oca
este poema louco
feito de miasmas e ânsias
indecoláveis
indecorosos pássaros da linguagem
desovando ecos, seus resíduos,
no indizer da praia
E pela praia
entre nós e os sóis que há lá fora, há
o mar lacrado a jaula e meus pentelhos
afogados neste espelho
neste rosto
gasto
neste olho
cego de mim meu eu meu céu ágrafo-vazio

O adjetivo *indecolável* é formado a partir da base verbal *decolar*, à qual se une o sufixo -*vel* e posteriormente se acrescenta o prefixo *in*-. Embora sejam formações previsíveis, o dicionário Houaiss não registra nem *decolável*, nem *indecolável*.

Para Max Martins o poema é comparado a uma asa oca, incapaz de alçar voo. Miasmas e ânsias não o permitem. São *indecoláveis*.

O poeta anexa o prefixo negativo *in*- à base verbal *dizer*. São atestadas as formas *dizível* e *indizível*, mas *indizer* não. É bloqueado por *calar*. É o verbo *indizer* substantivado que mostra a atitude passiva da praia frente aos dejetos que os "pássaros da linguagem" lançam nela. Ela não diz nada. Mas a dificuldade de dizer algo, de se expressar é, na verdade, do poeta que tem a poesia na sua alma e está à procura do verbo para sair de seu "céu ágrafo-vazio".

Manoel de Barros também reflete sobre o fazer poético, sobre a poesia e sobre o que é ou não é importante na vida. Ao criar o neologismo *inutensílio*, encontrado em "Sabiá com trevas", parte IX (2013, p. 159), o poeta mostra ao leitor que as coisas que aparentemente não têm valor, os *inutensílios*, podem ser essenciais para a vida. A poesia, portanto, vale a pena. O poema é, pois, um *inutensílio* essencial.

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

> Faz bem uma janela aberta
> uma veia aberta.
>
> Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
> enquanto vida houver.
>
> Ninguém é pai de um poema sem morrer.

Para Haroldo de Campos, em *Galáxias* (2004, p.17) o poeta, às vezes, perde o rumo da escrita, sendo levado ao léu.

> o
> paraíso não é artificial
> mas tampouco simétrico o compasso das coisas difere discorda
> disputa isto você pode escrever neste livro seu de linde e deslinde
> de rumo e desrumo de prumo e desprumo neste livro que você
> alinha e
> desalinha como o baralho

Para o sujeito-lírico, a visão do paraíso não é nem artificial, nem simétrica. Ele se constitui de avessos, de contrários, assim como sua obra galáctica. A diferença e a discordância do compasso das coisas é que dão a visão paradisíaca do mundo e do "livro de mundos". No excerto, existe um jogo entre opostos e, para marcá-lo, são utilizadas lexias sem uma ideia negativa e, depois, as mesmas unidades lexicais com a agregação dos prefixos *dis-* e *des-*. Dentre estas, há três neologismos: *dispautar*, *desrumo* e *desprumo*.

A formação *dispautar* refere-se ao ato de tirar da ordem, de desprogramar as coisas, mudando suas características. Ela está em consonância com a ideia de diferimento e de desacordo do compasso do mundo. Quanto ao livro mencionado, o enunciador também mostra que é composto pela diferença, pela falta de regularidade. Nele, parece haver um rumo, mas depois a perda dele (*desrumo*). O livro entra e sai do *prumo*. Como não existe uma regularidade, o *desrumo* e o *desprumo* parecem sobressair à normalidade. Com esses dois neologismos, dá-se a ideia de que os leitores em determinados pontos da obra são levados pelo vento a uma viagem ao léu. Além disso, é válido mencionar que a fusão dos opostos parece tornar o mundo e o livro mais abrangentes.

Nos exemplos dados, observa-se um sujeito-lírico que tenta expressar a dificuldade para escrever, seus desencontros com as palavras. Os casos evidenciam

que o trabalho do poeta não parte de uma inspiração, mas de um esforço, de uma luta para encontrar o rumo. Os prefixos negativos reforçam a ideia de dificuldade, da quase impossibilidade de dizer, de descobrir uma forma para expressar-se.

Sufixação e dinamicidade da escrita

Os sufixos podem ser muito expressivos. De acordo com Martins (2000, p.114), "é a sufixação o processo de maior vitalidade, quer pelo grande número de sufixos da língua (mais de uma centena), quer pela variedade de conotações que muitos deles permitem sugerir".

João Cabral de Melo Neto cria os adjetivos *fluviante* e *flutual,* encontrados no poema "Catar feijão" (1975, p. 21).

> Catar feijão se limita com escrever:
> joga-se os grãos na água do alguidar
> e as palavras na folha de papel;
> e depois, joga-se fora o que boiar.
> Certo, toda palavra boiará no papel,
> água congelada, por chumbo seu verbo:
> pois para catar esse feijão, soprar nele,
> e jogar fora o leve e oco, palha e eco.
> 2.
> Ora, nesse catar feijão entra um risco:
> o de que entre os grãos pesados entre
> um grão qualquer, pedra ou indigesto,
> um grão imastigável, de quebrar dente.
> Certo não, quando ao catar palavras:
> a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
> obstrui a leitura fluviante, flutual,
> açula a atenção, isca-a como o risco.

O poeta dispõe lado a lado os dois adjetivos, *fluviante* e *flutual*, invertendo seus sufixos: *fluvial/fluviantee flutuante/flutual*. À base presa *fluvio*- une-se o sufixo *–al*, para a formação do adjetivo *fluvial*. O poeta, entretanto, agrega a essa base o sufixo -*nte*, normalmente acrescentado a bases verbais, e forma o neologismo *fluviante*.

Contrariamente, à base verbal *flutuar*, o poeta une o sufixo -*al*, no lugar do esperado sufixo -*nte*, criando *flutual*.

Pode-se dizer que muitas vezes a expressividade associa-se à sonoridade do sufixo. O sufixo -*al*, formador de adjetivo, é, segundo Martins (2000, p.117),

largamente empregado na linguagem poética: *braço eternal* (Castro Alves), *céu lirial, pureza hostial* (Cruz e Souza). Já o sufixo *-nte* é responsável pela formação de adjetivos a partir de verbos. Se o sufixo *-vel* é responsável pela formação de adjetivos passivos, os adjetivos formados por *-nte* têm, ao contrário, um sentido ativo (Sandmann, 1996, p.65). Os adjetivos formados com o sufixo *-nte*, provenientes do particípio presente latino, querem, sem dúvida, trazer a ação para o contexto, dando a ele certo dinamismo. Os substantivos caracterizados por tais adjetivos, mesmo inanimados, parecem executar uma ação, ainda que o verbo da oração seja de estado. Embora não esteja agregado a uma base verbal, o sufixo *-nte* traz ao adjetivo *fluviante* uma ideia ativa.

João Cabral associa o ato de catar feijão ao fazer poético. Tal como o catador de feijão, que escolhe os melhores grãos, o artista da palavra, ao construir o poema, deve também fazer a sua seleção, deixando de lado tudo que for leve, oco, palha e eco.

Os dois adjetivos neológicos referem-se à leitura do poema que deve ser fluida e corrente, sem uma pedra ou um grão imastigável. Em seu ato de "catar palavras", escolhendo apenas as que são adequadas para a construção de seu texto, o poeta também as constrói, levando em conta seu significado e sua sonoridade, transformando-as em "grãos vivos".

Com o sufixo *-ar*, encontram-se em *Galáxias*, de Haroldo de Campos (2004, p.14), *texturar* e *urdilar*.

> o texto entretecendo entretramando entrecorrendo (...)
> texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
> suturando texturando urdilando ardilário vário laços de letras lábeis
> tela têxtil

O verbo *texturar* funciona como sinônimo de *costurar, suturar, urdilar*. A base desse neologismo parece ser *textura*, entretanto a forma da criação não nos deixa esquecer de *texto*, palavra cognata. O emprego do neologismo reforça a ideia de que as palavras são costuradas, arquitetando o texto, tornando-se este uma rede de conexões entre palavras.

Urdilar é uma formação sufixal que serve de variante de *urdir*. No contexto, a formação parece ter sido feita para manter o jogo sonoro com o gerúndio dos verbos *costurar, suturar* e *texturar*. Uma vez que a vogal temática verbal de *urdir* é *"i"*, o seu gerúndio terminaria em *–indo*, não dando continuidade ao eco sonoro produzido pelo

emprego do gerúndio dos outros verbos. A repetição sonora existente, que apresenta um som nasal, parece estender a ação das palavras. Além disso, o uso do gerúndio sugere uma ação contínua.

As formações verbais revelam a dinamicidade da escrita, do trabalho do poeta, estando em consonância com a ideia de fluxos, refluxos e movimentos ininterruptos existentes na modernidade. O movimento e a ação vão desenhando, costurando o texto, dando-lhe forma.

Nesse excerto, também há criações formadas com o sufixo *-ário*. Os substantivos *estelário* e *estepário* são especificados por *de palavras*, sendo assim entendemos que são um lugar onde as palavras ficam. O *estelário* seria o lugar em que ganham brilho e *estepário* o "campo" em que permanecem. Compreende-se, portanto, que em *Galáxias*, podemos ver o brilho das estrelas na costura textual.

No caso de *ardilário*, entendemos que a obra é um lugar em que aparecem ardilezas do texto, que nos enganam, trocam nossos caminhos, fazem com que nos trilhemos em um *desrumo*.

A sufixação, nos exemplos, mostra a criatividade dos poetas, que escolhem, catam os feijões em seus discursos.

A composição e a imagem

Em uma conversa cotidiana, várias metáforas são elaboradas por meio de um predicado nominal com o verbo *ser* como verbo de ligação. Em algumas línguas, no entanto, esse verbo não existe com essa função, propiciando, como afirma Arnaldo Antunes (2014, p.25), composições analógicas. "O ser das coisas ditas se manifestaria nelas próprias (substantivos), não numa partícula verbal externa a elas (...) Essa forma é mais sintética, telegráfica, aproxima os nomes da própria existência".

No caso dos compostos literários, observamos poetas aproximarem elementos que, de alguma forma, consideram semelhantes e que podem traduzir o modo como percebem os fatos, as coisas que os circundam. Muitos são baseados em metáforas e metonímias. Segundo Martins (2000, p.122-123), os compostos geralmente são mais motivados que os derivados. Sua força expressiva, assim, concentra-se, sobretudo, em sua motivação semântica.

Nos substantivos compostos formados por substantivo+substantivo, percebe-se como é comum na poesia a criação de compostos que remetem ao fazer poético e à própria poesia.

Murilo Mendes é um poeta que faz da metalinguagem tema de alguns poemas. Em “Enxergo” (2000, p.181), o poeta está lacerado pelas *palavras-bacantes*. A palavra é vista como a mulher licenciosa, que é livre, que deixa tanto ele próprio, quanto Orfeu, despedaçados, mas cabe aos poetas impedirem que elas fujam e se dispersem. O poeta deve manter as palavras sob seu controle. Essa é sua meta.

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis, tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma
Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles

O terceiro poema da obra *Trans,* de Age de Carvalho (2011, p.11), trata da luta do poeta com a palavra que o aprisiona e só o liberta pela morte. O poeta está vestido, investido e revestido de palavra, mas essa palavra que é seu destino é também sua mortalha. Ele está fadado a isso. O destino do poeta é ver a palavra embrulhada em sua túnica. Essa é sua única saída, mas pelo menos há uma saída. Os dois neologismos compostos, *palavra-mortalha* e *palavra-destino,* associados ao fazer poético, têm como segundo elemento substantivos que se relacionam ao porvir e ao fim da existência.

IN-, RE-
vestido da palavra-mortalha,
decalque e cópia melhor
da dúbia imagem
na tábua, Ser, levantada alta,
veste talvez
de verdade rouca e sempre interrogada,

és o favorito,
aquele que de tudo discorda:
o coração não mente, pacificado.

Tua verdade, tua dúvida

paga em louro, brisa, alegria
de espuma é tudo o que trazes contigo agora
sob essa palavra-destino embrulhada em túnica –

é ela,
saúda:
tua única
saída.

Ferreira Gullar (2013, p. 57) também busca a palavra que o vista, isto é, a *pele-palavra*.

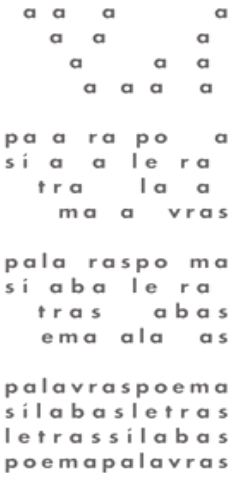
Questão Pessoal

Não interessa
a ninguém
(talvez)
isso
de que já falei
que o poema se nega
a ser poema.
Não interessa
talvez
porque se a poesia
é universal
o poema é
uma questão pessoal
(de mim comigo
de voz comigo
de voz
que não quer voar
não quer
saltar
acima
do rio escuro,
prateada!)
essa palavra avesso esse
verso
espesso mais que pêlo
essa pele-
palavra
que envolve a voz
e voa ao revés
tão rente a meu corpo
feito um sopro –
o poema

> que em si mesmo se solve
> (em seu mel).

A palavra cobre, veste a voz do poeta, dando-lhe uma feição. Por meio dela, diz-se. Palavra e poeta estão estreitamente ligados: ela o revela, revela seu estilo, seu modo de ser. A sua escolha é uma *questão pessoal*.

José Lino Grünewald (2008), por sua vez, mostra que o texto vai sendo tecido por letras, sílabas, palavras. O código linguístico veste o conteúdo a ser expresso, dando-lhe forma.



Inicialmente, o enunciador vê-se diante de possibilidades, de ideias vagas, incompletas, mas, gradativamente, as letras, as sílabas encontram-se e são encontradas pelo poeta, formando um corpo, um texto.

Os compostos *palavraspoema*, *sílabasletras, letrassílabas, poemapalavras* revelam a arquitetura textual. De palavras chegamos ao poema (*palavraspoema*); nas sílabas, encontramos letras (*sílabasletras*); com letras formamos sílabas (*letrassílabas*) e, no poema, reconhecemos palavras. Essas são as bases do texto. Reunir palavras, sílabas, letras e torná-las um conjunto poético é o ofício do poeta.

Além da justaposição, é possível encontrar bases aglutinadas com um efeito expressivo. Em *Galáxias* (CAMPOS, 2004, p.50), há alguns casos de aglutinação em que também aparecem duas bases substantivas: *livrespelho, escribescravo*. Elas descrevem a obra e o trabalho poético.

> *livro meu meu livrespelho dizei do livro que escrevo no fim do*
> *livro primeiro e se no fim deste um um outro é já mensageiro do*

novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo

O *livrespelho* é aquele livro cujo fim espelha o começo, sendo este o caso de *Galáxias*, que tem uma estrutura espelhada. Com a criação, também é possível ler, ouvir "livre espelho", o que faz lembrar que a obra deixa o leitor livre para prosseguir sua viagem galáctica. Assim como o livro apresenta uma circularidade, o trabalho do escriba também. Pode-se dizer, inclusive, que é incessante. Torna-se o poeta um *escribescravo*, que vive a e para escrever. Nesse caso, o poeta revela-se submisso às palavras, à escrita.

As composições traduzem uma subjetividade. As motivações metafóricas e metonímicas que as fundam indicam um modo particular de ver a escritura. Existe um desejo de aproximar ideias, elementos, a fim de descrever novas concepções, novas formas de literatura. Em síntese, essa amostragem pontua a luta do *escribescravo*, que busca a palavra que o vista, que componha o seu poema.

Cruzamentos vocabulares e mescla de ideias

O cruzamento vocabular é um processo que consiste na redução das bases envolvidas no processo de criação, ou na redução de pelo menos uma delas, gerando, assim, uma alteração morfofonológica. Alguns o consideram um tipo de composição, mas, no processo composicional, ou bases, são justapostas, ou fundem-se em um único acento tônico. No caso do cruzamento vocabular, a união das bases dá-se de maneira diferente. Observa-se que, nesse caso, não existe a obrigatoriedade de os radicais envolvidos serem mantidos.

As criações dividem-se em dois grupos: o das homófonas e o das não homófonas. As primeiras são aquelas que apresentam um segmento fonético comum, e as segundas, não. A união das bases envolvidas no cruzamento vocabular é sempre impulsionada pelo seu resultado semântico, que, normalmente, pende para o humor, a sátira, surpreendendo o interlocutor. Segundo Sandmann (1996, p.59), essas formações têm um caráter emocional e depreciativo: "traço que caracteriza muitos cruzamentos vocabulares é sua especificidade semântica, isto é, eles vêm muitas vezes carregados de emocionalidade, sendo que esta é depreciativa, às mais das vezes, e com pitadas de ironia".

A expressividade dessas criações está fundada no inusitado da aproximação das bases e, principalmente, no seu sentido. Barbosa (1981, p. 192) assinala que “aquilo que parecia ser um mero arranjo de significante, revela-se como um neologismo semântico e fonológico dos mais eficazes.” Entende-se semântico, nesse caso, como aquele que carrega uma carga de informação grande e inesperada.

Ainda que a maioria esteja fundada no humor, na literatura, é possível encontrar criações lexicais metalinguísticas de natureza poética não depreciativa. Os cruzamentos também são capazes de retratar elementos “cruzados”, que apresentam, para aquele que enuncia, uma relação entre si. As ideias mesclam-se, surgem em conjunto. Parece haver uma tentativa de apreender as coisas por meio da relação com outras. Nos cruzamentos homófonos, como existe uma sequência fonológica comum entre as bases envolvidas no processo, a ideia de que uma coisa está na outra, sonora e visualmente, pode ser sugerida.

Haroldo de Campos, em *Galáxias* (2004, p.31), apresenta um enunciador que se intitula como escravo da escrita sobre a escrita, ou seja, um *sobrescravo*. Afirma também que seu trabalho é árduo e volumoso. O conceito de que ele sobrevive às dificuldades está expresso no fragmento a seguir:

> o que mais vejo aqui é o inviso do ver que se revista e revisa para não dar-se à vista mas que se vê vê-se é essa cárie cardial do branco que se esbranca o escrever do escrever e escrevivo escrevivente(...)

O poeta angustia-se diante do branco da página. Preenchê-la faz parte de sua arte. A dificuldade existe, mas essa é a sua vida ou sua sina. Ele vive do escrever ou para escrever, por isso *escrevive* (*escrever* + *viver*). Vida e escritura amalgamam-se de tal forma que, para viver, precisa escrever. Sobreviver às dificuldades impostas pela escrita e viver dela ou para ela é o que o torna um *escrevivente* (*escrever* + *vivente* ou *escrever* + *sobrevivente*).

O poema de José Lino Grünewald (2008) retoma a palavra de Haroldo de Campos.

escreviver
ver
viver
rever
reviver

escrever
escreviver

A sequência deixa perceber que o poeta, vê, vive, revê, revive e, então, escreve. A escrita o faz viver (escre*viver*) ou reviver (es*creviver*).

Considerações finais

As dificuldades do fazer poético passam a ser tema da poesia que se volta a si mesma, mostrando a preocupação com a linguagem, com as escolhas lexicais, com as organizações sintáticas. Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos têm essa preocupação. Pensam a poesia dentro da própria poesia, mostrando ao leitor que podem não parecer, mas estão, e muito, incomodados com a construção da obra poética. Assim, a poesia moderna e contemporânea revela muitas vezes a autorreflexão do poeta na criação de novas unidades lexicais. Os neologismos literários refletem essa inquietação. A palavra deixa de ser simplesmente palavra. Passa a ser *palavra-bacante, palavra-mortalha* ou ainda *despalavra*. O texto transforma-se em *antitexto*, em *subtexto* ou em *martexto*.

Emprestando as palavras de Cressot (1980, p.78), a criação surge, assim, como modo de "remediar a insuficiência do material linguístico". Os poetas lançam mão desse recurso buscando refletir um modo particular de retratar o seu ofício. As criações revelam uma ideologia e, consequentemente, dependendo da frequência, marcam o estilo do autor-criador.

Este capítulo procurou apresentar criações lexicais metalinguísticas empregadas por autores modernos e contemporâneos. A busca por uma palavra precisa indica que as existentes na língua não comportam tudo o que pretendem exprimir. Elas resultam de um desejo de expressividade: é necessário criar para revelar o que entendem por poetar ou por poesia.

Os exemplos evidenciam uma luta constante com as palavras. As formações irrompem no discurso, mostrando incertezas do poeta, que, como se catasse feijão, vai escolhendo suas *palavraspoema*. Ao encontrar *a pele-palavra*, veste-se dela e dá forma ao que pensa.

Nesse sentido, é a palavra que traduz, de modo particular, um universo construído pela própria palavra: o poema. Por meio dela, o leitor envereda pela descoberta da criação, da composição, do estilo. O poema torna-se didático, mostra o

caminho das pedras: “Uma educação pela pedra: por lições; /para aprender da pedra, frequentá-la; /captar sua voz inenfática, / impessoal /(pela de dicção ela começa as aulas)” (MELO NETO, 1975, p.11). O sujeito-lírico perdeu o seu *status*, mas recupera uma posição de autoridade, no sentido de ser o mestre, o condutor, quando produz uma arte baseada num *savoir-faire.* Apesar de, em alguns casos, não haver uma manifestação em primeira pessoa, a voz que enuncia parece estar em uma posição mais elevada, demonstrando experiência no ofício da arte.

Referências

ANDRADE, C. D. *Antologia poética.* Rio de Janeiro: Record, 2010.

ANTUNES, A. *Outros 40.* São Paulo: Iluminuras, 2014.

BARBOSA, M. A. *Léxico, produção e criatividade:* processos do neologism*o.* São Paulo: Global, 1981.

BARROS, M. de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARTHES, R. *Ensayos críticos.* Buenos Aires: Planeta, 2003.

_____. *O rumor da língua***.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIDERMAN, M. T. C. *Teoria linguística*: linguística quantitativa e computacional. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

_____. As ciências do léxico. In *As ciências do léxico*: lexicologia, lexicografia, terminologia. 2 ed. Campo Grande: COMPED, INEP, Editora UFMS, 2001.

BORDINI, M. G. Aproximações à lírica. In: *A poesia que se escreve, a poesia que se lê.* Passo Fundo: UFRS, 2013.

CÂMARA JÚNIOR, J. M. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

CAMPOS, A. *Viva vaia – poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 2014.

_____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CARDOSO, E. A. *A criação neológica estilística*. In: *Matraga: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras* / Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ano 11. N. 16. – Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2004.

CARVALHO, A.. *Trans***.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CRESSOT, M. *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

GRÜNEWALD, J. L. *Escreviver*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

GUILBERT, L. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.

GULLAR, F. *Barulhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MARTINS, M. *Não para consolar: poemas reunidos 1952 – 1992*. Belém: CEJUP, 1992.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa.* São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MELO NETO, J. C.*. Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MENDES, M. *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. São Paulo: Global, 2000.

MÜLLER JR. A. *A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea.* Cerrado: Brasília, n° 5, 1996.

PAES, J. P. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIFFATERRE, M. *Estilística estrutural.* São Paulo: Cultrix, 1989.

SANDMANN, A. J. *Morfologia lexical*. São Paulo: Contexto, 1996.

Sibila: revista de poesia e crítica literária. São Paulo, 2009.

ALGUMAS QUESTÕES DE EXPRESSIVIDADE EM "RECEITA DE MULHER", DE VINICIUS DE MORAIS

Magalí Sparano

Guaraciaba Micheletti

Perscrutar a cuidadosa organização dos traços linguísticos inseridos na previsão da tessitura textual do poema é o minucioso movimento do analista ao considerar as conexões entre discurso, gramática e estilo e estudar a inerente constituição da expressividade resultante desse cotejo. Ler poesia é percorrer um caminho estreito e tortuoso não trilhado e que se vai formando a cada verso vencido.

Vinicius de Moraes, que escreveu essa receita em 1957, durante sua estadia em Paris e, tocado por Notre-Dame[4], trouxe para o poema referências dessa terra e de traços que o marcaram, como o gótico e barroco da igreja e a lembrança do saudoso amigo Paul Éluard ,[5] que falecera em 1952.

A primeira trilha a ser desbravada, neste poema, é a relação intergenérica que se propõe por meio do título: Receita de Mulher.

De acordo com Costa (2009) – receita (...)

> refere-se a fórmulas a serem aviadas (...). Em culinária, são instruções que orientam a preparação de uma iguaria. Em todos os casos, predomina uma linguagem instrucional com uso de formas verbais de valor imperativo ou impessoal. Em culinária, a receita estrutura-se geralmente em duas partes: ingredientes e modo de preparo, incluindo-se, muitas vezes, a maneira de servir. (p. 175)

[4] Conferir "Oração a Nossa Senhora de Paris" em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/prosa/jornais/oracao-nossa-senhora-de-paris

[5] Conferir "Sobre os Degraus da Morte", homenagem pela morte de Èluard, em http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/prosa/sobre-os-degraus-da-morte

Assim, seria correto dizer que o gênero receita está distante do poema, mas, nessa vereda que trilhamos, ambos estão em diálogo entre si, e com a proposta poética de descrever-construir uma mulher por meio da poesia.

Diante dessa proposta, o estudo que aqui apresentamos tem por objetivo analisar o poema "Receita de Mulher", de Vinicius de Moraes, com vistas a discutir a relação de complementaridade entre as escolhas morfológicas e fonológicas, demonstrando-se, assim, o processo de semantização dos morfemas e fonemas na construção dos sentidos, bem como a possível inferência genérica ali presente, considerando o aparato teórico da Estilística.

E, ainda, em consonância com os dizeres da *Apresentação* deste livro, esta análise compõe resultados parciais do projeto de pesquisa *Da Retórica à Estilística*, da linha de pesquisa "Estudos Estilísticos: discurso, gramática e estilo", discutindo-se a partir da observação da palavra – como unidade lexical e estrutura mórfica – o jogo de som e sentido presentes em meio a uma tensão entre diferentes gêneros interligados num mesmo texto. Uma obra de arte não se esgota com uma análise e ou com uma explicação, mas elas podem ser bastante exaustivas, tocando-lhe, ao menos, tangencialmente em todos os aspectos. Neste caso, estamos bastante distantes do apontamento de traços mais abrangentes, limitamo-nos a apresentar dados parciais de nossa análise e interpretação.

***

NOSSA SENHORA DE PARIS[6]

RECEITA DE MULHER[7]

1. As muito feias que me perdoem
2. Mas beleza é fundamental. É preciso
3. Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso

[6] Título da organização proposta na obra completa a respeito dos textos escritos em Paris entre 1953 a 1957.

[7] *MORAES, Vinícius de. Antologia Poética*. In: **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 284-285

4. Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de *haute couture*[8]
5. Em tudo isso (ou então
6. Que a mulher se socialize elegantemente em azul, como na República Popular Chinesa).
7. Não há meio-termo possível. É preciso
8. Que tudo isso seja belo. É preciso que súbito
9. Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que um rosto
10. Adquira de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro minuto da aurora.
11. É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche
12. No olhar dos homens. É preciso, é absolutamente preciso
13. Que seja tudo belo e inesperado. É preciso que umas pálpebras cerradas
14. Lembrem um verso de Éluard[9] e que se acaricie nuns braços
15. Alguma coisa além da carne: que se os toque
16. Como o âmbar de uma tarde. Ah, deixai-me dizer-vos
17. Que é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o pássaro
18. Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e
19. Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem
20. Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo. Olhos, então
21. Nem se fala, que olhem com certa maldade inocente. Uma boca
22. Fresca (nunca úmida!) é também de extrema pertinência.
23. É preciso que as extremidades sejam magras; que uns ossos
24. Despontem, sobretudo a rótula no cruzar as pernas, e as pontas pélvicas
25. No enlaçar de uma cintura semovente.
26. Gravíssimo é porém o problema das saboneteiras: uma mulher sem saboneteiras
27. É como um rio sem pontes. Indispensável
28. Que haja uma hipótese de barriguinha, e em seguida
29. A mulher se alteia em cálice, e que seus seios
30. Sejam uma expressão greco-romana, mais que gótica ou barroca
31. E possam iluminar o escuro com uma capacidade mínima de cinco velas.
32. Sobremodo pertinaz é estarem a caveira e a coluna vertebral

[8] francês – alta costura

[9] Poeta Paul Éluard – 1895-1952. Considerado o mais lírico e um dos melhores poetas surrealistas franceses.

33. Levemente à mostra; e que exista um grande latifúndio dorsal!
34. Os membros que terminem como hastes, mas bem haja um certo volume de coxas
35. E que elas sejam lisas, lisas como a pétala e cobertas de suavíssima penugem
36. No entanto sensível à carícia em sentido contrário.
37. É aconselhável na axila uma doce relva com aroma próprio
38. Apenas sensível (um mínimo de produtos farmacêuticos!)
39. Preferíveis sem dúvida os pescoços longos
40. De forma que a cabeça dê por vezes a impressão
41. De nada ter a ver com o corpo, e a mulher não lembre
42. Flores sem mistério. Pés e mãos devem conter elementos góticos
43. Discretos. A pele deve ser fresca nas mãos, nos braços, no dorso e na face
44. Mas que as concavidades e reentrâncias tenham uma temperatura nunca inferior
45. A 37º centígrados, podendo eventualmente provocar queimaduras
46. Do primeiro grau. Os olhos, que sejam de preferência grandes
47. E de rotação pelo menos tão lenta quanto a da terra; e
48. Que se coloquem sempre para lá de um invisível muro de paixão
49. Que é preciso ultrapassar. Que a mulher seja em princípio alta
50. Ou, caso baixa, que tenha a atitude mental dos altos píncaros.
51. Ah, que a mulher dê sempre a impressão de que se se fechar os olhos
52. Ao abri-los ela não mais estará presente
53. Com seu sorriso e suas tramas. Que ela surja, não venha; parta, não vá
54. E que possua uma certa capacidade de emudecer subitamente e nos fazer beber
55. O fel da dúvida. Oh, sobretudo
56. Que ela não perca nunca, não importa em que mundo
57. Não importa em que circunstâncias, a sua infinita volubilidade
58. De pássaro; e que acariciada no fundo de si mesma
59. Transforme-se em fera sem perder sua graça de ave; e que exale sempre
60. O impossível perfume; e destile sempre
61. O embriagante mel; e cante sempre o inaudível canto
62. Da sua combustão; e não deixe de ser nunca a eterna dançarina
63. Do efêmero; e em sua incalculável imperfeição

64. Constitua a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável.

Ainda sobre o gênero, percebemos que a alusão ao gênero receita ocorre pela busca do símile ao processo de constituição da mulher como algo a ser manuseado, esculpido, talhado, lapidado...

Segundo Bally, a Estilística "estuda os fatos expressivos da linguagem organizada de acordo com seu conteúdo emocional, dizer, a expressão dos fatos da sensibilidade por meio da linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade". (BALLY, 1909, p. 16, Apud MARTINS, 2012, 21). Com esse olhar, consideramos que toda a organização linguística do poema, tais como a escolha por uma estrutura prosaica e o uso predominante dos verbos no modo imperativo e ou no infinitivo, agregam ao texto um caráter prescritivo previsto para o gênero receita e verossimilhança ao movimento poético de construir uma mulher ideal. Mas algo destoa do formato receita: ainda que, como uma receita, os ingredientes vão-se juntando e o tom imperativo se faça presente, o modo de preparar é um tanto diferente, palavras como coloca-se, põe-se, junta-se, ou seja, de um universo de "faça", não estão presentes. O que fica marcado é a necessidade: *é preciso*, *devem conter*, *devem ser*. Vamos aos ingredientes:

> (...)
> **É preciso** que tudo isso **seja** sem ser, mas que se reflita e desabroche
> No olhar dos homens. (...)
> Flores sem mistério. Pés e mãos **devem conter** elementos góticos
> Discretos. A pele **deve ser** fresca nas mãos, nos braços, no dorso e na face
> (...)

A expressão *qualquer coisa de* pode sugerir 'uma pitada de", trazendo para o poema a alusão de ingredientes para a composição a ser manuseada.

> As muito feias que me perdoem
> Mas beleza é fundamental. É preciso
> Que haja **qualquer coisa de** flor em tudo isso
> **Qualquer coisa de** dança, **qualquer coisa** de *haute couture*

Em relação à estrutura do poema, podemos perceber que as referências ao gótico e ao barroco feitas à mulher e a igreja, como a aproximar o humano da divindade, não permanecem apenas como citação, mas vão perpassando todo o texto.

> (...)
> A mulher se alteia em cálice, e que seus seios
> Sejam uma expressão greco-romana, mais que **gótica ou barroca**
> (...)
> Flores sem mistério. Pés e mãos devem conter elementos **góticos**
> Discretos. A pele deve ser fresca nas mãos, nos braços, no dorso e na face
> (...)

O poema escrito em uma única estrofe de sessenta e quatro versos e com tom prosaico sugere o resultado a ser atingido: a constituição da mulher com um ser íntegro, inteiro, sem quebras, sem brancos... ao mesmo tempo que seu verso polimorfo ou liberado[10] pode propor o desenho das curvas dessa mulher que vai sendo esculpida, como a trazer para o cerne dessa construção metafórica o dilema barroco entre o divino e o profano e a própria visão de mulher que, ao mesmo tempo que é bela e perfeita, é angulosa e mundana.

A combinação dos pronomes indefinidos *tudo* e *qualquer* e o pronome demonstrativo *isso,* reiteram a ideia de receita e de ingredientes a serem adicionados a uma massa que aos poucos vai tomando forma:

> (...)
> Que haja qualquer coisa de flor em **tudo isso**
> **Qualquer** coisa de dança, **qualquer** coisa de *haute couture*
> Em **tudo isso** (ou então
> (...)

A repetição de expressões indica uma diversidade de ingredientes e, por consequência, a sofisticação da receita a ser elaborada.

O paralelismo sintático da oração principal *é preciso,* ocorrendo nove vezes ao longo do poema, [versos 2; 7; 8; 12;13; 17;23;49] insere-se no âmbito do tom imperativo próprio do gênero receita, além de marcar as características que o

[10] Cf. Massaud Moises (2004)

enunciador quer destacar no produto a ser atingido. Entretanto, vale a ressalva anterior, tem-se um imperativo, mas, pela seleção lexical, há um distanciamento do gênero receita e uma aproximação à linguagem poética.

> (...)
> **É preciso** que as extremidades sejam magras; que uns ossos
> Despontem, sobretudo a rótula no cruzar as pernas, e as pontas pélvicas
> No enlaçar de uma cintura semovente.
> (...)

Ao mesmo tempo em que orienta o leitor sobre a importância de os ingredientes de mulher serem ordenados e escolhidos com cuidado e precisão. Com a explicação de como conseguir a cor da mulher ideal. A intensificação do detalhe amplifica, no verso 10, a referida precisão.

> (...)
>
> Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que um rosto
>
> Adquira de vez em quando essa cor **só encontrável no terceiro minuto da aurora**.
>
> (...)

A presença do advérbio de modo *absolutamente*, no verso 12, reitera a necessidade de ser preciso, exato, cuidadoso na elaboração da receita.

A repetição do sintagma *é preciso*, intercalado pelo advérbio, altera o ritmo do verso e retém o leitor, num desejo do enunciador em explicar que não se pode desenvolver essa receita de modo automático, há que senti-la, elaborá-la, de fato.

A massa sonora do vocábulo *absolutamente*, polissílabo, com aliteração de oclusivas, traço sonoro que marca obstáculo, em consonância com o encontro consonantal <bs>, em que ocorre a brusca parada da oclusiva e o alongamento da sibilante, e, ainda, a sílaba tônica na posição nasal corroboram para essa sensação de desaceleração necessária ao propósito do enunciador.

> (...)
> No olhar dos homens. *É preciso*, *é* **a*bs*olu<u>ta</u><u>mente</u> *preciso***
> Que seja tudo belo e inesperado. É preciso que umas pálpebras cerradas
> (...)

Essa mulher idealizada pelo enunciador é descrita, prioritariamente, por adjetivos abstratos e tem a busca pela *beleza* como meta fundamental. Essa relação lógica é apresentada nos primeiros versos do poema, como a informar o leitor que caminhos seriam trilhados na execução dessa receita. Assim, a oposição entre o feio e o belo é anterior a qualquer outra descrição e abre a lista de ingredientes.

> As muito **feias** que me perdoem
> Mas **beleza** é fundamental. (...)

O lexema *bel_* ocorre cinco vezes ao longo do poema, nas variantes *beleza*, *belo* e *bela*. [versos 1; 8;13;18;64]. A gradação entre feiura e beleza é imediata, do verso um ao dois. Em seguida, o enunciador usa o adjetivo belo [versos 8 e 13] para marcar o tom discursivo dessa beleza. Não se trata de algo tangível imediatamente, mas uma beleza filosófica:

> (...)
> Que tudo seja **belo**
> (...)
> Que tudo seja **belo** e inesperado
> (...)

Essa abstração idealizada intensifica-se, tanto pelo paralelismo sintático que promove a frequência expressiva do sintagma *que tudo seja belo*, quanto quanto pela indefinição do sujeito, expressa por um pronome dessa natureza – *tudo* – em relação ao adjetivo abstrato belo. O adjetivo abstrato *inesperado* amplia o sentimento de expectativa. Como a desejar que tudo esteja além do que a imaginação do enunciador possa alcançar.

Nessa oração, encontramos, ainda, a sobreposição do valor verbal que é, ao mesmo tempo, imperativo e presente do subjuntivo, promovendo a sensação da prescrição da receita e da construção da possibilidade, da mulher que, aos poucos, vai sendo construída, ao gosto e tempero do enunciador.

> (...)
> Que **tudo <u>seja</u>** belo
> (...)
> Que **tudo <u>seja</u>** belo e inesperado
> (...)

Na gradação seguinte, em *bela* [versos 18 e 64], o adjetivo também abstrato encaminha o leitor a uma definição. Trata-se dela, a mulher, e não mais um elemento indefinido ou genérico. Assim, os ingredientes começam a tomar forma.

Ao longo do poema, há sete ocorrências do item lexical *mulher* [versos 06; 17; 26; 29; 41; 49;51]. Nelas, percebemos uma nova gradação, passando de uma mulher que apenas saiba socializar-se, como sugere a primeira ocorrência, no verso 06, à mulher inteira correspondente aos sonhos do enunciador.

Na primeira ocorrência, há uso do termo como hiperônimo do feminino que será discutido no texto. Essa mulher é aquela que, se não tiver a fundamental beleza sugerida, *então* [verso 5], ao menos, saiba postar-se trajada de acordo.

> As muito feias que me perdoem
> Mas beleza é fundamental. É preciso
> Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso
> Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de *haute couture*
>
> Em tudo isso (**ou então**
> Que a **mulher** se socialize elegantemente em azul, como na República Popular Chinesa).

Disposto no início do longo verso 6, quase percebemos a beleza da mulher em desfile.

Podemos observar que a segunda ocorrência [verso 17] é anterior à primeira ocorrência do adjetivo *bela*, sobre o qual discorremos há pouco. A partir desse ponto, o enunciador passa a fazer referência a uma mulher idealizada e construída pela receita proposta. Essa *mulher* começa a ser descrita dentro de parâmetros tangíveis, ela tem *rosto* [verso 18]; *olhos* e *nádegas* [verso 20]; *boca* [verso 21]; *ossos* [verso 23]; *pernas* [verso 24].

Nas terceira e quarta ocorrências, versos 26 e 29, o pincel do enunciador começa a traçar novos detalhes, a mulher tangível, também é humana, com *saboneteiras* [verso 26]; *hipótese de barriguinha* [verso 28]; e silhueta de *cálice* com *seios* corpulentos como nos moldes *greco-romanos* [versos 29 e 30]

No verso 41, na quinta ocorrência, essa *mulher* começa a atingir uma inteireza complexa, que alude à complexidade gótica e barroca citadas no verso 30. A bela

mulher, de corpo escultural, agora também deve lembrar *flores* com *mistério* [verso 42] e está viva, mantendo em suas *reentrâncias*, *temperatura nunca inferior a 37º centígrados* [versos 44 e 45].

Nas duas últimas ocorrências, o enunciador muda novamente seu foco, passando a descrever seu intelecto e sensualidade. Essa mulher deve ser inteligente, com *atitude mental dos altos píncaros* [verso 50] e que, com seu ar de mistério, inebrie o enunciador a ponto de ele próprio considerar-se em estado encantatório e, assim, diante da perfeição atingida, temer ser apenas fruto de seus sonhos a mulher ali constituída.

> (...)
> Ah, que a mulher dê sempre a impressão de que se se fechar os olhos
> Ao abri-los ela não mais estará presente
> (...)

Esse jogo de aproximação fugidia também está presente no verso 25, quando o enunciador caracteriza a cintura da mulher como *semovente*, ou seja, aquela que se move e se afasta.

> É preciso que as extremidades sejam magras; que uns ossos
> Despontem, sobretudo a rótula no cruzar as pernas, e as pontas pélvicas
> No enlaçar de uma cintura **semovente**.

Ainda sobre as escolhas morfolexicais, destacamos a presença de onze ocorrências de adjetivos abstratos derivados de verbos, conforme segue na tabela:

VERSO	ADJETIVO	BASE VERBAL	DESCRIÇÃO MÓRFICA
07	possível	Poder	poss- + -i- + -vel
10	encontrável	Encontrar	encontr- + -a- +-vel
27	indispensável	Dispensar	in- + -dispens- + -a- + -vel
36 e 38	sensível	Sentir	sens- + -i- + -vel
37	aconselhável	aconselhar	conselh- + -a- + -vel
48	invisível	Ver	in_ + -vis- + -i- + -vel
60	impossivel	poder	im_ + poss- + -i- + -vel
61	inaudível	Ouvir	in- + -aud- + -i- + vel
63	incalculável	calcular	In- + -caul- + -a- + -vel
64	inumerável	numerar	i-+ -numer- + -a- + -vel

Esses adjetivos de base verbal, formados com o auxílio do sufixo *–vel*[11], vão construindo a atmosfera em torno da criação, de que tais qualidades de *ser passível de*, ou ainda *agente de*, serão decisivas para se atingir as condições necessárias da proposta de mulher.

Ao longo do texto, a repetição dessa construção mórfica começa a criar uma musicalidade que sobrepõe os níveis mórfico-fonológicos, a qual combinada com o posicionamento aleatório desses itens lexicais por entre os versos e a intercalação da posição tônica em fechada /i/ e aberta /a/, novamente aludem aos traços do barroco, sugerindo um ritmo oscilante e uma curva melódica ascendente/descendente que remete o leitor ao plano das ideias, da abstração.

VERSO	ADJETIVO	TONICIDADE	VOGAL TÔNICA	QUANTIDADE DE SÍLABAS
07	Possível	Paroxítona	-i-	Trissílaba
10	encontrável	Paroxítona	-a-	Polissílaba
27	indispensável	Paroxítona	-a-	Polissílaba
36 e 38	Sensível	Paroxítona	-i-	Trissílaba
37	aconselhável	Paroxítona	-a-	polissílaba
48	Invisível	Paroxítona	-i-	polissílaba
60	Impossível	Paroxítona	-i-	polissílaba
61	Inaudível	Paroxítona	-i-	polissílaba

[11] do lat. *–bìlis,e* 'passível de', mais raramente 'agente de' algo indicado pelo rad., que de regra é verb.; na boa latinidade, esse rad. é do supn. (lat.cl. *sensibìlis,e*, do supn. *sensum* do v. *sentíre* 'sentir'), mas, na baixa latinidade, tb. aparece com f. verbais rad. do *infectum* (b.-lat. *dicibìlis,e*, *indicibìlis,e*), do rad. do *infectum* do v. *dicère*, (em lugar do supn. *dictum*); o fato é que, com o tempo e nas f. ulteriores, este suf. cresceu de uso nas línguas román. (esp. *-ble*, fr. *-ble*, it. *–bile*); em port., como cultismo que é orign., apresentou de início uma f. *–bil*, depois seguida da f. moderna; em 1572, Camões, em *Os Lusíadas*, oferece-nos a seg. amostragem: **a)** *–bil*: *possíbil* (1 vez), *inexpugnábil* (2), *imóbil* (2 vezes, mas com reserva do que se dirá no verbete *-óvel*), *insensíbil* (1), *insufríbil* (1), *instábil* (1), *invencíbil* (1), *invisíbil* (2), *terríbil* (3), *vendíbil* (1), *volúbil* (1); **b)** *–vel*: *notável* (1), e **c)** *–veis*: *notáveis* (2), *memoráveis* (2), *inexplicáveis* (1); há *débil* (2) e *móbile* (1), que não pertencem a este padrão morfológico (ver *–IL*); as f. de pl. registradas ocorreram como *–biles*, *–bees*, *–vees* até a atual *–veis*, interconviventes por certas épocas; este suf. ocorre sempre antecedido de vogal, de modo que o consulente deve buscar *-ÁVEL*, *-ÉVEL*, *-ÍVEL*, *-ÓVEL* ou *-ÚVEL*; na der. moderna (sXVI em diante) subentende-se uma sequência que transita do vulg. para o culto, a exemplo de *–vel* > *-bilidade* (*acusável*:*acusabilidade*, *possível*:*possibilidade* etc.) Instituto Antônio Houaiss. Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

63	incalculável	Paroxítona	-a-	polissílaba
64	inumerável	Paroxítona	-a-	polissílaba

Em relação às escolhas sonoras, encontramos proeminência dos sons vocálicos fechados e médios, o

VOGAIS	ALTURA	ABERTURA	OCORRÊNCIA
/i/	Alta	fechada	159
/e/	Média	fechada	460
/ɛ/	Média	aberta	27
/a/	Baixa	aberta	383
/o/	Média	fechada	283
/ɔ/	Média	aberta	0
/u/	Alta	fechada	170

que pode sugerir a constituição de uma mulher que prima pelo equilíbrio, longe, então, dos excessos, dos extremos, como por exemplo nos versos 23-24 e 34-35, em que o enunciador marca a necessidade da magreza das extremidades, mas que haja um certo volume nas coxas.

> (...)
> É preciso que as **extremidades** sejam **magras**; que uns ossos
> Despontem, sobretudo a rótula no cruzar as pernas, e as pontas pélvicas
> (...)
> Os membros que terminem como hastes, mas bem haja um certo **volume de coxas**
> E que elas sejam lisas, lisas como a pétala e cobertas de suavíssima penugem
> (...)

Ou, ainda, o equilíbrio sensual descrito nos versos 59-60, em que prevê uma mulher que:

> **Transforme-se em fera sem perder sua graça de ave**; e que exale sempre
> O impossível perfume; e destile sempre

O equilíbrio sonoro das consoantes é digno de nota, para que se demonstre que toda a tessitura textual está em consonância com a construção de sentido(s) do texto. Assim como afirma Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1953), em seu livro *Contribuição à Estilística Portuguesa*, - "há uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas

designadas", dessa forma, as escolhas feitas na organização textual tecem, por meio do entrelaçamento dos diferentes níveis linguísticos, as múltiplas significações que um vocábulo pode assumir no interior do texto, ao mesmo tempo em que encaminham, dada a expressividade advinda desse movimento, os sentidos do texto."

Assim, temos:

Oclusivos		**Fricativos**		**Nasais**	
Sons	**Ocorrências**	**Sons**	**Ocorrências**	**Sons**	**Ocorrências**
/t/	135	/s/	274	/n/	152
/d/	119	/z/	10	/m/	181
/p/	89	/f/	27		
/b/	40	/v/	45		
/k/	54	/3/	17		
/g/	22				
Totais	**459**	**Totais**	**373**	**Totais**	**333**

Em relação aos sons consonantais, percebemos a aliteração dos sons oclusivos a marcarem, em conjunto com a escolha lexical do imperativo, a ideia de prescrição advinda da receita. Assim, as paradas ou obstáculos sonoros inerentes a esses sons, coincidem em sua maioria com a ordem:

> (...)
> Não há meio-**t**ermo **p**ossível. É **p**reciso
> **Q**ue **t**udo isso seja **b**elo. É **p**reciso **q**ue sú**bit**o
> **T**enha-se a im**p**ressão **d**e ver uma **g**arça a**p**enas **p**ousa**d**a e **q**ue um ros**t**o
> A**dq**uira **d**e vez em **q**uan**d**o essa **c**or só en**c**on**t**rável no **t**erceiro minu**t**o **d**a aurora.
> (...)

Já a combinação da aliteração dos sons fricativos e nasais parecem remeter à languidez da mulher que se constrói por meio dos ingredientes, assim como transportar o leitor para o mundo onírico em que todas essas combinações e resultados são possíveis e palpáveis, como podemos observar nos versos de 51 a 53:

> (...)
> Ah, que a **m**ulher dê **sem**pre a **im**pre**ssão** de que **s**e **s**e **f**e**ch**ar o**s** olho**s**
> Ao abri-lo**s** ela **não m**ai**s** e**s**tará pre**sen**te
> C**om s**eu **s**orri**s**o e **s**ua**s** tra**m**a**s**. (...)

Por fim, a mulher pode, ainda, ser construída pelo leitor, por meio de uma percepção sinestésica, presente em todo o texto, a qual exemplificamos com os últimos versos de 54 a 61.

> (...)
> E que possua uma certa capacidade de **emudecer** subitamente e nos fazer
> **beber**
> O **fel** da dúvida. Oh, sobretudo
> Que ela não perca nunca, não importa em que mundo
> Não importa em que circunstâncias, a sua infinita volubilidade
> De pássaro; e que **acariciada** no fundo de si mesma
> Transforme-se em fera sem perder sua graça de ave; e que **exale** sempre
> O **impossível perfume**; e **destile** sempre
> O **embriagante mel**; e **cante** sempre o **inaudível canto**
> (...)

Sendo assim, do ponto de vista estético, o texto estabelece, do seu lugar na modernidade, um diálogo com as referências surrealistas de Éluard, assim como com as góticas e barrocas, com o explícito jogo entre nuances de cores e sons.

As sugestões sinestésicas corporificam a mulher desejada e idealizada pelo enunciador, mulher que se posiciona de modo inatingível como seu objeto de desejo. Há uma voz que enuncia o texto sem marcas de pessoa, mas que, ao mesmo tempo, revela deter um conhecimento a ser aprendido, como um alquimista que brinca com seus ingredientes transformando pó em ouro, aqui jogando com a criação e a criatura.

Ao concluir a leitura, o que fica é a mulher, resultado da inumerável criação divina, efêmera e de incalculável imperfeição, mas, dentro de sua limitante humanidade, a mais bela e mais perfeita das criaturas...

> (...); e não deixe de ser nunca a eterna dançarina
> Do efêmero; e em sua incalculável imperfeição
> Constitua a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável.

O poema, em sua “receita”, parece sintetizar o que está presente na imensa galeria de imagens femininas que povoam a poesia viniciana. E fica, também, o mistério e a fugacidade que pairam na sua obra em relação à mulher.

Referências

CAMARA Jr., J. M. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

COSTA, S.. R. *Dicionário de Gêneros Textuais*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística*. 4ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, V. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

Sites:

http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/prosa/jornais/oracao-nossa-senhora-de-paris

http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/prosa/sobre-os-degraus-da-morte

ENTRE POSTE E VERÃO: ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS PARA A EXPRESSIVIDADE DE POEMAS

Ana Elvira Luciano Gebara

Nos dias de hoje, a dimensão argumentativa da linguagem encontra-se incorporada como elemento a ser considerado em qualquer estudo linguístico, seja em linhas teóricas que a consideram dentro da língua, em direções que se encontram nos enunciados e em seus encadeamentos, como formulam Ducrot e Anscombre (CABRAL, 2011); seja na tradição clássica, tal como nos indica Fiorin (2015), que leva em conta, para a persuasão, convencimento e comoção, ou seja, a mobilização dos argumentos – elementos linguísticos e a mobilização das paixões – a relação com o que está fora deles (FIORIN, 2015, p. 18-19).

Para este estudo, consideraremos a perspectiva da argumentação da tradição aristotélica em sua relação com o discurso, com especial atenção aos argumentos. Dessa forma, analisaremos as estratégias argumentativas. E por essa razão, é necessário identificar os domínios em que circulam os enunciados, em que elas ocorrem, e os gêneros a que se associam, pois ambos balizam as estruturas e decorrentes inferências possíveis e aceitáveis, uma vez que indicam aos falantes/leitores como ouvir/ler os enunciados.

No domínio do literário, em que impera a suspensão do real (também chamada de suspensão da descrença[12]), as indicações referentes aos gêneros, tais como os prosaicos – romance, conto, crônica... –, ou poéticos – soneto, poema (sem denominação relacionada a formas fixas), epigrama, écloga... – permitem que o ouvinte /leitor posicione as balizas para a constituição dos sentidos. Apesar de se tratar de enunciados polissêmicos, as possibilidades que eles instauram estão dentro

[12] Termo cunhado por Coleridge, em seu livro *Biographia Literaria*, como se observa no trecho a seguir: "In this idea originated the plan of the LYRICAL BALLADS; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith." (COLERIDGE, 1817/2004, cap.XIV, s.p.)
Tradução Nossa: Nesta ideia, originou-se o plano de BALADAS LÍRICAS, no qual se acordou que meus esforços deveriam ser direcionados para pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticas; de modo a transferir da nossa natureza interior um interesse humano e uma aparência de verdade suficiente para obter para essas sombras da imaginação a suspensão voluntária da descrença naquele momento, o que constitui a fé poética.

dos limites dados pela cena englobante (referente ao tipo de discurso), pela cena genérica (as várias possibilidades de gêneros na cena englobante), e pela cenografia - esta, principalmente, por se constituir no texto e poder variar, em tipos de discurso como o literário, sem ligação exclusiva com as cenas (MAINGUENEAU, 2006).

A constituição das cenas e a expectativa do ouvinte e do leitor para os gêneros poéticos no Brasil a partir do Modernismo, em especial por aqueles cuja unidade estrutural é o verso, não estão fundadas na intenção argumentativa[13], porque o sujeito lírico (o enunciador), muitas vezes, não elabora a persuasão no uso dos 'argumentos quase lógicos' (FIORIN, 2015), por preferir geralmente argumentos fundados na autoridade – própria – das palavras ou na comoção do co-enunciador, a quem se dirige ou ao leitor, elementos vindos da tradição romântica.

Como as estratégias argumentativas não estão no primeiro plano da expectativa dos gêneros poéticos, as orações declarativas podem ser lidas como provas ou ainda como afirmações inequívocas, dada a autoridade que o sujeito lírico exerce nos versos. "Para Bakhtin", segundo a leitura de Tezza (2006, p. 215), "o poético é a expressão completa de um olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras". Os recursos argumentativos, nessa perspectiva, teriam como função reforçar a tese do eu lírico, ao imprimir, no texto, elementos que caracterizam os gêneros de intenção argumentativa.

Absorver outros gêneros, característica do romance (BAKHTIN, 2009), no século XX acaba por se tornar também a característica da poesia, como é possível observar em vários poemas como "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira; ou "Maturidade", de Oswald de Andrade. Isso ocorre por serem estas "épocas em que abundam as paródias, as estilizações e outras formas de bivocalidade.", segundo Fiorin (2006, p. 88). São alinhamentos que poderiam ser avaliados negativamente se considerarmos as estruturas que envolvem os gêneros, mas, ainda segundo Bakhtin (2009, p. 194), as tarefas históricas em tais épocas (como a nossa) seriam "demover o desajuste da prosa e da poesia, destruir a distância

[13] A distinção entre os enunciados de dimensão argumentativa e intenção argumentativa se encontra no livro *L'argumentation dans le discours*, de Ruth Amossy (Paris: Armand Colin, 2006). Segundo a autora, os discursos de intenção argumentativa estão ligados a tipos de discurso em que isso é requerido como o jurídico, o jornalístico (editorial e afins), o publicitário entre outros, enquanto os demais apresentam dimensão argumentativa. Neste trabalho, entendemos que a intenção argumentativa estaria ligada a determinadas cenografias.

extremamente acentuada entre elas (**sem anular suas peculiaridades**).”[14]. Assim, as características e configurações de gêneros prosaicos e de gêneros poéticos de outros séculos (com destaque para os do século XVII[15]) reaparecem.

Nos poemas, da segunda metade do século XX e das primeiras décadas do século XXI, esse eu, chamado por Collot (2004) de sujeito lírico, situado fora de si, traz, muitas vezes, para seu texto a possibilidade desses gêneros: utilizar o espaço dos versos como arena para a sua tese, como objetivo do poema – é nesse espaço, das estrofes e versos, que a discussão do mundo e do que nele existe se processa. Colocando-se ao lado de gêneros como ensaios e outros de temática filosófica, esses poemas engendram nas estrofes, tal como se faz nos parágrafos dos textos prosaicos de intenção argumentativa, a estrutura clássica: proposição, demonstração (provas e dados) e conclusão. Além dos versos, o que identifica o texto como poema é a necessidade de o leitor inferir, criando relações em virtude da ausência de alguns desses componentes retóricos[16]. Se, nos textos de intenção argumentativa, essas lacunas podem sugerir falha, nos poemas (como em alguns silogismos), elas trazem perplexidade e, algumas vezes, a adesão ou a simpatia do leitor.

Nesses poemas, os elementos relacionados à argumentação constroem o que, na Estilística Discursivo-textual[17], pela expressividade do arranjo dos temas e das estruturas composicionais, se chama estilo. Assim, na análise desenvolvida nesse capítulo, busca-se a identificação das frequências expressivas, em que os sons, as palavras, as estruturas sintáticas, a relação entre as orações e sua distribuição, as questões enunciativas torna-se relevante para a expressividade. Micheletti apresenta essa questão no artigo “Repetição e significado poético” (1997), em que, ao analisar a repetição como elemento fundamental na construção do sentido, indica, na poesia de Ferreira Gullar, o modo como a frequência ocorre e nos níveis em que há essa

[14] Grifos nossos.

[15] A poesia do século XVII está ligada à agudeza poética: “A agudeza, conforme a vemos como conceito que integra os vários modelos de poesia coexistentes na península Ibérica no período em questão, realiza-se enquanto procedimento lógico retórico e poético também na interlocução. O mecanismo de translação de significados imprime efeito também na leitura ou audição, **pois ao leitor ou ouvinte cabe reconhecer e reconstituir intelectualmente o processo que origina e possibilita as analogias desenvolvidas nos textos**.” (CARVALHO, 2004, p. 19) (grifos nossos)

[16] Cf. grifos do rodapé anterior.

[17] Sobre essa concepção de Estilística que incorpora as questões discursivas para a concepção de estilo, cf. MICHELETTI, G. Novas tendências dos estudos estilísticos. *In* OLIVEIRA, E.G.; SILVA, S. *Semântica e Estilística: Dimensões Atuais do Significado e do Estilo. Homenagem a Nilce Sant’anna Martins*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014, p. 383-402.

presença. Raras vezes, acontece em todos os níveis, mas pode ser recuperada exatamente pela forma como foi engendrada. É o que observa Micheletti (1997, p. 156): “Do ponto de vista formal, o desdobramento consiste num repetir parte de um dos elementos que constituem o signo (....)”.

A repetição, base do desdobramento, pode ser identificada, ainda segundo Micheletti, de várias maneiras:

> (....) da *repetição* propriamente dita, da *aproximação* e da *oposição*. Por *aproximação* entendo o que envolve a similitude (comparação, metáfora etc.); há, neste tipo, a iteração de um sema que será retomado na palavra ou expressão seguinte. À reiteração de fonemas, palavras e estruturas, sem nenhuma alteração do significante, denomino *repetição*. E considero *oposição* a aproximação ou junção de elementos tradicionalmente opostos como claro/escuro, mas que se resolvem num termo hipônimo, explícito ou implícito; (....). (MICHELETTI, 1997, p. 157)

O uso da repetição pode ter como efeito a saturação ou o reforço. Em ambos os casos, são mecanismos de estruturação do texto, que envolvem o leitor para a constituição dos sentidos.

Nas análises, ao lado do conceito de repetição, e desdobramento, como estruturante do sentido, serão utilizados os conceitos relacionados a formas de raciocínios; observada, nas ocorrências, a frequência expressiva de cada um deles.

Poste e verão: alguém a convencer?

O *corpus* para análise são dois poemas: “Há aquilo que fica firme (um poste)”, de Alice Sant’anna e “Sonetilho de verão”, de Paulo Henriques Britto. O primeiro poema sem título (daí o uso do primeiro verso para identificação), está no livro *Rabo de Baleia* (2013). Já o poema de Britto está no livro *Trovar Claro*, de 1997. A escolha se deu pelo uso de estruturas argumentativas e formas de raciocínio e do tema que ocorre em ambos os poemas, embora a estruturação textual se desenvolva de forma diversa como pode ser observado a seguir na análise.

Há aquilo que fica firme (um poste)

O poema é composto por dois blocos. Em cada um deles, o enunciador apresenta o mundo por meio da categoria movimento. No bloco inicial (versos 1 a 6), há os entes que não se movem pelo espaço. O encadeamento entre eles é feito pela conjunção "e" que indica que as orações estão coordenadas entre si (1A, 1B; 2A, 2B e 2C) ou são efetivamente orações coordenadas (1 e 2).

1[HÁ AQUILO 1A (QUE FICA FIRME (UM POSTE)) 1B (e não comove)**] 2[**e há o (2A que se mexe (uma árvore)) 2B(e faz barulho) **2C(**e chega a parecer um polvo com tentáculos **|tentando agarrar as nuvens|)]**, ao contrário
1[OCASS (1A OSADJR) **(1B OSADJR)] 2[OCSADITIVA (2A OSADJR)** **(2B OSADJR) (2C OSADJR** **|OSADJRRED DE GER|)]**
SIGLAS **OCASS: ORAÇÃO COORDENADA ASSINDÉTICA** **OSADJR: ORAÇÃO SUBORDINADA ADJETIVA RESTRITIVA** **OSADJRRED DE GER: ORAÇÃO SUBORDINADA ADJETIVA RESTRITIVA REDUZIDA DE GERÚNDIO.**

Esse encadeamento faz a definição ganhar novos aspectos pelo acréscimo de elementos descritivos: "aquilo" é caracterizado por duas orações adjetivas (coordenadas entre si, razão pela qual não há pronome relativo explícito na segunda, fazendo-a passar por coordenada aditiva); ao passo que o "o" é caracterizado por três adjetivas (também coordenadas entre si da mesma forma que as anteriores), sendo a última seguida de uma oração subordinada adjetiva restritiva reduzida de gerúndio, forma verbo-nominal que pelo seu traço durativo faz com que o mover-se seja prolongado.

Nos versos 1 a 4, os verbos das orações adjetivas adicionam à categoria movimento, uma segunda categoria, direção, que também pode ser nomeada como sentido[18]. O verbo "ficar" indica permanência e o complemento (predicativo nominal) se liga ao sujeito. Não há, portanto, movimento para fora do ser. Em "e não comove", há a elipse do objeto direto; o que pode significar que o verbo ganha um sentido geral ou que a falta de movimento adere ao verbo impedindo a transitividade – ir em

[18] No Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa Beta, no verbete "sentido", a acepção 10 é: cada uma das duas direções opostas em que algo pode se deslocar; orientação, rumo.

direção a. Situação semelhante acontece a “o que se mexe”. Os verbos apontam para movimento sem que haja o deslocar total no espaço (mexer, fazer barulho).

No segundo bloco (versos 9 a 11), iniciado pela conjunção “mas”, os entes passam a se deslocar no espaço, e a indeterminação da descrição também se desloca, passando dos pronomes para os exemplos ilustrativos, uma vez que é imprecisa, a definição dos seres – “um pássaro / sempre pode ser uma andorinha ou uma águia/ e um avião” -. Essa aproximação de formas e tamanhos diversos reforça a dificuldade de conceituar. Isso se confirma com o “avião”, elemento que adicionado ao conjunto de aves, demonstra não ser a velocidade (rápido demais) razão para a indefinição. Essa estaria fundada na impossibilidade de o sujeito lírico atribuir sentido àquilo que observa, por não saber a direção daquilo que observa – não tem elementos de referência para aquilo que está sempre mudando (talvez a vida?).

A emulação do movimento e da ausência de direção se dá, no primeiro bloco, pela repetição da conjunção “e”, e pelo aumento da extensão dos períodos a cada ente apresentado; e, no segundo bloco, pela ausência de pontuação, reforçados pelo enjambement que ocorre em todo o poema. Esses elementos de estruturação textual passam a ter o que denominamos frequência expressiva e marcam como o sujeito lírico se infiltra na aparente objetividade do poema, construída principalmente pelo uso do verbo haver. Chamamos de infiltração de subjetividade, pois o enunciador transfere a cada ente inserido na categorização sua avaliação axiológica[19] quanto ao

- **Ente 1**: verso “e não comove” - O verbo “comover” pressupõe alguém externo ao ente, que é tocado pelo pathos.
- **Ente 2**: versos “*E chega a parecer um polvo com tentáculos / tentando agarrar as nuvens E chega a parecer um polvo com tentáculos / tentando agarrar as nuvens”* - O símile criado pelo uso do verbo parecer traz a imagem do octópode de ponta cabeça (seus tentáculos seriam os galhos) e atribui à árvore um desejo / propósito enfatizado pelo verbo agarrar – espelhamento da consciência daquele que a observa.
- **Ente 3**: versos “ao contrário /das montanhas muito firmes/ e sérias e certas de onde estão” - Há, nesse exemplo, que reforça o movimento presumido

[19] Avaliação axiológica ou apreciativa “é a do valor moral ou estético e prende-se aos binômios bom/mau, bonito/feio, útil/inútil. Aqui a subjetividade se intensifica, sendo a avaliação de caráter pessoal. (MARTINS, 2003, p. 191-192)

das árvores, a avaliação axiológica (sérias e certas de onde estão) dada pela personificação, pois as montanhas apresentam consciência (sua localização) e traços humanos (sérias).

- **Ente 4**: versos “Rápido demais na moldura da janela: um pássaro” e “E um avião nunca sabemos / de onde parte para onde segue” - O sujeito lírico se coloca como a fonte desse conhecimento – ele olha ‘pela moldura da janela’. Ele não consegue estabelecer quais os seres que passam. E é ele também que questiona, ao usar a primeira pessoa do plural, a direção como forma de apropriação de sentido (de onde parte para onde segue).

A estrutura do poema corresponde a de um texto argumentativo, pois é composta de **tese** – há os que não se movem e os que se movem; **exemplos ilustrativos** de cada tipo – poste, árvore, pássaro, avião; **desenvolvimento** – as descrições e a aproximação pelas metáforas com outros entes (polvo com tentáculos e as montanhas); **conclusão** – não é possível ao sujeito lírico afirmar o que são os entes que se movem. Essa estrutura infiltrada de subjetividade, como indicado no parágrafo anterior, posiciona o enunciador como aquele que pela exposição dos seus argumentos, busca recuperar, pela palavra – fruto da reflexão, o domínio sobre o mundo externo a ele.

Sonetilho de verão

“Sonetilho de verão” é composto por três estrofes e o que se destaca em cada uma delas como frequência expressiva é a organização sintática. A forma como os períodos se estruturam nos versos indica direções diversas do poema de Sant’Anna. Na primeira estrofe, predomina o período simples.

Estrofe 1	Organização sintática
{Traído pelas palavras}. **[**O mundo não tem conserto**]**. **[**Meu coração se agonia. **]** **[**Minha alma se escalavra.**]** **[**Meu corpo não liga não. **]**	{Frase nominal} [Oração absoluta] -Declarativa [Oração absoluta] -Declarativa [Oração absoluta] -Declarativa [Oração absoluta] -Declarativa

As orações encerradas entre a letra maiúscula do início do período e o ponto final se apresentam como declarações, verdades sobre o eu lírico que são partes de

um mosaico a que nem mesmo ele tem acesso. Embora não exista a possibilidade frasal de estabelecermos ligações entre os versos, a presença do pronome possessivo (versos 3, 4 e 5) permite uma outra relação: o mundo não tem conserto para esse sujeito lírico que sofre em função do desarranjo, da falta de ordem, do malfeito, do desajuste que ele mesmo decreta. Isso faz com que sinta os efeitos em si, mostrado de forma intensa pela repetição dos pronomes possessivos de primeira pessoa do singular ("meu coração", "minha alma") – é a manifestação da subjetividade, presença do "olhar sobre o mundo que chama a si a responsabilidade total de suas palavras", o sujeito lírico é o centro de tudo. E é o que nele sente, talvez pense, que sofre por não conseguir atribuir sentido / conserto ao mundo. Assim o que está no fim da estrofe, o que está fora da subjetividade-razão (em uma dicotomia corpo e razão), não recebe os mesmos efeitos daqueles das instâncias superiores, não há conflito nem sofrimento. Ao lado disso, "Traído pelas palavras", verso inicial, se constitui nesse quadro como a clave de uma partitura, ou a indicação de andamento (*vivace, allegro* etc.) do que vem a seguir na estrofe: o sujeito lírico sente-se alijado de sua atividade central.

A situação da estrofe 1 é a do desacerto e nada parece transitar nesse quadro de eventos, uma vez que os objetos dos versos 3 e 4 se voltam para o sujeito e não há objeto para o verso final da estrofe ("meu corpo não liga não") exceto pela repetição do advérbio de negação que assume a posição do complemento sem ocupar a função deste.

O que se espera, a partir dessa estrofe de abertura que contextualiza a situação, é o desenvolvimento da tese ("o mundo não tem conserto"), pois o soneto (tal como o sonetilho[20]) utiliza, muitas vezes, o silogismo, completo ou não, cuja progressão ocorre pelas premissas e pela conclusão[21]. Assim, na segunda estrofe, de período simples passa-se para o período composto – organizado por coordenação.

Estrofe 2	Organização sintática

[20] Moisés afirma: "Ainda poderiam ser mencionados outros tipos de sonetos, conforme as experiências de forma levadas a efeito pelos poetas: soneto heterométrico, soneto aparente, soneto invertido, soneto polar, soneto de 15 versos, soneto de 16 versos, soneto de refrãos, soneto de codas (créscimo de 6 versos), soneto retrógrado (*sonnet rapporté*), ***sonetilho*** **(formado de versos curtos, e uma a oito sílabas)** (...) (2004, p. 434) (grifos em negrito nossos).

[21] Segundo Fiorin (2015, p. 49), "o silogismo tem três proposições. As duas primeiras são denominadas *premissas* e a última é a *conclusão.* (....) A proposição que contém o termo maior é chamada premissa maior; aquela em que está presente o termo menor é denominada premissa menor. A conclusão decorre das premissas: é uma inferência que deve obedecer a regras muito precisas, para ser válida."

A idéia resiste ao verso, O verso recusa a rima, A rima afronta a razão E a razão desatina. Desejo manda lembranças.	Oração coordenada assindética Oração coordenada assindética Oração coordenada assindética Oração coordenada sindética aditiva Oração absoluta - declarativa

De um isolamento em períodos simples, surge uma possibilidade de relação entre as orações pela justaposição, assinalada pelas vírgulas. Essa relação é reforçada pelo uso do silogismo composto, denominado sorites (FIORIN, 2015, p. 55) em que "um elemento do predicado da primeira proposição é retomado como sujeito da segunda e assim sucessivamente, até que na conclusão se unem o sujeito da primeira premissa com o predicado da última (....)". Porém o último verso se desloca do encadeamento deixando o silogismo sem conclusão nesta estrofe, da mesma forma, que os verbos nos versos negam a relação posta pela coordenação. Trava-se uma espécie de resistência à possibilidade de encontrar uma resposta para o problema da tese inicial.

Nessa estrofe, é possível se identificar que a busca por uma resposta se baseia no fazer poético – ideia, verso, rima, razão. Como o sujeito lírico se mostrou traído pelas palavras, a segunda estrofe traz a demonstração de como a situação da tese se deu. A indicação inicial se mantém acrescida pelo fato de que corpo e desejo se alinham em outro plano. Fora do mundo das ideias e das palavras, as inquietações do eu lírico parecem não ter sentido; e, pelos versos que encerram a primeira e segunda estrofe, esse mundo tem uma ordem própria que funciona bem.

Finalmente na terceira estrofe, em que a conclusão do raciocínio se mostra, o que se observa é a volta ao período simples:

Estrofe 3	Organização sintática
O poema não deu certo. A vida não deu em nada. Não há deus. Não há esperança. Amanhã deve dar praia.	Oração absoluta – Declarativa Oração absoluta – Declarativa 2 Orações absolutas – Declarativas Oração absoluta - Declarativa

Os encadeamentos não acontecem. Os fatos justapostos pela sucessão dos versos mostram a impossibilidade de se obter algum sentido, alguma direção para o mundo e o conserto não se faz. Porém, nessa estrofe, há maior intensidade pela

presença das frequências expressivas – desdobramento derivado de repetição. É possível observar que todos os versos, com exceção do último que se liga ao mundo fora das palavras, estão na forma negativa, e são estruturados pelo paralelismo (versos 11 e 12, artigo + substantivo + não + deu + complemento: "o poema não deu certo / a vida não deu em nada; e interno ao verso 13, não + há + sintagma nominal: "Não há deus. Não há esperança"). Além de intensificar as declarações, as orações negativas e o paralelismo estabelecem a impossibilidade de se recuperar o mundo pelo fazer poético. Não existe saída para o sujeito lírico poeta. Uma outra saída se engendra, fora dos limites da razão. Ela se apresenta como sugestão de um mundo que o sujeito lírico demonstra conhecer a existência, sem que isso ocupe sua maneira de compreender o que o rodeia, mas que ficará com a palavra final, depois das tentativas sem sucesso da segunda estrofe.

Sem direção e na praia

O mundo, no primeiro poema, não faz sentido porque o sujeito lírico a partir de sua observação não consegue atribuir uma direção aos entes que nele estão. Ele é externo, e o enunciador não consegue capturá-lo pelo sentido. Em direção oposta à de Drummond (o mundo é grande / e cabe nesta janela sobre o mar), o enunciador percebe a si como insuficiente para compreender a diversidade, o movimento constante. Ele busca a forma dos textos argumentativos na tentativa de chegar ao sentido, e elabora o mundo de acordo com o movimento, em orações que se somam, justapostas, sem indicação de hierarquia – todos os entes do mundo são observados. A maravilha do mundo se apresenta e escapa à razão do sujeito lírico, mas não de sua apreciação que se infiltra no poema e que parece continuar para além desse momento reflexivo mimetizado na ausência de pontuação.

A pontuação e a organização sintática voltam a ser pontos centrais para a constituição do tema em "Sonetilho de verão". Nesse, porém, o mundo referido é o da palavra e não a paisagem para além da janela, por esse motivo, ele está encerrado nos versos em orações absolutas que à moda de premissas e conclusões, também colocam limites para o desenvolvimento da poesia. O mundo que devia ter conserto / ter sentido / constituir sentido passa a ser aquele que não permite os encadeamentos. O que resta ao sujeito lírico? Todas as perspectivas que ele conhece parecem ser

insuficientes (a vida; a religião e com ela a transcendência; a arte, aqui materializada no poema), até mesmo a subjetividade vai desaparecendo, sendo presente somente na primeira estrofe, enquanto nas demais, há personificações e declarações que se colocam como verdades tal como as premissas. O corpo, aqui representado de forma a recuperar a dicotomia corpo e alma, vai se insinuando à guisa de conclusão em cada estrofe. Assim, por estar situado na existência material e externa ao fazer poético, não integra o que o sujeito lírico considera como matriz produtora de sentidos, talvez porque ele não considere outra matriz. O que sugere o corpo? A quebra da suspensão do real? Como viver sem as matrizes de sentido, como conciliar a vida?

São as frequências expressivas que permitem a compreensão de como a temática dos poemas foi desenvolvida, principalmente pela emulação dos textos de intenção argumentativa, cenografias adotadas em cada um dos poemas, e, por isso, são decisivas para o questionamento que implode a busca do sujeito lírico (e por que não dizer a nossa) pelos sentidos em todas as suas acepções. São traços de estilo delineados pela expressividade que os enunciadores imprimem nos versos, cada um a sua maneira, e somos nós, leitores, que, de formas diversas, somos ora convidados a olhar pela janela e pensar sobre as direções dos entes do mundo, ora avisados de que não há saída possível nos versos. Olhando pela janela, percebo que chove por aqui, e a praia como expressão para significar um dia de sol parece estar fora de questão. Haverá ainda direção a seguir? Melhor voltar a leitura dos versos...

Referências

BRITTO, P. H. *Trovar Claro*. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CABRAL, A.L.T. *A força das palavras*: dizer e argumentar. São Paulo: Contexto, 2011.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. Campinas, SP, [s.n.], 2004. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Orientadora Profa. Dra. Adma Fadul Muhana.

COLERIDGE, S. T. *Biographia literaria* (1817). Project Guntenberg. Produzido por Tapio Riikonen and David Widger. Julho de 2004; atualizado em janeiro de 2013. Ebook 6081. Formato html. Disponível em http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2H_LIST Acesso em 10-12-2015.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Tradução Zênia de Faria; Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, v. 25, Número 1. jan/jun, 2013.

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

INSTITUTO ANTÓNIO HOUAISS. Verbete "Sentido". In: Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa Beta, 2012. Disponível em http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=sentido . Acesso em 20-11-2015.

LEVIN, S. R. *Estruturas Linguísticas em poesia*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da Enunciação*. Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-Silva (orgs.). (Tradutores: Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-Silva, et al.) Curitiba: Criar Edições, 2006.

MARTINS, N. S. *Introdução a Estilística: A Expressividade na Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. 12.ed rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

SANT'ANNA, A. *Rabo de Baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Ebook.

TEZZA, C. Poesia. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: Outros Conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2006.

TRÊS VEZES SOLIDARIEDADE

Norma Seltzer Goldstein

Este texto apresenta a leitura de três poemas, de autoria de modernistas brasileiros: “Gesso”, de Manuel Bandeira; “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade; e “Poema de Natal” de Vinicius de Moraes.

O contato inicial com cada um deles já permitiria perceber o tom de simpatia humana que os percorre. A análise aqui proposta explora o modo de composição e os recursos expressivos presentes nos versos, com o objetivo de ilustrar como as escolhas lexicais, morfológicas e sintáticas sustentam e enfatizam um modo peculiar de ver o ser humano.

Acompanhando a sequência cronológica de composição, nosso primeiro poema é o bandeiriano.

GESSO

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
-- O gesso muito branco, as linhas muito puras--
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse).

Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a [figurinha que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.

MANUEL BANDEIRA Ritmo dissoluto 1924

Ao visualizar o poema, salta aos olhos o predomínio da irregularidade formal. Alternam-se versos de diferentes tamanhos nas quatro estrofes que o compõem.

Ao lê-lo em voz alta, o leitor percebe a irregularidade rítmica. O nono verso é curto, tem seis sílabas poéticas [22]: um – **di**- a - mão – es – **tú** (pi – da). Já o verso 11 é longo, livre e a contagem de sílabas poéticas pode variar, conforme o leitor ou o momento da leitura, oscilando entre 25 e 27. Se o poema for examinado levando em conta o desenho que forma na página, surge a percepção de que as estrofes centrais se alongam mais que as duas estrofes da ponta, a primeira e a última. A análise do poema sugere pistas para interpretar essa organização.

Na primeira estrofe, predomina o caráter descritivo: *Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova / -- O gesso muito branco, as linhas muito puras-- / Mal sugeria imagem de vida / (Embora a figura chorasse)*.

O primeiro verso retoma o título, por meio do diminutivo "*estatuazinha*" propondo dupla sugestão: a dimensão reduzida do objeto e o carinho do poeta por ele. Seguem-se os traços caracterizadores da peça: a cor, as linhas, a atitude de choro e a falta de vida e de experiência. O retrato estático limita-se, assim, ao aspecto físico do gesso, numa espécie de apresentação inicial.

A única forma verbal em oração principal, "*sugeria",* está empregada no pretérito imperfeito, indicando duração no passado. O sujeito, nessa oração, é "*Esta minha estatuazinha de gesso".* O predomínio das formas nominais acentua a sugestão estática do retrato. A segunda forma verbal, "*chorasse*", está em oração subordinada entre parênteses. Também neste caso, o sujeito – "*a figura*"- remete à estátua.

Conquanto não figurem rimas externas regulares, outros recursos sonoros se fazem presentes: aliterações, assonâncias e rimas internas consoantes ou toantes: *m**INHA**/ estatuaz**INHA**/ l**INHA**;* sugerIa / vIda; mAl / imAgem / chorAsse; eSta / eStatuazinha / geSSo **/** aS linhaS puraS- / Sugeria / choraSSe.

Nas duas estrofes centrais – de versos mais longos e de ritmo mais oscilante – prevalece o caráter narrativo.

A segunda estrofe é marcada pelo dinamismo de seis formas verbais, quatro delas no pretérito perfeito do indicativo, indicador de ações pontuais no passado: *Há muitos anos tenho-a comigo./ O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de*

[22] As sílabas fortes / acentuadas são indicadas em **negrito e sublinhado**. Outras formas de sublinhado são utilizadas ao longo do capítulo.

pátina amarelo-suja. / Os meus olhos, de tanto a olharem, / Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Nessa estrofe, a peça não é nomeada. A referência a ela se faz por meio de pronomes na função sintática de objeto direto: *tenho-a ; envelheceu- a, carcomeu- a , manchou- a ; de tanto a olharem; impregnaram- na.* A estátua sofre a ação do passar do tempo e da convivência com o dono, que se manifesta pronominalmente em **primeira pessoa**: "*Há muitos anos tenho-a **comigo**".*

A terceira estrofe também tem caráter narrativo, com as mesmas formas verbais da anterior e, mais uma vez, as referências ao gesso aparecem como objeto de ações verbais. Desta vez, a voz do dono manifesta-se como sujeito de algumas ações, conforme indicam as desinências verbais: "*Um dia mão estúpida / Inadvertidamente a derrubou e partiu./ Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava. / E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...*

Nessas duas estrofes – segunda e terceira- há uma série de ocorrências. Na segunda, a ação do tempo deixa marcas no objeto retratado. Na terceira, um gesto desajeitado derruba a estátua. O eu-poético relata o modo como a socorreu e como ela ficou ainda mais marcada pelo passar do tempo.

Dado o caráter dinâmico dessa parte do poema, o ritmo se torna mais acentuado. Esse caráter é complementado por um recurso visual: o desenho formado na página pelas duas estrofes centrais mostra-se mais alargado que o das outras, assim a sugestão visual acentua os efeitos semânticos propostos pelos recursos morfossintáticos.

Nas estrofes centrais, como na primeira, não ocorrem rimas regulares, mas também são encontrados recursos sonoros, como aliteração, assonância, rimas internas toantes e consoantes.

O terceto final assume um tom reflexivo dissertativo. O poeta amplia o sentido de sua vivência em companhia da estátua: "*Hoje este gessozinho comercial / É tocante e vive, e me fez agora refletir / Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu".*

A narrativa da vida do gesso, dado o modo como o poema se organiza, resulta numa alegoria da trajetória humana. O terceto final arremata o paralelo entre os dois tipos de vida – o do objeto e o das pessoas – de modo a sugerir que a vida não é necessariamente fácil e que os momentos difíceis, os que nos fazem sofrer, são aqueles que nos amadurecem e acentuam nosso lado humano.

O segundo poema, criação de Carlos Drummond de Andrade, anuncia seu tema desde o título: "mãos dadas" entre todas as pessoas, entre o poeta e seus leitores.

MÃOS DADAS

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

Carlos Drummond de Andrade. *Sentimento do mundo*

Mais uma vez estamos diante de versos de tamanho e ritmo irregulares, organizados em duas estrofes, nos quais recursos rítmicos e sonoros não deixam de estar presentes.

Comecemos pela primeira estrofe.

Os dois versos iniciais trazem uma recusa: em primeira pessoa: - o eu-poético anuncia os temas que recusa, na forma verbal negativa do futuro do indicativo: "*não serei"* e *"não cantarei".* O sentido usual do futuro do indicativo sugere o afastamento entre o presente e eventos posteriores. Neste caso, além desse sentido, a escolha

permite uma segunda interpretação: além de se situar cronologicamente distante – do passado e do futuro -, fica indicado, também, um posicionamento ideológico indicando o distanciamento desses temas em relação às preocupações do presente.

> Retomemos os dois primeiros versos, observando a última palavra:
> Não serei o poeta de um mundo cad**U**co.
> Também não cantarei o mundo fut**U**ro.

Semanticamente, os dois termos que rimam são contrários. "*Caduco*" remete ao ultrapassado, antigo, superado, opondo-se, ao "*futuro*", portanto. Os dois termos apresentam, contudo, um conjunto de semelhanças: i) ocupam a mesma posição no verso; ii) qualificam o mesmo substantivo, "*mundo"* ; iii) pertencem à mesma categoria gramatical: são ambos adjetivos; iv) apresentam rima toante em "-u".

Surge, assim, a tensão entre oposição e semelhança, fato que acentua a posição peculiar do eu-poético. "*Caduco"* e *"futuro"* são opostos, se considerarmos o ponto de vista cronológico. O modo como esses termos ocupam o espaço do poema resulta na identificação deles como temas ou épocas de que o poeta busca se distanciar.

O leitor provavelmente questione: o que será que o poeta aceita? A resposta vem afirmada nos **três** versos seguintes, com emprego do **presente do indicativo**, marcador da proximidade entre o eu poético e os assuntos que escolhe:

> **Estou** preso à vida e **olho** meus companheiros.
> **Estão** taciturnos mas **nutrem** grandes esperanças.
> Entre eles, **considero** a enorme realidade.
> O presente **é** tão grande [...]

A afirmação mira o presente, a realidade próxima do poeta. Ainda que seja possível levar em conta o ano da publicação do livro do qual o poema faz parte - *Sentimento do mundo*, 1940 -, época difícil da 2ª. Grande Guerra, esse tipo de olhar seria válido em qualquer momento da história humana. Ele depende menos das ocorrências exteriores do que do modo de ser do próprio enunciador do texto que olha menos para si próprio do que para o contexto. Como outros grandes criadores, Carlos Drummond de Andrade mostra estar consciente do mundo que o cerca e interessado pelos seres que o habitam.

No segundo verso da passagem, figura uma antítese, marcada pela conjunção adversativa "mas": *Estão taciturnos,* ***mas*** *nutrem grandes esperanças.* A rima toante em **–U**, *tacit**U**rnos / n**U**trem* produz, novamente, efeito de tensão entre o aspecto semântico e o sonoro, criando tensão e acentuando a dúvida: seria possível nutrir *grandes esperanças?*

Nesse trecho, destacam-se outros recursos de sonoridade: aliteração de **"S";** rima toante em **–o** aberto: ***O**lho / en**O**rme;* rima toante *em **–an**: gr**AN**des / esper**AN**ças*.

Os dois versos finais da primeira estrofe trazem um apelo no **modo imperativo**, com desinência indicadora de sujeito implícito na primeira pessoa do plural: "nós". Esse sujeito compreende o poeta associado a outras pessoas. A quem esse apelo seria dirigido? Aos contemporâneos, no momento da publicação? Ou, mais amplamente, aos leitores de todas as épocas?

> [...] não nos **afastemos**.
> Não nos **afastemos** muito, **vamos** de mãos dadas.

A construção pronominal do verbo "afastar" indica a reciprocidade entre os seres humanos pressupostos no sujeito implícito "*nós".* Quais? O poeta e seus leitores. De ontem, de hoje, de sempre.

Note-se que a expressão "mãos dadas" remete ao título do poema. Essa expressão é frequentemente associada ao sentimento de solidariedade. Dado esse emprego usual, torna-se possível supor que a proposta da solidariedade englobaria pessoas comuns.

A segunda estrofe compõe-se de cinco versos. Os quatro primeiros enumeram novas recusas do poeta. Elas poderiam ser interpretadas como referências implícitas às temáticas de escolas literárias anteriores.

"Não serei o cantor de uma mulher de uma história" alude ao lirismo renascentista, assim como ao relato épico camoniano. *"Não direi os suspiros ao anoitecer"* remete ao sentimentalismo romântico. No período árcade, o bucolismo valorizava a natureza de modo idealizado, a distância, tal qual a "*paisagem vista da*

janela". Os versos seguintes retomam o tema da evasão, presente em movimentos estéticos do final do século XIX e início do XX: "*não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida, / não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins".*

Como na estrofe anterior, nesta também a série de negativas emprega o futuro do presente, conotando distanciamento entre o eu-poético e os temas rejeitados. Em seguida, vem a afirmação do posicionamento do eu-poético:

> O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
> a vida presente.

A escolha do verbo de ligação marca a estaticidade e a opção pelo momento "*presente",* reiterado três vezes na enumeração.

Os aspectos formais do poema, ao lado do semântico, constroem seu sentido, marcando com clareza a posição do eu-poético enunciador de "Mãos dadas": a consciência de seu tempo e a ligação com os seres humanos.

Passemos ao terceiro texto: "Poema de Natal", de autoria de Vinicius de Moraes. O texto não faz uma alusão direta ao Natal, a não ser no título. O que perpassa o poema são as reflexões despertadas por essa data.

POEMA DE NATAL

Para isso fomos feitos:
Para lembrar e ser lembrados
Para chorar e fazer chorar
Para enterrar nossos mortos –
Para isso temos braços longos para os adeuses
Mãos para colher o que foi dado
Dedos para cavar a terra.

Assim será a nossa vida:
Uma tarde sempre a esquecer
Uma estrela a se apagar na treva
Um caminho entre dois túmulos –
Por isso precisamos velar
Falar baixo, pisar leve, ver
A noite dormir em silêncio.

Não há muito que dizer:
Uma canção sobre um berço
Um verso, talvez, de amor
Uma prece por quem se vai –
Mas que essa hora não esqueça
E por ela nossos corações
Se deixem, graves e simples.

Pois para isso fomos feitos:
Para a esperança no milagre
Para a participação da poesia
Para ver a face da morte –
De repente nunca mais esperaremos
Hoje a noite é jovem; da morte, apenas
Nascemos, imensamente.

Vinicius de Moraes

Do ponto de vista formal, "Poema de natal" apresenta regularidade na composição das quatro estrofes, todas elas organizadas em sete versos. No entanto, o esquema rítmico – o tamanho dos versos – não segue o mesmo padrão: há versos de diferentes tamanhos e ritmos.

Rimas consoantes e rimas toantes distribuem-se irregularmente pelo poema, em posição externa e também interna. Seguem-se exemplos de rimas em ***-A*** e em ***E:***

*a) lembr**A**dos (v.2) / chor**A**r (v.3) / d**A**do (v.6),* na primeira estrofe;

b) esquec**E**r (v.9) / *estr**E**la* (v.10) / *v**E**r* (v.13), na segunda estrofe; / *diz**E**r* (v.15) / *b**E**rço* (v. 16) / *talv**E**z* (v. 17) / *esqu**E**ça* (v. 19), na terceria estrofe;

*v**E**r* (v.25) / *esperar**E**mos* (v. 26) / *nasc**E**mos* (v. 28), na quarta estrofe.

Ocorrem repetições de palavras e de letras, tanto assonâncias quanto aliterações. Uma delas a da anáfora da preposição final "*para*", com sete ocorrências, sempre na mesma posição: em início de verso.

Repete-se duas vezes um verso inteiro, no início da primeira e da última estrofe: "*Para isso fomos feitos".* Torna-se inevitável associar a reiteração e a anáfora com o título. O vocábulo "*natal"* remete à família de palavras da qual faz parte: *natalidade, nascimento, renascimento, nascer, renascer.*

O leitor é tentado a indagar: daria o poema algumas pistas para o motivo de termos nascido? Para o sentido da própria vida?

Retomemos, na primeira estrofe, os versos em que a anáfora está presente: "*para isso fomos feitos:/ para lembrar e ser lembrados / para chorar e fazer chorar / para enterrar nossos mortos". Lembrar, ser lembrado, chorar, fazer chorar, enterrar nossos mortos* – são finalidades voltadas para o relacionamento entre pessoas, para os laços afetivos, mesmo que sejam relativos à saudade ou à perda.

Na sequência, outro conectivo justifica, complementarmente, nosso papel no mundo: "*por isso temos braços longos para os adeuses / mãos para colher o que foi dado / Dedos para cavar a terra.*

Como no poema drummondiano, o uso do sujeito implícito "nós", indicado nas desinências verbais e nos pronomes (fomOS – NOSSOS –temOS), situa o leitor na mesma posição do eu-poético: postura de aceitação e de vínculo com a terra.

A segunda estrofe é percorrida pelo tom melancólico. O verso 10 metaforiza a dúvida sobre o caminho a seguir: "*Uma estrela a se apagar na treva"*. Como prosseguir sem luz?

O verso seguinte traz a metáfora da vida como uma passagem "*entre dois túmulos".* Então brotam no poema as pistas da delicadeza: *"(...) falar baixo, pisar leve, ver / A noite dormir em silêncio".*

Na terceira estrofe, ocorre a representação das fases da vida. O que se pode oferecer às pessoas, em cada uma delas? Na infância – *Uma canção sobre um berço;* na juventude – *Um verso, talvez, de amor*; e no fim da vida- *Uma prece por quem se vai.* Qual o elemento comum entre "*canção", "verso de amor"* e *"prece"?* Os três se expressam por meio da palavra, da comunicação verbal.

A importância da palavra, neste ponto, é o suporte para sustentar o apelo do poema: que se evite o esquecimento. O possessivo – *"nossos corações"* – mais uma vez, situa no mesmo plano o poeta e seus leitores.

As três fases da vida apresentam um aspecto comum: a existência do afeto e da comunhão entre as pessoas, a ser lembrada particularmente no natal, em alusão na

expressão “essa hora”: *Mas que essa hora não esqueça / E por ela nossos corações / Se deixem, graves e simples.*

A última estrofe se abre com a retomada do primeiro verso: *“Pois para isso fomos feitos”.* O verso é arrematado por dois pontos e seguido de novas finalidades: *Para a esperança no milagre / Para a participação da poesia / Para ver a face da morte.* Essas finalidades complementam a razão da existência humana: fé e esperança; criação; aceitação de nossa mortalidade e finitude.

Considerando que todo poema tem uma organização em forma de rede, ele pode ser lido linearmente, do início ao final, mas também permite outras leituras, por meio de associações entre versos, expressões ou palavras, em função de diferentes modos de aproximação: repetição, posição no verso, sonoridade semelhante, mesma classe gramatical ou função sintática. Sempre em associação com o aspecto semântico.

No caso de “Poema de Natal”, é possível propor uma associação entre versos que ocupam a mesma posição em duas estrofes diferentes: os versos 2 e 4 da primeira e quarta estrofes.

Examinemos o segundo verso dessas estrofes: *Para lembrar e ser lembrados* - primeira estrofe; *Para a esperança no milagre* – quarta estrofe. A lembrança representa o milagre da memória, a preservação do legado do passado, base para as esperanças no futuro, o milagre da vida que recomeça.

Passemos ao quarto verso: *Para enterrar nossos mortos* – primeira estrofe; *Para ver a face da morte”* – quarta estrofe. Nos versos anteriores, a associação enfatizava o milagre da vida. Neste caso, a ideia comum é a da aceitação da morte, por um lado; por outro, da vida como passagem.

A oposição entre vida e morte é retomada na antítese presente nos dois versos finais: *“Hoje a noite é jovem; da morte, apenas / Nascemos imensamente”.*

A noite é jovem porque é a noite de Natal. Noite de renascimento, renovação, reinício de vida. Por isso, “*da morte, nascemos imensamente”*. A morte transformada em nascimento permite refletir sobre o ciclo permanente da vida: ele recomeça a cada nova criança que é a “*esperança no milagre”.* Esperança que não devemos perder.

Do ponto de vista religioso, pode-se pensar na seguinte sugestão: da morte de um homem renasce a esperança para todos os demais.

Os três poemas são diversos, mas apresentam pontos comuns.

"Gesso", de Manuel Bandeira, parte da observação de um objeto banal, aprofunda o tom e conclui com reflexão humanista sobre a humanização trazida pelo sofrimento.

"Mãos dadas", de Carlos Drummond de Andrade, retrata um poeta engajado nas questões de seu tempo, solidário com seus contemporâneos, indicando aos leitores a importância dessa posição em todas as épocas.

"Poema de Natal" propõe sugestões sobre o ciclo da vida, a importância da palavra, da aceitação da morte e do sentido de renascimento coletivo proposto pelo Natal.

Por meio de recursos linguísticos, os três textos sugerem, cada um a sua maneira, a importância do respeito, da compreensão e do diálogo entre os seres humanos. Em outras palavras, da solidariedade.

Referências

Andrade, C. D. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 111.

Bandeira, M. *Estrela da vida inteira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. 94.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

BRANDÂO, R. Para que serve a poesia? In *Língua e Literatura***.** São Paulo: Departamentos de Letras da Universidade de São Paulo, 1992/1993, p.17-25.

CANDIDO, A.. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1987.

JAKOBSON, R. Poesia da gramática e gramática da poesia. In JAKOBSON, R. *Linguística.* Poética. *Cinema***.** São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 208.

LEVIN, S. R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. (Trad. J. P. Paes). São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1989.

MORAES, V. de. *Antologia poética.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético (O desdobramento como fator constitutivo na poesia de Ferreira Gullar) In: *Filologia e Língua Portuguesa* nº1. São Paulo: Humanitas, 1997.

TYNIANOV, Y. Os traços flutuantes da significação do verso. In: *Poétique.* Revista de teoria e análise literárias – O discurso da poesia. Coimbra: Almedina, 1982, p. 15-27.

“IRACEMA” E “PAFUNÇA”: O ESTILO AUTORAL DO CANCIONISTA ADONIRAN BARBOSA

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos

É comum ouvir entre críticos especializados e ouvintes aficionados pela música popular brasileira que Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini são os dois maiores e mais representativos nomes da produção desse gênero em São Paulo. Os sambas de Adoniran e Vanzolini são identificados por muitos como tipicamente paulistanos, não apenas pela temática promovida em suas letras, como também por características inerentes ao modo como são musicalmente construídos. Intuitivamente, sem uma abordagem analítica ou descritiva, é possível perceber elementos de estilo presentes nas canções desses compositores que são remetidos a uma certa identidade musical do habitante da cidade, distinta da que diz respeito ao Rio de Janeiro ou a Salvador. Essa percepção, na medida em que indica um reconhecimento da pertinência da ideia de estilo composicional dentro do universo das canções, interessa como ponto de partida de nossa proposta de abordagem do tema. É possível, então, estabelecer características estilísticas dos cancionistas, corroborando a percepção intuitiva dessas características e oferecendo suporte à descrição detalhada das canções e à sua interpretação textual dentro do universo dessa linguagem?

Para estabelecer alguns fundamentos úteis para uma resposta a essa questão, propusemos uma leitura analítica das canções de Adoniran Barbosa, na perspectiva de uma abordagem que permita localizar, nessas obras, elementos que apontem para um modo de fazer cancional de seu autor e que indiquem, assim, traços que poderíamos assumir como próprios de seu estilo autoral. Os dados obtidos a partir dessa abordagem são utilizados como base para reflexões sobre diferentes fonogramas e o modo como se relacionam com os aspectos indicados.

Como ponto de partida, convém estabelecer os limites do instrumental de análise. Quando estudamos canções, é importante considerar que estamos delimitando uma linguagem artística definida, diferente de outras linguagens. A canção popular, que doravante chamaremos apenas de canção, constitui-se em uma forma sincrética de produção musical e verbal que historicamente se associa à oralidade, ao cotidiano dos indivíduos e à realidade mais próxima que vivenciam. Enquanto textos

artísticos de comunicação, as canções, tal como as conhecemos, e tal como culturalmente se solidificaram, são em geral constituídas de uma letra entoada com maior ou menor precisão melódica por sobre um acompanhamento musical. Segundo a definição do *Dicionário de termos e expressões da* música, o termo "canção" "genericamente, refere-se à música breve para canto acompanhado por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada" (DOURADO, 2004, p. 66). Evidentemente, há canções que fogem dessa descrição, mas constituem exceção à regra. Esse formato da canção, por si só, já estabelece uma diferença entre sua estrutura e a de outras formas musicais que envolvem a presença da voz humana e de um texto verbal, como a ópera, a opereta, o canto gregoriano, os corais dentro de peças sinfônicas.

Além da questão da forma, é preciso levar em conta as condições históricas de produção e reprodução das canções. Enquanto produto da indústria cultural, elas estão intimamente associadas, desde o início, ao desenvolvimento técnico de soluções para reprodução em massa do som. Inicialmente, as canções eram cantadas sem possibilidade de gravação, o que fazia com que se perdessem, caso não fossem registradas, ou fossem se transformando no decorrer do tempo. O registro fonográfico e a divulgação pelo rádio estabeleceram a necessidade de modelar a canção conforme as limitações técnicas desses engenhos. A canção, mais que as formas eruditas, que não eram acessíveis à grande parte da população, revelou-se o formato mais adequado para a disseminação da musicalidade popular urbana nas programações de rádio e nas primeiras mídias sonoras. Em *Pequena história da música popular*, o crítico José Ramos Tinhorão afirma: "Por oposição à música folclórica (de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração), a música popular (composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou pela gravação de discos, fitas, filmes ou vídeos) constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social" (TINHORÃO, 2013, p. 9).

Dentro desse contexto, a canção passou a cumprir funções que o canto erudito não poderia cumprir, uma vez que há nele "uma forte tendência no sentido de converter a voz em instrumento musical" (TATIT, 2012, p. 14). As canções tinham uma vantagem sobre as formas eruditas vozeadas, que era a forte presença da oralidade natural da fala. Essa característica estava presente nas canções desde antes do século

XX e do estabelecimento da indústria fonográfica[23], mas ganhou impulso com os veículos de comunicação. As canções ganharam cada vez mais espaço por sua capacidade de serem assimiladas não apenas como peças musicais, mas também como conjuntos convincentes de entoações vivas, passíveis de ocorrer na fala natural. Segundo Tatit, "sem a presença da voz que fala por trás da voz que canta, não há atração nem consumo" (TATIT, 2012, p.14).

Dessa forma, a presença da entoação consolidou-se como um aspecto central para o bom funcionamento da canção. Com maior ou menor ênfase em relação aos recursos musicais, a fala cotidiana esteve sempre presente na estrutura da canção, e não pode ser desconsiderada na sua análise. Diferentemente do canto gregoriano, por exemplo, em que a evolução das vozes está a serviço da realização precisa das complexas evoluções da melodia, em uma canção popular é preciso que o ouvinte se sinta convencido de que a modulação da voz pode funcionar como modo de dizer algo na fala cotidiana. Essa persuasão do ouvinte pelos aspectos entoativos, que não é central para o canto gregoriano, a ópera ou a opereta, é fundamental na canção.

Para poder analisar as canções, considerando o peso da entoação em relação aos aspectos propriamente musicais e verbo-literários, os estudiosos necessitavam lançar mão de princípios que pudessem estabelecer relações entre elementos de linguagens distintas (musical e verbal, por exemplo), compreendendo como eles se relacionam entre si para construir uma outra linguagem, sincrética (a linguagem cancional). O pioneirismo dos estudos nesse campo pertence ao semioticista e cancionista Luiz Tatit, que aplicou o arcabouço conceitual e teórico da semiótica de linha francesa no estudo das canções brasileiras do século XX. No decorrer dos anos, os modelos construídos por Tatit foram aprimorados, de forma a incorporar, na análise das canções, princípios da semiótica tensiva, a partir de Zilberberg e Fontanille[24].

---

[23] Em "As origens da canção urbana", José Ramos Tinhorão cita a música popular como "criação típica da gente das cidades destinada a transformar-se no século XX em produto cultural de massa, após quase quinhentos anos de evolução do estilo de canto solista acompanhado, representado pela canção (...)" (TINHORÃO, 2011, p. 13). Cabe lembrar que utilizamos o termo "canção" para definir o que seria a canção dentro do contexto da música popular.

[24] Sob a orientação de Tatit, redigimos a tese de doutorado intitulada "Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa" (SANTOS, 2015). Boa parte do material dessa tese diz respeito à tentativa de aplicar os instrumentais teóricos da semiótica no estudo das canções de Adoniran e, a partir daí, determinar quais seriam os traços de estilo que marcariam a produção desse compositor. Essa delimitação estilística seria realizada considerando os modelos de compatibilidade e uma série de outras características recorrentes nos planos de conteúdo e de expressão das canções estudadas, associadas aos modelos que embasam a análise. As análises das canções "Iracema" e "Pafunça" não foram incorporadas ao texto final da tese. Mesmo assim, essas canções podem ser perfeitamente enquadradas dentro das conclusões conquistadas pela pesquisa, por causa de sua exemplaridade em relação a elas.

O instrumental analítico proposto por Tatit apresenta elevado grau de complexidade, sendo impraticável, para os limites deste texto, detalhá-lo de forma minuciosa. Procuraremos, adiante, dentro do possível, estabelecer as linhas gerais de encaminhamento das análises, a partir das explicações do próprio autor. Caso haja interesse em aprofundamento nas propostas semióticas para abordagem da canção, recomenda-se a leitura da obra *Elos de melodia e letra* (2008), de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes.

Na abordagem da semiótica da canção, a descrição do objeto de análise é realizada em dois planos distintos, associados à letra da canção e à melodia do canto[25]. No primeiro plano, a letra é analisada enquanto conteúdo de um dizer. Para essa etapa, são convocados os recursos analíticos da semiótica greimasiana comumente aplicados a textos verbais. Segundo os princípios dessa abordagem, são identificados os elementos do nível fundamental (oposição semântica básica, valores fóricos, valores tensivos), do nível narrativo (actantes e suas relações, programas e percursos narrativos) e do nível discursivo (estruturas de enunciação, isotopias, figuras). Com base nessas categorias, realiza-se uma leitura do sentido do texto como um percurso gerativo, encadeando os diferentes níveis e estabelecendo a unidade de sentido do todo.

Em um segundo plano, realiza-se a análise dos segmentos cantados enquanto estruturas melódicas inter-relacionadas. Para isso, cada um dos segmentos é transcrito em diagramas melódicos criados por Luiz Tatit, em que os espaços entre as linhas representam altura das notas, e cada espaço equivale a um semitom na escala musical. Esses diagramas são diferentes das partituras musicais convencionais, uma vez que não se prestam ao registro de informações para guiar a execução. Sua grande vantagem reside em oferecer uma visualização mais clara das mudanças de altura da linha do canto dentro de um determinado fonograma, fator importantíssimo para a realização da descrição pelo viés da semiótica.

A partir dos diagramas melódicos, torna-se possível perceber quais modelos e recursos de compatibilidade entre melodia e letra são dominantes na canção analisada. Segundo Tatit, são três os modelos de compatibilidade, mas não são

[25] Cabe ressaltar que a opção metodológica funda-se sobre o pressuposto teórico de que a identidade estética das canções populares é dada por esses dois elementos: letra e melodia da letra. Configurações de arranjo ou estudos timbrísticos seriam, segundo essa orientação, elementos complementares de sentido, a serem incluídos num momento posterior da análise, que não faz parte dos objetivos deste capítulo.

estruturas excludentes, pois muitos dos recursos associados a um determinado modelo aparecem em canções onde outro modelo tem a dominância. Na verdade, o estabelecimento dessa hierarquia depende da verificação da maior ou menor presença desses recursos, que tendem a se manifestar, “com graus variados de dominância, em toda canção” (TATIT; LOPES, 2008, p. 17).

Assumindo uma posição central na proposta de Tatit, o modelo da figurativização está associado às características da entoação da fala natural. A figurativização é entendida como “processo inerente à composição de canções”, que “responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano” (TATIT, 2014, p. 34). Sendo assim, ela estaria presente, enquanto processo de compatibilização da letra com a melodia, em virtualmente qualquer canção de consumo. Ocorre: há canções em que a figurativização e seus recursos são atenuados em virtude do maior investimento nos recursos associados à forma musical. Com isso, perde-se em força entoativa, e ganha-se em elaboração da musicalidade.

Os recursos associados à figurativização são aqueles que caracterizam as modulações entoativas da fala natural. Segundo Tatit, “todos nós, músicos e leigos, convivemos com as entoações que trazem movimento e direção à sonoridade da fala, e sabemos interpretá-las como afirmações, perguntas, hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto” (TATIT, 2010, p.14). Os recursos da figurativização estariam particularmente associados às entoações, considerando a direção da melodia da fala, se ascendente (no caso de efeito de sentido de continuação, prossecução) ou se descendente (no caso de efeito de sentido de terminação, fechamento). Também as modulações características de tom nos diferentes efeitos locutórios (interrogações, vocativos, suspensões de fala) ou o predomínio do ritmo da fala sobre o ritmo musical na dicção das frases melódicas (expandindo ou contraindo os versos da letra) associam-se ao figurativo no estudo das canções.

Além dos recursos mais propriamente entoativos associados à figurativização, há outros recursos expressivos que se evidenciam, de forma mais intensa, quando há maior investimento na regularidade melódica dentro do projeto cancional, mas que estão sempre presentes no artesanato dos compositores em maior ou menor grau,

cumprindo diferentes funções. Esses recursos associam-se aos modelos da tematização e da passionalização.

As canções em que predomina a tematização possuem características de celebração, de euforia. Tendem a se associar a letras em que determinados elementos são valorizados ou exaltados por um sujeito que investe em sua relação de proximidade com os mesmos elementos. Os recursos associados à tematização, do ponto de vista musical, são a aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração" (TATIT; LOPES, 2008, p. 19). Canções temáticas tendem a apresentar células que se repetem constantemente, motivos melódicos, refrãos e segundas partes, associados na letra a exaltações e enumerações.

Por seu turno, a passionalização ocorre nas canções quando há sensação de perda, de distanciamento do sujeito em relação aos objetos de desejo, muitas vezes estabelecendo a necessidade de reaproximação. Do ponto de vista musical, seus recursos são a ampla exploração do campo da tessitura, o andamento desacelerado, a valorização das durações das notas emitidas e a desigualdade temática. Em geral, as letras de canções passionais indicam sentimentos de distância, ausência e perda (TATIT; LOPES, 2008, p. 21).

No decorrer da análise, estabelecidos os diagramas melódicos e o sentido geral da letra, torna-se possível verificar a prevalência das características de um desses modelos e de que forma essa prevalência se relaciona com os conteúdos verbais expressos no canto, formando um sentido unitário para a canção enquanto texto. Estabelecidos os indicadores que remetem ao projeto persuasivo da canção, é possível avaliar as soluções adotadas para cada texto cancional específico, e projetar prováveis efeitos de sentido sugeridos ou direcionados por essas soluções (TATIT, 2012, p. 26-27). As regularidades observadas nas soluções realizadas pelo autor constituem-se em índices de um determinado modo de construção do texto, que consideramos como estilo autoral do cancionista.

Para esclarecer o tratamento das informações textuais proposto pela semiótica nos processos de análise, foram escolhidas as canções "Iracema" e "Pafunça", de Adoniran Barbosa. Em comum, além dos nomes femininos como título, as duas canções são dedicadas a experiências amorosas. Em "Iracema", evidenciam-se recursos passionalizantes, e em "Pafunça", recursos tematizantes. Entretanto, ambas

as canções estão dentro do contexto do predomínio da figurativização, sempre fundamental na produção artística de Adoniran.

As letras das canções narram experiências de perda vivenciadas pelos sujeitos líricos. Em “Iracema”, a experiência de perda da pessoa amada aparece associada à morte e travestida de aspectos traumáticos e dolorosos. “Pafunça” também desenvolve o sentimento de perda, mas traduzindo-o numa linguagem bem-humorada, com comparações insólitas e estranhas, que ganham mais destaque que o sentimento em si.

Sempre que efetuamos a análise de uma determinada canção selecionada, partimos de um fonograma de base, a partir do qual empreendemos o estudo dessa canção a partir de uma versão específica. Consideramos que a partitura não nos serve para esse fim porque funciona como uma orientação de execução do texto cancional, não podendo ser confundida com o próprio texto. Assim, para a análise da canção “Iracema”, será tomado como fonograma de base o registro de Adoniran Barbosa no LP EMI-Odeon, faixa 5, SMOFB-3839, de agosto de 1974, relançado em 1978 com o número 31C 062 421104, com arranjo do maestro José Briamonte (BARBOSA, 1974).

Para efeito de comparação e ampliação do espectro da análise, serão utilizadas outras três versões de “Iracema”, sem prejuízo das informações que serão elencadas a partir do fonograma de base. A faixa 5 do LP “Adoniran e convidados”, da EMI-Odeon, 31C 064422868D (BARBOSA, 1980), agosto de 1980, relançada CD: EMI, 364-789726-2, agosto de 1993, na série “Dois em um”, ao lado do LP anterior, traz o dueto do autor com a cantora Clara Nunes, em interpretação que se notabilizou pela sensibilidade. Essa gravação será comparada à do fonograma de base. Além dela, serão referidas, adiante, as gravações de Tetê Espíndola para o CD especial “Adoniran – 100 anos” (BARBOSA, 2000), e a versão dos Demônios da Garoa, do LP *Trem das Onze*, de 1964 (BARBOSA, 1995).

Iniciaremos nossas observações a partir da visão geral da letra da canção. Na letra de “Iracema”, há um sujeito (eu lírico, narrador) associado a um objeto (Iracema) por uma relação afetiva, em que a ausência física da pessoa querida causa sofrimento e dor. Em determinado momento da narrativa, esse sujeito aparece como destinador em relação ao destinatário Iracema, buscando interferir em sua atenção ao fazer recomendações de cuidado para a travessia de ruas. Entretanto, a relação de comunicação falha, pois Iracema, descuidada, atravessa a avenida São João na

contramão. A perda de Iracema associa-se a essa falha na comunicação dos actantes. A transcrição da letra, conforme aparece na pesquisa de Francisco Rocha (2002, p. 146-148) segue adiante:

Iracema

Parte 1
1 Iracema, eu nunca mais eu te vi.
2 Iracema, meu grande amor foi embora.
3 Chorei, eu chorei de dor porque
4 Iracema, o meu grande amor foi você.

Parte 2
5 Iracema, eu sempre dizia:
6 – Cuidado ao travessar essas ruas.
7 Eu falava, mas você não me escuitava, não.
8 Iracema, você travessou contramão.

Parte 3
9 E hoje ela vive lá no céu.
10 E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor.
11 De lembranças guardo somente suas meias e seus sapatos.
12 Iracema, eu perdi o seu retrato.

A letra de "Iracema" tem caráter evidentemente disfórico, pois os valores positivos associados à presença da pessoa querida na vida do sujeito opõem-se como meros resquícios aos valores negativos associados à perda, à morte e à ausência, muito mais intensificados. A presença de Iracema (física, visual, dialógica) é associada ao amor, num contexto eufórico, enquanto sua ausência é associada à dor, ao choro, à impossibilidade de manter elementos de recordação visual (retrato). A letra da canção investe na negação dos valores eufóricos de conjunção do sujeito com o objeto ("nunca mais eu te vi" / "meu grande amor foi embora" / "meu grande amor foi você" / "eu perdi o seu retrato"), e com a afirmação dos valores disfóricos ("chorei, eu chorei de dor"); essa tendência pode ser percebida, nos trechos sublinhados, pela reiteração do uso do pretérito perfeito e de expressões que indicam finalização definitiva, bem como pelo uso de verbos que sugerem frustração e perda.

As três estrofes, transcritas como partes 1, 2 e 3 da letra, indicam diferentes momentos de relação do sujeito com Iracema. A primeira estrofe centra-se no

apontamento da perda e na associação dessa perda com a dor. O vocativo, repetido três vezes, bem como as palavras "te" (verso 1) e "você" (verso 4) são marcas de que o discurso está direcionado à própria Iracema. Há, assim, um lamento do narrador para um narratário ausente, que já faleceu, e cuja morte é indicada pela irreversibilidade da situação (uso das expressões eufemísticas “nunca mais eu te vi” e “foi embora”). Três das quatro frases indicam estado de separação (nunca mais ver, ir embora, o amor ter sido e já não ser) e uma delas indica estado emocional de sofrimento em relação a essa separação (chorar de dor). Todos os verbos estão no pretérito perfeito, o que atesta que a narração recupera um dado do passado, expondo a extensão de seus danos.

A segunda estrofe mostra que a relação entre o sujeito e seu objeto afetivo é marcada, também, por uma manipulação mal sucedida do primeiro, enquanto destinador, em relação ao segundo, enquanto destinatário. Nesse ponto da letra, o narrador não lamenta apenas a perda do objeto de amor, mas também a incapacidade de dotá-lo, pela comunicação, da competência necessária para que ele pudesse se transformar em sujeito apto a lidar com os perigos da cidade e subsistir. O narrador, atuando como destinador, reiteradamente avisa ao destinatário para ter cuidado ao atravessar as ruas. A reiteração é marcada pelo uso do pretérito imperfeito (dizia, falava) e presentificada pela debreagem de segundo grau, com o uso do discurso direto (“- Cuidado ao travessar essas ruas”). O destinatário Iracema, entretanto, não se mostra influenciado por essa reiteração. A personagem não dá atenção ao destinador e comete um erro de competência que lhe custa a vida; ao narrador, a perda de seu objeto de afeição: atravessar a rua São João na contramão é a causa do atropelamento que ceifa sua vida. Há, assim, além da frustração da perda ocasionada pela morte, a frustração da ineficiência da relação destinador-destinatário, fator que poderia evitar a separação definitiva do sujeito em relação a seu objeto. A última frase da segunda parte, que retoma o incidente motivador da perda, traz novamente o verbo no pretérito perfeito, marcando a inalterabilidade do ocorrido. As três outras frases que tratam da relação de manipulação, como já visto, trazem os verbos no pretérito imperfeito. Mais uma vez, os vocativos e as duas aparições da palavra "você" são marcas de que o discurso é dirigido à própria Iracema.

A terceira parte da letra inicia-se com configuração de enunciação diferente das anteriores. O tempo não é mais o tempo passado e sim o tempo presente, marcado pela palavra "hoje" (verso 9); o espaço geográfico da narração, que era próximo do

sujeito (“essas ruas”, verso 6) passa a ser um espaço distanciado (“lá no céu”, verso 9). A lamentação pela disjunção dá lugar a uma noção positiva e consoladora de conjunção do objeto perdido com um sujeito mais poderoso (“Nosso Senhor”), sendo que essa positividade é depreendida da expressão "bem juntinho" (verso 10), que remete a aconchego, acolhimento, proximidade, afetividade. Os verbos passam para o presente do indicativo (“vive”, “vive”, “guardo”, versos 9, 10 e 11). Acompanhando essa mudança de configuração, desaparece o vocativo, e "Iracema" deixa de ser a segunda pessoa, "você", tornando-se "ela". A primeira metade da terceira estrofe trata de Iracema em seu estado atual, e a segunda metade da terceira estrofe retoma o estado emocional desenganado do narrador, mostrando sua tentativa de manter a conjunção temporal, via memória, com seu objeto de desejo. As meias e os sapatos (verso 11), objetos pessoais de Iracema, são elementos que ajudam a realização dessa conjunção. Entretanto, mesmo esse programa narrativo compensatório está fadado ao fracasso e à limitação, como se revela na última frase da canção, em que o sujeito diz que perdeu um dos elementos auxiliares da memória, que era o retrato da amada. Ao indicar essa frustração, a última frase recupera as configurações das primeiras estrofes, com o vocativo e a palavra "seu", a indicar o direcionamento da fala do narrador para o narratário Iracema, e o pretérito perfeito, a indicar ação acabada no tempo passado.

Traçadas as considerações descritivas relativas à letra, abordaremos os aspectos musicais. Uma observação evidente a respeito da melodia da letra de “Iracema” é que há uma tentativa do cancionista de colocar dentro do mesmo desenho melódico frases poéticas de extensão diferente. Essa tentativa fica clara ao se comparar as duas primeiras partes da canção, em que a letra é cantada sobre o mesmo acompanhamento musical. As frases "eu nunca mais eu te vi" (verso 1) e "eu sempre dizia" (verso 5), respectivamente de 7 e 5 sílabas poéticas, aparecem ocupando a mesma posição na estrutura melódica das estrofes, assim como "chorei, eu chorei de dor porque" (verso 3) e "eu falava, mas você não me escutava não" (verso 7), em que se verifica segmentação na primeira e continuidade na segunda. Na terceira parte, em que os contornos melódicos são diferentes, esse fenômeno também ocorre, podendo ser observado na comparação entre a primeira e a segunda frases musicais: "e hoje ela vive lá no céu" (verso 9) e "e ela vive bem juntinho de Nosso Senhor" (verso 10). Essa irregularidade das frases melódicas no canto, como vimos, é um aspecto

ligado à prevalência do pensamento entoativo sobre o pensamento melódico. Entretanto, embora essa tendência à diminuição ou ampliação das frases melódicas remeta à figurativização enquanto modelo de integração de melodia e letra, pode-se perceber que ela não é uniformemente válida para toda a canção, como ocorre em outras obras de Adoniran (por exemplo, "Trem das onze" e "Apaga o fogo, Mané"). No caso de “Iracema”, a figurativização é atenuada por motivos melódicos que se repetem, associados ao nome da personagem, nos primeiros versos das duas primeiras partes, e depois nos últimos versos dessas mesmas partes. Ainda assim, o projeto da canção indica que o investimento na entoação é basilar para construção dos efeitos de sentido conquistados por Adoniran.

Do ponto de vista da macroestrutura de integração entre letra e música, pode-se perceber que a canção Iracema segmenta-se em três partes, homogêneas em extensão, encadeadas, sendo que a primeira e a segunda apresentam a mesma base de sustentação nos acordes e linhas melódicas semelhantes. A organização do arranjo melódico no fonograma de base pode ser representada pela figura 1, abaixo[26]. Em relação às diferentes versões, há poucas diferenças de organização global do arranjo. As mais significativas talvez sejam a repetição do verso 4 para efeito de finalização, na gravação de Adoniran, e a supressão da vocalização inicial na gravação de Clara Nunes (na gravação de Adoniran, a melodia dessa vocalização é realizada pela flauta, na primeira ocorrência).

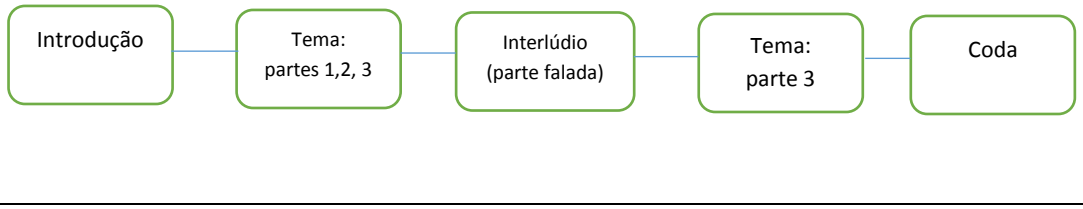


Figura 1 – Macroestrutura de “Iracema”

A primeira parte do tema da canção compõe-se dos quatro primeiros versos, ou da primeira estrofe, e segue transcrita nos diagramas das figuras 2 e 3. A figura 2 apresenta a transcrição da melodia dos dois primeiros versos.

[26] Estrutura de macroforma conforme proposta de análise de Peter Dietrich em sua tese de doutorado, *Semiótica do discurso musical* (DIETRICH, 2008, p. 53-54).

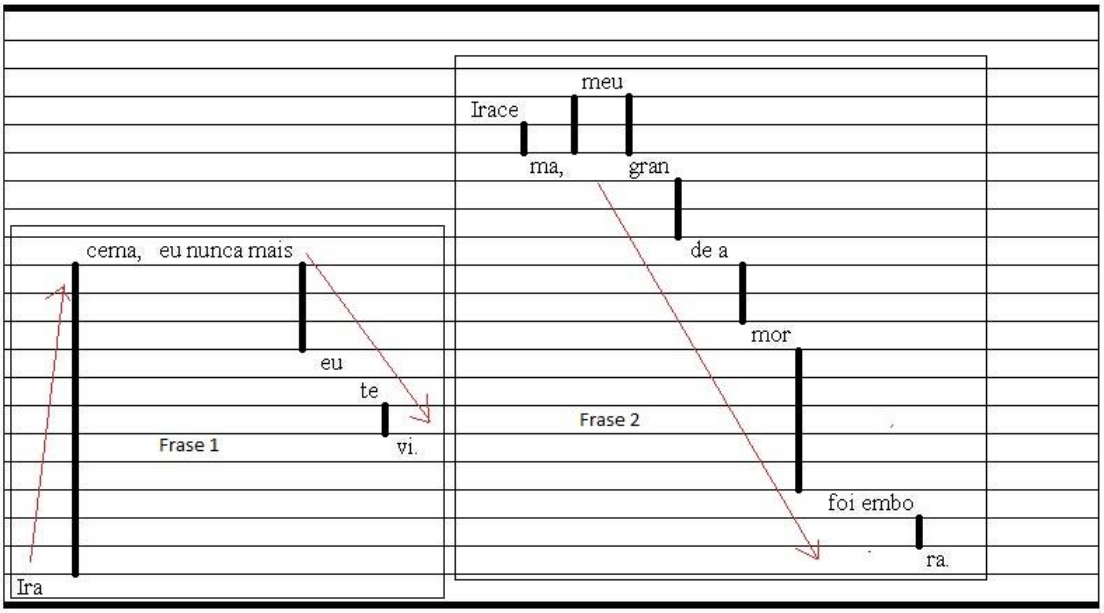


Figura 2 – Frases 1 e 2 de “Iracema”

Observa-se na transcrição da figura 2 que a primeira frase melódica apresenta um salto de oitava, atenuado pelas sílabas finais que marcam a descendência em graus conjuntos até a nota tônica. A passagem para a segunda frase é marcada por outro salto de oitava, seguido de outra descendência em graus conjuntos até o retorno à região do início da primeira frase. Nessas duas frases melódicas (versos 1 e 2), há necessidade de utilização de grande extensão da tessitura vocal para desempenhar expressivamente a melodia. A expansão da tessitura continua caracterizando o desenvolvimento melódico, como atesta a figura 3:

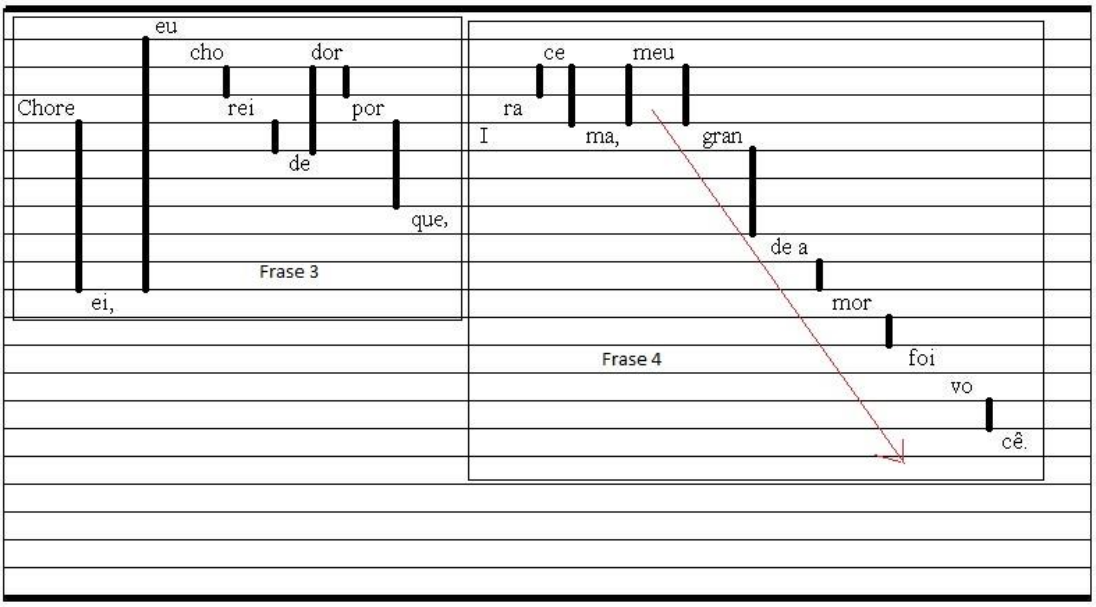


Figura 3 – Frases 3 e 4 de “Iracema”

A terceira frase melódica começa na região mais aguda da tessitura, com um salto descendente de sete semitons, retorno em salto de dez semitons e uma sucessão de duas gradações que são finalizadas na região média superior da altura, mantendo sentido de suspensão. A quarta e última frase, iniciando-se na mesma região da frase anterior, é marcada por uma grande descendência em graus conjuntos até o retorno à tônica, anunciando o descanso da melodia.

A segunda parte da canção, transcrita nas figuras 4 e 5, apresenta as mesmas características atribuídas à primeira parte, com as diferenças decorrendo apenas da estratégia de ampliação ou redução do número de sílabas poéticas em determinados trechos. Assim, os desenhos melódicos das frases "cuidado ao travessar essas ruas" (verso 6) e "Iracema, meu grande amor foi embora" (verso 2) são similares em motivação entoativa, confirmando a sensação de distanciamento entre sujeito e objeto homologada pelos pontos de partida e chegada da linha do canto.

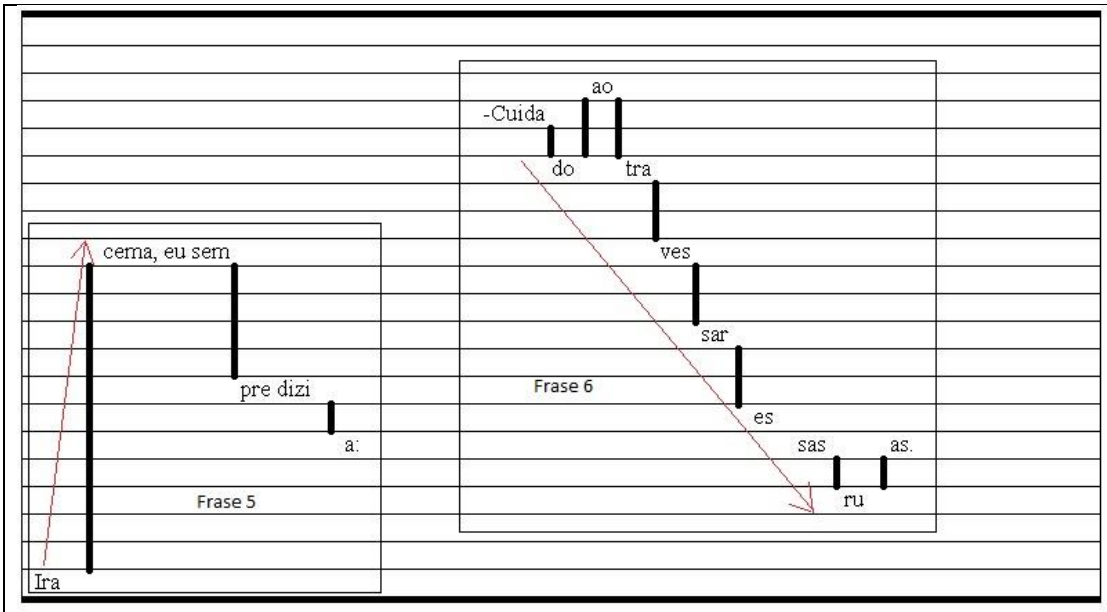


Figura 4 – Frases 5 e 6 de “Iracema”

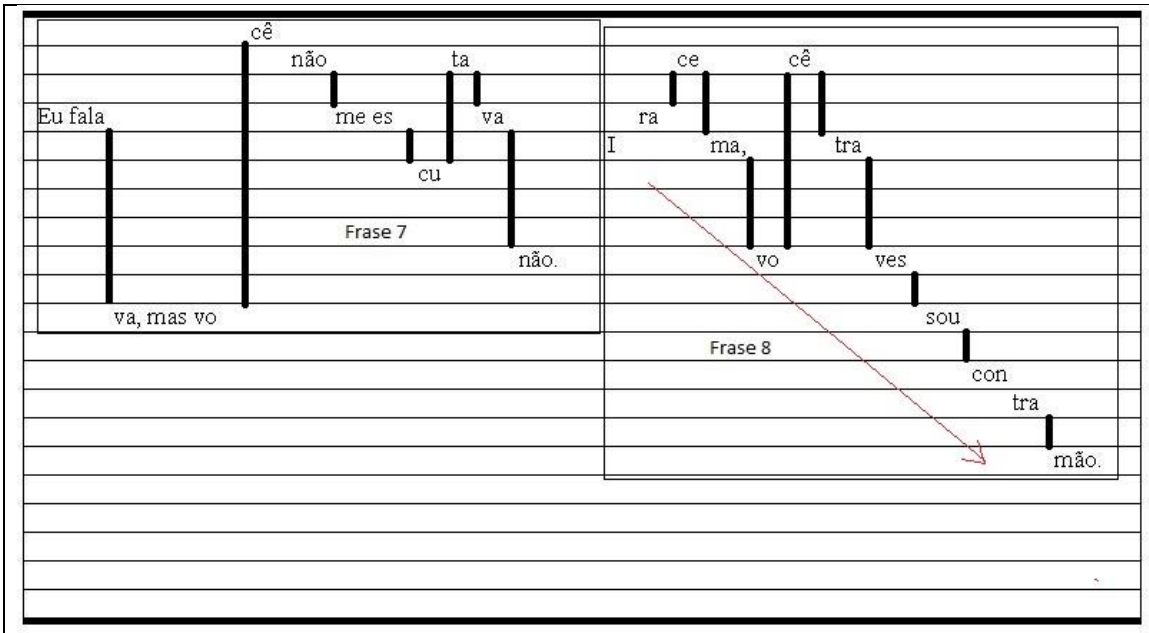


Figura 5 – Frases 7 e 8 de “Iracema”

É na terceira parte, transcrita nas figuras 6 e 7, que ocorre uma mudança mais significativa no desenvolvimento melódico. A frase correspondente ao verso 9 inicia-se numa região mais aguda que as outras primeiras frases das estrofes. Em seguida, há uma descendência em saltos bem menores no início, para uma nova ascensão em graus conjuntos, um salto de quarta e uma nova descendência em graus conjuntos até a estabilização na mesma nota de início da frase. Esse desenho melódico repete-se na frase 10, constituindo um momento de menor tensão no desenvolvimento da canção,

em função da ausência de saltos intervalares mais amplos. A frase 11, mais longa, inicia-se novamente na região média superior da tessitura, e traz uma pequena gradação descendente no início, sucedida por um salto de sete semitons, uma descendência em graus conjuntos, e uma nova gradação ascendente. A frase 12 inicia-se uma oitava abaixo, retomando o desenho das frases iniciais das primeiras e segundas partes; entretanto, o salto intervalar do início é menor em relação a essas partes e o retorno à tônica é feito por meio de descendências mais suaves em graus conjuntos.

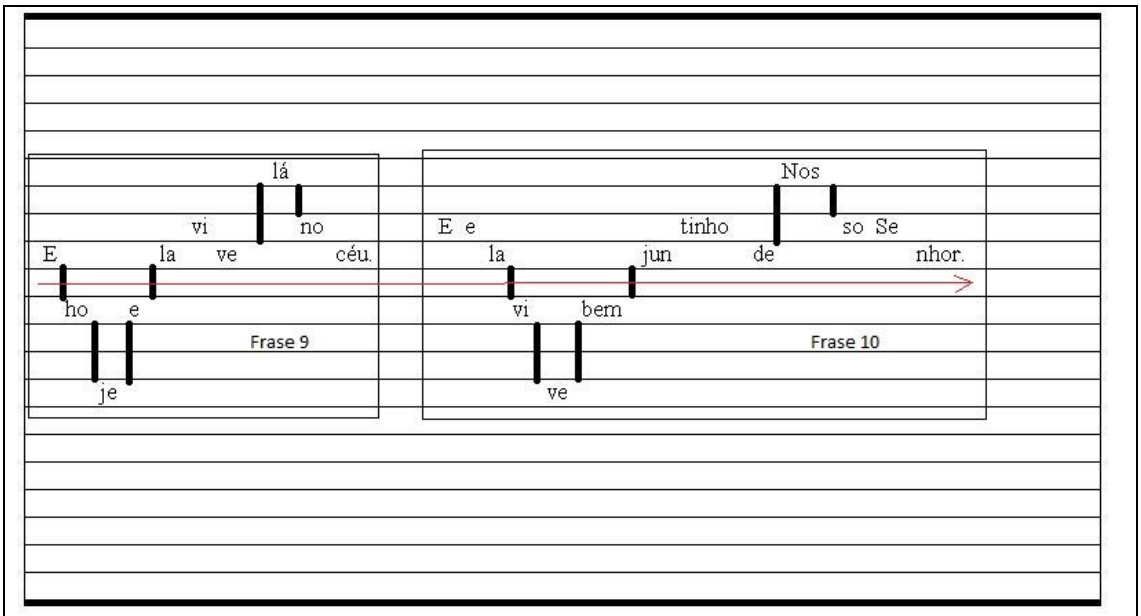


Figura 6 – frases 9 e 10 de “Iracema”

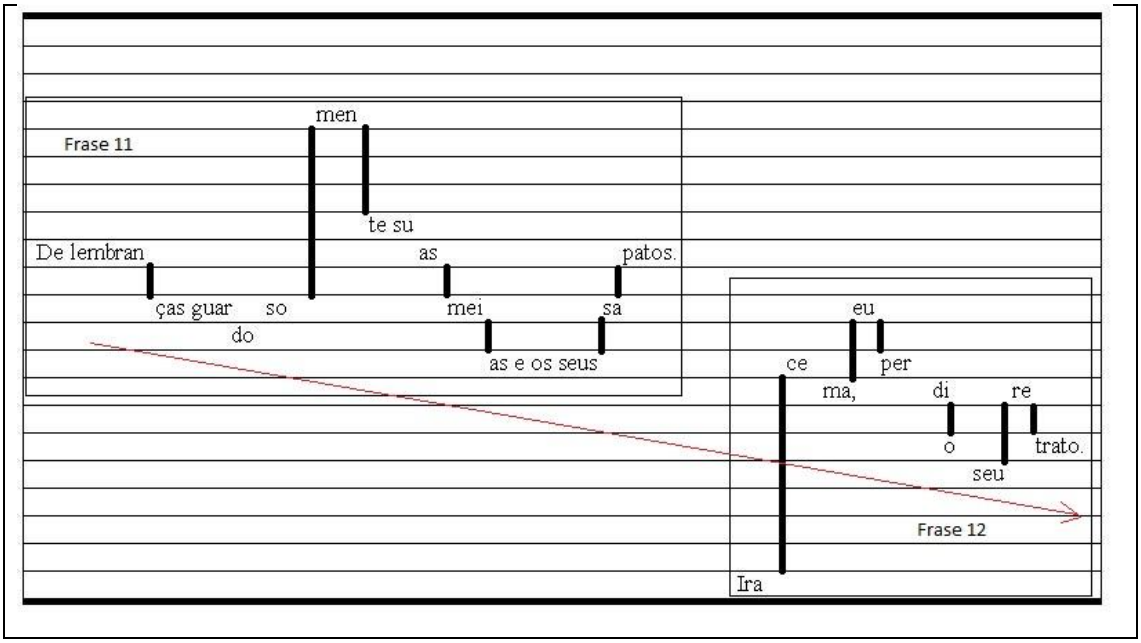


Figura 7 – frases 11 e 12 de “Iracema”

A prevalência de saltos e de seus elementos complementares, os graus conjuntos, associada à desaceleração da melodia, indica um forte potencial de passionalização na canção, que, no caso do fonograma estudado, é consistentemente explorado pelas escolhas de arranjo e interpretação. Embora a figurativização característica das composições de Adoniran também seja evidente em “Iracema”, a melodia apresenta acentuação dos elementos de concentração, tensão e desaceleração em grau maior do que em outras de suas canções. Pode-se afirmar, com certeza, que “Iracema” é uma das canções em que há maior incidência de passionalização em toda a obra de Adoniran Barbosa.

Entretanto, como na quase totalidade de sua produção, a canção sustenta sua estratégia de persuasão em elementos entoativos que se evidenciam na estrutura do texto de diversas formas. Deve-se salientar que a posição do narrador no texto é, na maior parte do tempo, de direcionamento de sua fala à personagem Iracema, que aparece ora como narratário explícito (convocado pelo vocativo), ora como interlocutor de discurso direto (no verso 6). Esse direcionamento colabora para o efeito de sentido de presentificação do discurso, apresentado como situação “real” de diálogo pela letra da canção. Além disso, verifica-se, nas soluções melódicas da composição, atenção e cuidado com o sentido da evolução e com os tonemas finalizantes, que determinam os modos de assimilação dos conteúdos no contexto da oralidade. Tome-se a sequência de versos 3 e 4, por exemplo. O verso “eu chorei de dor porque...” está evidentemente inacabado, exigindo uma resolução no verso posterior; coerentemente, sua resolução, embora descendente na finalização, ocorre em um contexto em que a curva melódica tende à estabilidade, à manutenção da tensão emocional no mesmo ponto de intensidade. Por sua vez, o verso seguinte, “Iracema, meu grande amor foi você”, tem uma evolução claramente descendente, servindo como fechamento para a suspensão de raciocínio sugerida pelo verso anterior e funcionando como afirmação forte, peremptória e definitiva sobre o relacionamento.

No contexto da figurativização, é ainda importante considerar o papel dos vocativos na canção. O nome próprio “Iracema” aparece, ao todo, seis vezes na letra

de Adoniran. Em todas as ocorrências, ele cumpre a função sintática de chamamento, funcionando como uma marca de direcionamento do discurso. Essa repetição constante indica insistência na necessidade do destinador de exercer sobre o destinatário a manipulação. Entretanto, o destinatário está fisicamente ausente, em função da morte, e, portanto, incapacitado para ouvir o destinador. A repetição está fadada, assim, à ineficiência. Mas ela é indicativa, entretanto, de inconformidade com essa ineficiência comunicacional, inconformidade que é coerente com a percepção de que a manipulação tinha potencial de impedir a disjunção definitiva ocasionada pela morte. Essa inconformidade revela-se na insistência da fala, remetida a um interlocutor que não pode responder e coerentemente articulada com a figurativização que caracteriza a composição.

Percebe-se a canção Iracema tem, como principais modelos de compatibilidade entre melodia e letra, a figurativização e a passionalização. Como possui versos que são entoados com grandes distâncias entre as notas correspondentes às emissões silábicas, a emissão de voz é obrigada a realizar saltos, gerando a sensação de distanciamento entre o sujeito e o objeto. A desaceleração da melodia contribui para que esses saltos sejam realizados e percebidos como rompimentos da fluidez do canto. Assim, há um potencial passionalizante na canção que pode ser mais ou menos ativado, a depender da interpretação dos diferentes cantores que a selecionarem para seus repertórios. Cabe notar, ainda, que a passionalização apresenta-se de forma mais intensa nas partes 1 e 2 da canção, e de forma mais contida na parte 3. Essa oscilação está em sintonia com o texto verbal, pois as duas primeiras partes apresentam uma situação de remissão ao passado e de sofrimento pela distância temporal, e a terceira parte propõe a existência presente de Iracema em um plano superior, amparada e protegida por um destinador transcendente (Deus), em estado de não sofrimento.

Os elementos apontados na análise empreendida a partir do modelo semiótico podem servir de parâmetro para discutir as diversas formas de explorar os potenciais expressivos da canção estudada na realização concreta das gravações em fonogramas. Para esse fim, selecionamos quatro diferentes gravações de “Iracema” que servirão de base para nossos comentários. Importante ressaltar que não se está propondo, com a análise, um modo "certo" de interpretar a canção, mas apenas se está indicando que os potenciais de figurativização e passionalização que ela oferece podem ser mais ou menos intensamente aproveitados pelos intérpretes. Evidentemente, a análise desse

aproveitamento recairá sobre o exame dos fonogramas, porque as canções não existem, se não forem atualizadas pelas gravações, e nenhuma gravação, em princípio, tem mais estatuto de obra artística ou texto de comunicação do que outra.

No fazer cancional da indústria fonográfica, sobrepõe-se ao estilo do autor o estilo do intérprete, que pode resultar até, às vezes, em reinterpretação radical da canção. Felizmente, no caso de “Iracema”, não chegamos a essa situação-limite; os intérpretes dos fonogramas selecionados buscaram diferentes soluções para a proposta de Adoniran, mas sempre a preservando em sua essência. Seja qual for a gravação selecionada, há respeito por uma série de elementos estéticos que estamos associando, em nosso trabalho, à atuação do compositor. Mas é importante ressaltar que, nesse contexto, o cantor Adoniran é visto apenas como outro intérprete possível de seus sambas. Não há por que entender que, sendo compositor, produziria necessariamente a versão melhor, mais correta ou mais fiel de sua obra. Pode-se, é claro, inferir que determinados traços estilísticos estarão reforçados em sua interpretação, mas isso não a torna necessariamente melhor. Cabe ainda ressaltar que as gravações consideradas recuperam com grande fidelidade a relação entre letra e melodia estabelecida pelos diagramas melódicos, embora o façam em regiões diferentes das tessituras dos cantores.

Tecidas essas considerações, iniciaremos nossas análises pela versão de Adoniran Barbosa para o LP de 1974. Na interpretação do próprio autor, há grande valorização da figurativização. Do ponto de vista do arranjo, são pequenas as diferenças em relação às outras versões. A introdução não é feita com vocalizações, e sim com floreios de flauta, num som mais leve e suave que o da voz humana. O coro de apoio entra apenas na segunda parte, na segunda vez em que ela é cantada. A vocalização final é feita pelo coro, com o mesmo arranjo da introdução. Depois, são entoados os primeiros acordes para encerramento com ralentado e voz de Adoniran cantando "Iracema, meu grande amor foi você", o que está ausente nas outras versões.

Nessa gravação específica, o canto de Adoniran valoriza a dicção natural e pouco empostada, marcando menos as cabeças de tempo nas entradas dos vocais, estendendo menos as notas e cantando com mais liberdade nas divisões. A intervenção falada de Adoniran é mais sentida e sofrida nessa versão, mas parece

carregar um pouco mais de ironia e inconformação, como na admoestação final (“você atravessou contramão!”), ausente nas outras versões.

O fonograma de Iracema com a interpretação de Clara Nunes para o LP de 1980 começa com dedilhados de violão que preparam a entrada da voz da cantora, em espaço de silêncio do instrumento. Clara Nunes canta toda a canção acompanhada por esse violão, ora mais dedilhado, ora mais percutido nos acordes; adicionalmente, no arranjo, alternam-se intervenções de cavaquinho e piano. Enquanto Adoniran realiza a parte falada, com voz muito triste, grave e rouca, e interpretação que dispensa a ironia, Clara Nunes faz vocalizações em agudo límpido e potente. Ela volta a cantar na última parte, e depois vocaliza a melodia de introdução (que não aparece no início do fonograma) duas vezes, finalizando junto com o acorde do instrumento, que ainda faz uma pequena evolução para encerrar o arranjo. Durante todo o fonograma, não há acompanhamento percussivo e a pulsação não é fortemente marcada por nenhum dos instrumentos.

A ausência da percussão e a presença menos intensa dos instrumentos de acompanhamento permitem um protagonismo quase absoluto da voz nessa versão de “Iracema”. Clara Nunes investe na passionalização, interpretando com intensidade e sustentação as notas mais agudas da tessitura. Ao mesmo tempo, a cantora mostra-se fiel aos segmentos entoativos propostos por Adoniran, valorizando também os aspectos figurativos a que remetem. A versão de Clara Nunes, mesmo atenta aos recursos da figurativização, evidencia os aspectos de dor e sofrimento contidos na letra. Dentre as quatro versões comparadas, é a que possui maior carga passional na interpretação.

Não há instrumentos percussivos no arranjo para interpretação de Tetê Espíndola, mas há, no início da canção, a pulsação rítmica de um contrabaixo, que acompanha o canto da artista durante toda a parte 1. Na parte 2, a pulsação rítmica passa a ser efetuada também pela batida do violão, em compasso de guarânia. Na parte 3 e na parte falada, cessa a batida do violão, o ritmo fica novamente a cargo do contrabaixo e, na nova realização da parte 3, retorna o acompanhamento da batida do violão, que dá sustentação também à vocalização final de Tetê. Em seguida, a parte falada é realizada pela cantora por sobre a pulsação do baixo, de forma pouco natural para os padrões convencionais da fala.

A versão de Tetê Espíndola para “Iracema” investe na passionalização, aproveitando-se do incomum potencial de voz da cantora. Entretanto, Tetê utiliza-se de um registro agudo e estridente de voz, bem distante da fala natural, e as soluções de finalização não colaboram para o reconhecimento da entoação figurativa no canto (por exemplo, as entoações das notas finais dos segmentos são prolongadas, mesmo quando elas não representam saltos intervalares significativos). Embora se possa reconhecer a tentativa de reconstruir os aspectos disfóricos do texto no estilo de execução musical característico das guarânias, também historicamente ligadas a temas passionais, a força entoativa da canção não aparece da mesma forma como na versão de Clara Nunes.

O fonograma da interpretação dos Demônios da Garoa, por sua vez, começa já com todo o instrumental em ação e com vocalizações ao estilo das improvisações de palavras características das gravações do conjunto. Os intérpretes cantam “Iracema” em ritmo mais acelerado, e essa opção reduz a duração das notas mais agudas, atenuando balizas da evolução da curva melódica e, por consequência, reduzindo a força da passionalização. Toda a letra é cantada dessa maneira, e, na parte falada, a lamentação do narrador é realizada com menor percepção de sofrimento. Podem-se notar até tons de humor na interpretação, como no caso da onomatopeia que se refere ao atropelamento, durante a parte falada. Nessa versão, o conjunto reforça a pronúncia não padrão do narrador, explorando mais seu suposto efeito cômico que os conteúdos dolorosos expressos na letra. Os Demônios da Garoa imprimem, em “Iracema”, uma forte atenuação dos aspectos passionais, investindo mais na figurativização e no interesse pela espontaneidade e representatividade social da fala por ela prestigiada.

Em síntese, a composição de Adoniran permite diferentes interpretações, sujeitas a diferentes resultados estéticos. As versões de Adoniran Barbosa e dos Demônios da Garoa potencializam os aspectos figurativos, com maior presença e investimento nos recursos passionais na versão de Adoniran. As versões de Clara Nunes e Tetê Espíndola são mais direcionadas à passionalização, embora Clara Nunes consiga produzir contornos mais claramente figurativos em seu canto. Mas o que deve ser ressaltado é que as escolhas dos intérpretes sempre revelam dívidas com as possibilidades construídas pelo próprio texto cancional. Na obra de Adoniran, os traços de estilo são direções definidas que orientam as opções dos cantores, e que não

podem ser desprezadas, sob o risco de produção de um texto descaracterizado em sua finalidade expressiva.

Examinaremos, agora, outra composição de Adoniran. A canção “Pafunça”, terceira faixa do lado 2 do LP *Adoniran Barbosa*, de 1975, composta em parceria com Osvaldo Moles, é um bem-humorado samba, remetendo a personagem do programa de rádio *História das Malocas*, que foca o rompimento amoroso entre o sujeito lírico e a personagem-título.

A letra da canção, conforme fonograma analisado, segue adiante:

Pafunça

1 Pafunça,
2 Pafunça,
3 Pafunça, que pena, Pafunça, que nossa amizade virou bagunça.

4 Pafunça, acabou-se a sopa
5 Que tu dava pra eu morfar.
6 Pafunça, acabou-se as ropa
7 Que eu te dava pra lavar.
8 Hoje eu vivo no abandono,
9 Um vira-lata sem dono.
10 E pra me judiar, Pafunça
11 Nem meu nome tu pronunça.

12 O teu coração sem amor
13 Se esfriou, se desligou.
14 Inté parece, Pafunça,
15 Aqueles alivador,
16 Que está escrito "não fununça"
17 E a gente sobe a pé!
18 E pra me judiar, Pafunça,
19 Nem meu nome tu pronunça.

A análise da letra deste samba conduz a uma oposição fundamental entre envolvimento X abandono, em que o percurso fundamental corresponde ao movimento *envolvimento –> não envolvimento –> abandono*. A letra da canção passa pela lamentação de que o relacionamento passado não vingou no presente, tendo se deteriorado, e os elementos a ele associados são recuperados de forma negativa pelo narrador. A “amizade” anterior teria se transformado em “bagunça”; a “sopa” para morfar, a “roupa” para lavar, o “nome” a pronunciar seriam coisas do passado,

perdidas no momento atual. O esgotamento do antigo amor é comparado, do ponto de vista da impassibilidade, à quebra de um elevador, pois em ambos os casos nenhum movimento se pode esperar em relação aos que antes eram realizados.

A enunciação se organiza a partir de um narrador em primeira pessoa, que é afetado pelos acontecimentos e que se coloca em um momento presente, avaliando o que ocorreu em momento anterior. O narratário é a personagem Pafunça, também objeto-valor descritivo do sujeito. Nesse objeto estão investidos os valores de amizade, amor e companhia, perdidos ao longo do tempo. Na relação com Pafunça, entretanto, não são apontados elementos de interferência, que poderiam constituir um programa narrativo de privação associado a um antissujeito concorrente. Cita-se apenas a transformação da situação anterior em abandono e a consequente insatisfação do sujeito abandonado.

A caracterização figurativa do narrador, entretanto, acolhe elementos que contribuem para que a visão do enunciatário a respeito do discurso cancional não prestigie prioritariamente aspectos passionais da relação mal-sucedida. O discurso do narrador incorpora, em primeiro lugar, uma série de usos linguísticos próprios da dicção das camadas menos escolarizadas da sociedade paulistana. As palavras são pronunciadas de forma diferente da que é considerada padrão na norma de prestígio. Assim ocorre com a palavra “pronunça”, corruptela da forma verbal “pronuncia”; também com a palavra “alivador” (elevador) e com a palavra “fununça” (corruptela de “funciona”). Como as rimas são realizadas utilizando essas corruptelas, o caráter pomposo ou empostado do discurso, próprio às construções melodramáticas passionalizantes, é negado em prol de uma aproximação da fala cotidiana. Em segundo lugar, o discurso do narrador estabelece uma relação entre os procedimentos figurativos de que se utiliza para sua caracterização sociocultural e o conteúdo narrado pelo discurso produzido. As “dificuldades” de pronúncia, que se associam inclusive ao verbo “pronunciar”, aparecem em momentos da letra em que são citadas dificuldades do relacionamento. Assim, ao dizer a Pafunça que o amor entre os dois está em estado de esgotamento tal que ela nem sequer pronuncia seu nome, o narrador comete um erro de pronúncia. Assim, a impossibilidade do romance, no plano do conteúdo, articula-se com a suposta impossibilidade da correção no discurso, no plano da expressão. Da mesma forma, quando a letra da canção faz referência ao “alivador”

(elevador) que não funciona, o não funcionamento da máquina pode ser associado ao não funcionamento da articulação correta da palavra “funciona” (que vira “fununça”).

As escolhas vocabulares de pronúncia das palavras integram-se, assim, à ideia de falência que é associada ao relacionamento amoroso entre o narrador e Pafunça. O aspecto irônico aparece na caracterização do narrador como sujeito incompetente para exercer a linguagem, embora dela se utilize para lamentar a incompetência na manutenção de seu vínculo com a pessoa desejada. Os jogos com rimas, palavras e erros de pronúncia realizados na letra fazem com que a atenção recaia mais no plano da expressão que no plano do conteúdo e aponte para um sentido diferente daquele que é dado pelo conteúdo narrado.

No plano melódico, a canção apresenta andamento acelerado, um aproveitamento pequeno da faixa de tessitura em comparação a outras canções de Adoniran, e estrutura baseada em um refrão com três segmentos entoativos e duas “segundas partes” com a mesma base harmônica e melodias vocais similares. A primeira parte a ser analisada é o refrão, que consiste em um trecho de três versos, com quatro repetições do vocativo “Pafunça”. A figura 8 mostra os versos 1, 2 e 3 da canção.

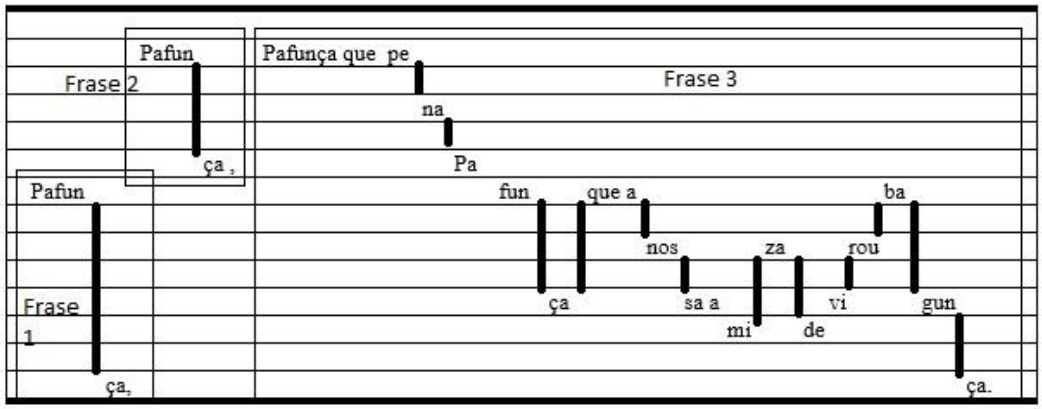


Figura 8 – frases 1, 2 e 3 de “Pafunça”

Com limitada exploração da tessitura, o refrão do samba apresenta aspecto figurativo de abertura e fechamento, com os segmentos 1 e 2 entoados em alturas distintas, com tendência à elevação, e o segmento 3 representando uma longa evolução descendente até o retorno à tônica. Se se considera a sílaba final “-ça” da

palavra “Pafunça” como ponto recorrente das paradas da entoação, obteremos um desenho de ascensão e descenso. Embora haja saltos intervalares, em sua maioria descendentes, o aspecto passional é atenuado pela execução rápida das notas. O refrão, assim, simula figurativamente a posição do interlocutor em relação ao interlocutário, com efeito de chamar a sua atenção para o lamento do amor perdido, e as oscilações de altura estão associadas ao caráter de vocativo da realização verbal.

A melodia da segunda parte da canção recebe duas letras distintas para cada ocorrência, mas mantém procedimentos similares, com pequenas variações, em cada vez. Assim sendo, para efeito de análise da melodia, serão consideradas as partes correspondentes a cada trecho melódico do arranjo na primeira e na segunda ocorrências. As figuras 9 e 10 mostram a melodia dos versos 4 e 5 da primeira ocorrência, e 12 e 13, da segunda.

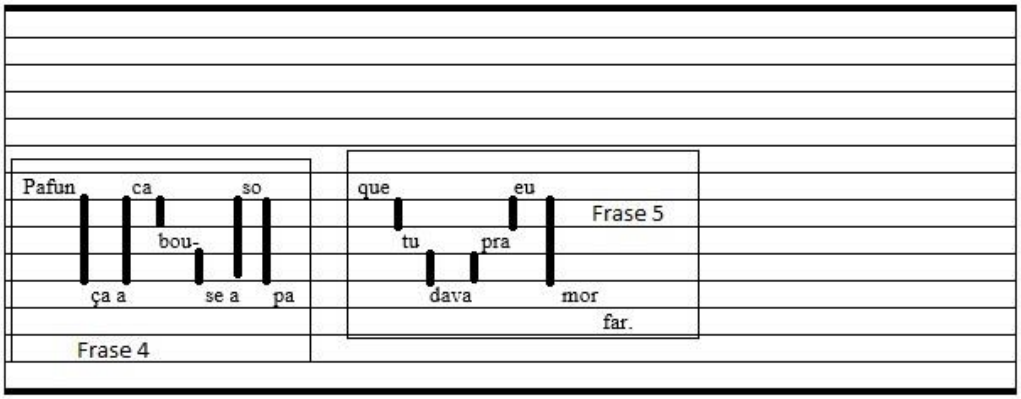


Figura 9 – versos 4 e 5

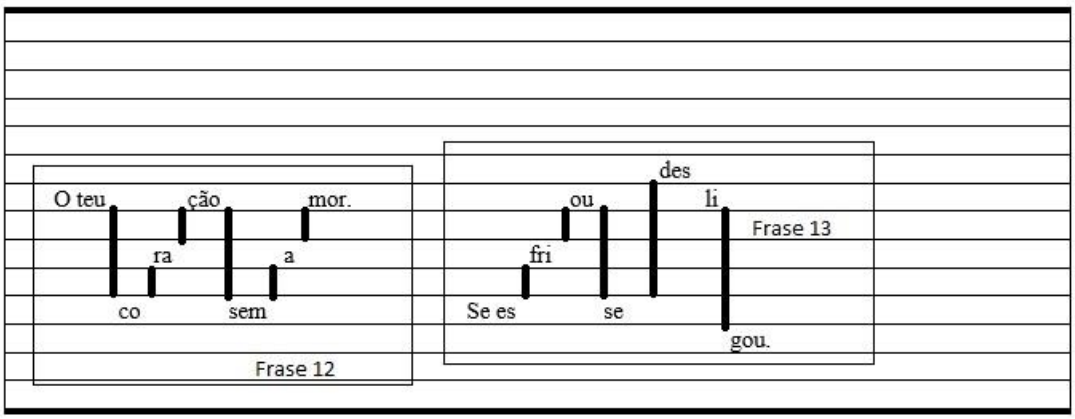


Figura 10 – versos 12 e 13

É possível observar, nos diagramas das duas figuras, a alternância da melodia entre três notas, nas frases correspondentes aos versos 4 e 12, com procedimentos recorrentes de descida e subida que formam os pequenos motivos que se repetem até o início dos versos posteriores (5 e 13). Em ambos os casos, a finalização ocorre depois de salto descendente (de quatro semitons, na frase 5, e de cinco, na frase 13). A sequência de pequenos motivos e a pouca extensão dos saltos indicam evolução horizontal da melodia e efeito de sentido figurativo de continuidade.

As figuras 11 e 12 mostram a transcrição da melodia associada aos versos 6 e 7, e 14 e 15, respectivamente.

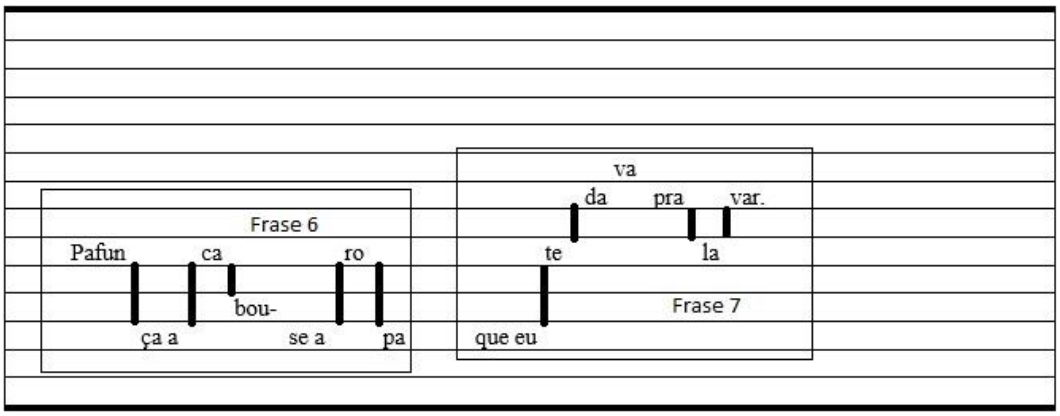


Figura 11 – versos 6 e 7

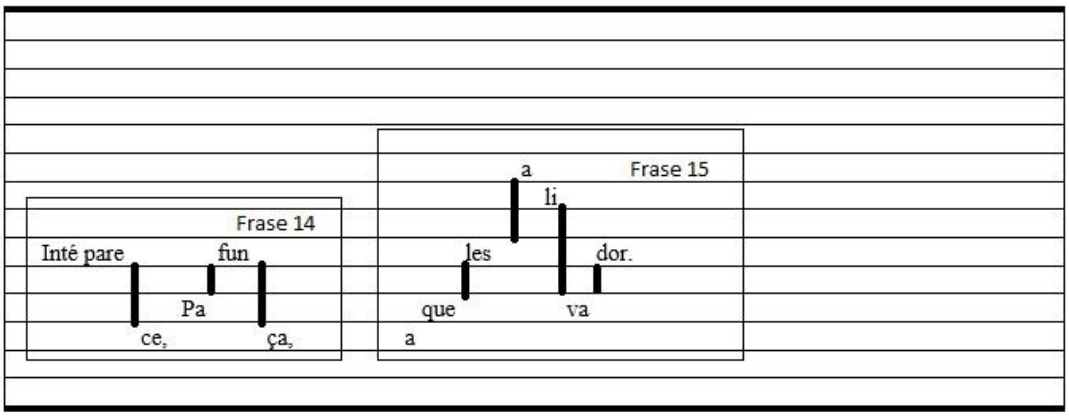


Figura 12 – versos 14 e 15

Embora o verso 6 seja mais longo que o verso 14, a curva melódica de ambos é similar, com pequenos saltos e evoluções ascendentes e descendentes. A evolução da

melodia permanece horizontal, com pequena utilização da gama de tessitura. No início, tanto do verso 7 quanto do 15, a curva melódica ascende da região grave para a região central em graus imediatos e salto de três semitons, para realizar evolução descendente posterior, mais ampla no verso 15 que no 7. Em ambos os casos, a curva melódica oscila dentro de um pequeno espectro de tessitura, apresentando uma suspensão entre a frase anterior e a posterior, e com indicativo de continuidade gerado pela nota terminativa ascendente.

As figuras 13 e 14 trazem os diagramas melódicos das frases musicais correspondentes aos versos 8 e 9, e 16 e 17, respectivamente.

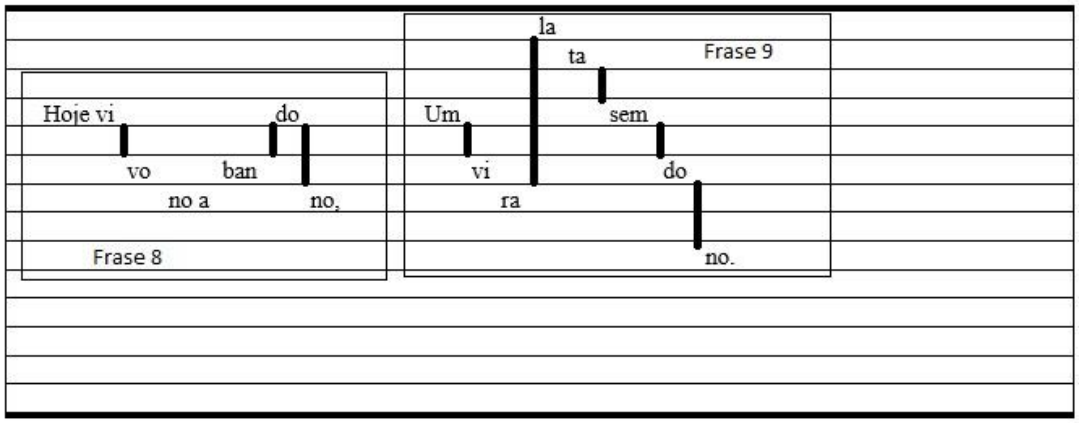


Figura 13 – versos 8 e 9

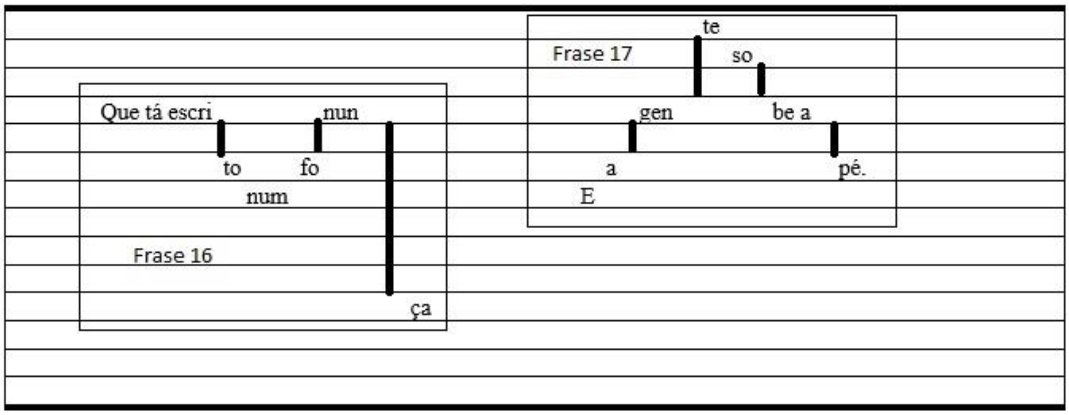


Figura 14 – versos 16 e 17

A linha melódica dos versos 8 e 16 é similar, com permanência na nota por três sílabas, evolução em graus imediatos descendentes, depois em graus imediatos

ascendentes e finalização descendente, diferindo apenas na nota terminativa. Os versos 9 e 17 diferem em seu desenho melódico principalmente no início. A frase melódica associada ao verso 9 evolui em graus imediatos descendentes, depois em salto ascendente de sete semitons. O caminho da frase melódica correspondente ao verso 17, ao contrário, é de evolução somente ascendente em graus imediatos, seguida de salto de três semitons. Em ambos os casos, a melodia atinge o ponto mais agudo da tessitura para em seguida realizar evolução descendente em graus imediatos até a nota tônica, estendendo-se um pouco mais no caso do verso 9.

A curva ascendente anunciada pelas notas terminativas das frases correspondentes aos versos 7 e 15 ganha continuidade no desenho dos versos 8 e 16, que possuem caráter de evolução horizontal, similar aos dos versos das outras figuras já analisadas. Já o desenho melódico dos versos 9 e 17 aponta para uma evolução ascendente seguida de evolução descendente. Há uma pequena elevação da altura média da região de tessitura utilizada, caracterizando um ganho de tensão, que amplia o efeito suspensivo do trecho anterior, apontando para a necessidade de resolução entoativa no trecho final.

A figura 9 traz o desenho melódico dos versos 10 e 11, que são idênticos, em letra e música, aos versos 18 e 19. Trata-se de um projeto de evolução melódica descendente, evoluindo em dois saltos de três semitons até a região grave do diagrama. Na frase correspondente ao verso 11, a melodia realiza salto intervalar ascendente, e depois evolução descendente em graus conjuntos até a nota mais grave da tessitura. Com esse desenho melódico, o trecho final da segunda parte realiza o fechamento, no campo figurativo, das aberturas indicativas de suspensão realizadas nos trechos anteriores. A segunda parte da letra é um desenvolvimento narrativo do tema expresso no refrão; da mesma forma, o jogo de elevações e descidas da altura no campo melódico faz com que os contornos entoativos dos versos relacionem-se às inflexões entoativas da fala de um sujeito que conta uma história, exercendo seu papel de narrador.

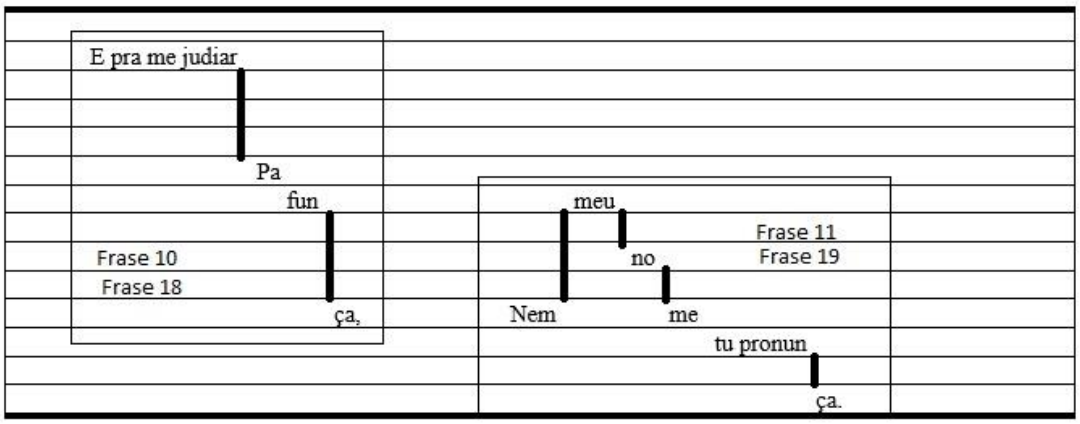


Figura 9 – versos 10 e 11, e 18 e 19

Considerando primeira e segunda partes da canção, o modelo dominante de integração melodia e letra é a figurativização, que rege os processos prossecutivos de abertura e fechamento e as inflexões vocativas e afirmativas no refrão e no final da segunda parte. A tematização está presente com o modelo recessivo, principalmente pela evolução horizontal da melodia na maior parte da canção, pela repetição de células temáticas e pela repetição de partes inteiras da canção como processo reiterativo de sentido (as várias execuções do refrão, a repetição do trecho final da segunda parte).

Embora tenha como tema a separação amorosa, a canção não explora a tensão passional decorrente da separação entre sujeito e objeto. O procedimento da letra é a utilização de recursos linguísticos de variantes não padrão e de erros de uso da linguagem como elementos que metaforizam o fracasso do relacionamento. Essa escolha desativa o caráter sério, solene ou empostado do lamento do narrador, gerando percepção de inadequação entre conteúdo e forma, o que conduz a um efeito humorístico, de chiste. Em coerência com essa opção, a melodia atenua os aspectos passionais e valoriza os aspectos figurativos e temáticos, dando maior ênfase ao ritmo da fala e às recorrências e repetições que aos sentimentos de perda e frustração. A graça da composição é celebrada nas brincadeiras e reiterações do plano de expressão, e os aspectos dolorosos servem como mote para esses chistes divertidos.

Diferentemente da canção “Iracema”, “Pafunça” pouco explora a perda do amor enquanto fatalidade trágica e a desventura descrita é comparada a situações e elementos banais e cotidianos, esses, sim, bem aproveitados. Há pouca expansão da tessitura vocal, grande número de repetições de segmentos e frases e grande

aceleração no arranjo como um todo. Assim, é uma canção que abriga diversos traços tematizantes, que secundam em dominância a figurativização, novamente muito forte e presente numa composição que depende, essencialmente, do modo de falar.

Para refletir sobre as interpretações da canção “Pafunça”, comparamos as gravações de Adoniran Barbosa, em seu LP de 1975 (BARBOSA, 1975), e do Grupo Peteleco, de 1998 (BARBOSA, 1998). Embora pareçam a princípio menos dessemelhantes do que as gravações de “Iracema” que exploramos em nossos comentários, elas trazem alguns elementos importantes que fazem com que difiram entre si e produzam efeitos de sentido distintos para os ouvintes.

A interpretação do grupo Peteleco tem o andamento característico do pagode paulista da década de 1980. O acompanhamento é denso desde o início e conta com teclados para introduzir frases melódicas no decorrer do samba. O canto do vocalista do conjunto é ritmicamente marcado, coincidindo com os acentos dos tempos do acompanhamento, e há pouca variação na articulação das sílabas e na flexibilização das divisões, o que faz com que a interpretação valorize mais as pulsações que as dicções no fonograma. Com isso, há maior investimento nos aspectos temáticos da interpretação que nos figurativos.

Por seu turno, a interpretação de Adoniran Barbosa é realizada com um acompanhamento mais acelerado, no qual a flauta realiza as inserções de frases melódicas. Quando Adoniran canta, imprime maior flexibilidade na duração de cada sílaba, oferecendo mais espaço para variações que valorizam o aspecto entoativo. A interpretação de Adoniran não se preocupa com a precisão do encaixe das notas na estrutura rítmica, e sim com a dicção clara e com a evidenciação dos traços entoativos. A versão do compositor encontra-se, assim, mais próxima da figurativização.

Considerando os aspectos levantados para cada uma das canções de Adoniran analisadas neste capítulo, torna-se importante pensar que “Iracema” e “Pafunça” diferem em virtude de suas finalidades expressivas, uma lírico-amorosa, outra humorística, que orientam a utilização de recursos de compatibilização entre melodia e letra passionais, no primeiro caso, e temáticos, no segundo caso. Boa parte das canções de Adoniran pode ser enquadrada nessa divisão: canções com maior presença de recursos passionais, como “Iracema”, seriam “Apaga o fogo, Mané”, “Já fui uma brasa”, “Malvina” e outras. Canções com maior presença de recursos temáticos, como “Pafunça”, seriam “Tiro ao Álvaro”, “Samba do Arnesto”, “Tocar na Banda”, entre

outras. Entretanto, quase nunca esses elementos temáticos ou passionais tornam-se mais relevantes que os recursos de figurativização. Se a entoação das frases melódicas dos sambas de Adoniran não for convincente do ponto de vista das práticas da oralidade, a perda de possibilidades expressivas é muito grande e a canção fica descaracterizada. É o que ocorre com as versões do grupo Peteleco para “Pafunça” e de Tetê Espíndola para “Iracema”: mesmo investindo em elementos presentes num nível recessivo da canção, a minimização da articulação entoativa faz com que as interpretações enfraqueçam consideravelmente o interesse promovido por essas obras.

A importância e centralidade da figurativização associa-se também ao uso de palavras e expressões do português oral não padrão. A aceitação da verossimilhança ou da "verdade" da canção de Adoniran, para os habitantes das regiões menos favorecidas da cidade de São Paulo, depende em grande parte da veracidade entoativa da canção. Essa veracidade, garantida pelo uso dos recursos figurativos que recuperam entoações características desses grupos sociais tem como complemento, no plano da expressão, a atenção às realizações linguísticas características desses grupos. Ao aproveitá-las nos sambas, Adoniran torna-os ainda mais figurativos e ainda mais expressivos do ponto de vista de seu projeto artístico. Além disso, os temas levantados por Adoniran e os objetos que circulam nas letras de suas canções colaboram para a construção de isotopias ligadas à vida urbana dos marginalizados (a perda da moradia, os problemas de transporte, o trânsito da cidade).

Em virtude de todos esses fatores, pode-se apontar como traço central do estilo de compor canções de Adoniran Barbosa a figurativização, que se associa a outros traços estéticos para constituir o projeto musical e artístico desse cancionista. Para conquistar essa percepção a partir dos dados levantados, nossa investigação procurou conjugar a ideia de estilo autoral na composição de canções com uma abordagem semiótica da canção, capaz de dar conta de sua especificidade enquanto linguagem. Como proposta de análise, verificou-se a possibilidade de determinação do modelo dominante de compatibilidade entre melodia e letra como um traço fundamental para definição do modo de compor de um determinado artista. Verificou-se, ainda, que o reconhecimento desse traço de estilo remete à reflexão sobre sua associação a traços complementares, reorganizados em torno dele. Foi possível, também, refletir sobre o papel do intérprete na leitura e nas escolhas interpretativas

das canções, que podem intensificar ou atenuar possibilidades expressivas presentes nos planos verbal e musical.

Esperamos que as contribuições possam auxiliar na busca de uma abordagem mais completa sobre a questão do estilo nas canções, consolidando e iluminando as brilhantes intuições desenvolvidas por ouvintes e críticos e trazendo elementos úteis para os diversos esforços de pesquisa embasados em outras vertentes teóricas.

Referências

BARBOSA, A. Iracema. In: *Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. 1 LP. Faixa 5.

_____. Iracema. Intérpretes: Clara Nunes e Adoniran Barbosa. In: *Adoniran e convidados*. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. 1 LP. Faixa 11.

_____. Iracema. Intérprete: Demônios da Garoa. In: DEMÔNIOS DA GAROA. *Trem das onze*. Relançamento do LP original de 1964. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda., 1995. 1 CD. Faixa 4.

_____. Pafunça. Intérprete: Grupo Peteleco. In: GRUPO PETELECO. *Adoniran Barbosa em pagode*. São Paulo: Movieplay, 1998. 1 CD. Faixa 14.

_____. Iracema. Intérprete: Tetê Espíndola. In: *Adoniran: 100 anos*. Vários intérpretes. São Paulo: Lua Music, 2010. 1 CD. Faixa 4.

_____. MOLES, O. Pafunça. In: *Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 LP. Faixa 9.

DIETRICH, P. *Semiótica do discurso musical*: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. 256 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: ed. 34, 2004.

ROCHA, F. *Adoniran Barbosa:* O Poeta da Cidade. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

SANTOS, C. V. V. *Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa*. 2015. 278 f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, L. A canção e as oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es i. Editores Responsáveis: Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 14–21. Acesso em 31 dez 2015.

_____. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____. Ilusão enunciativa na canção. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 29, jan.-jun. 2014, p. 33-38.

TINHORÃO, J. R. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

JOGOS DE LEITURA: A MÚSICA EM SALA DE AULA – ASPECTOS COGNITIVOS, CONHECIMENTO PRÉVIO E SABER PARTILHADO

Luiz Antonio Ferreira

Maria Flávia Figueiredo

No prefácio para o encantador livro de Francine Prose, *Para ler como um escritor*, Ítalo Moriconi (2008, p.11) fornece-nos uma pérola: "Todas as entradas para a literatura são válidas. O que importa é entrar". As palavras, simples e objetivas, traduzem uma preocupação pedagógica muito antiga: como criar o gosto pela leitura? A pergunta é fundamental, pois, em nossos dias, ainda ouvimos de muitas e muitas pessoas a frase quase-chavão: "Não gosto de ler". Embora acreditem estar dizendo a verdade, a maioria dessas pessoas lê os jornais diários com prazer, compra revistas para saborear as interferências escandalosas na privacidade dos artistas famosos ou para conhecer a opinião de outras pessoas sobre os fatos do mundo, diverte-se com histórias em quadrinhos, devora a seção de esportes ou a de moda de um magazine qualquer e, arraigadamente leitor, não percebe que lê por curiosidade e... por prazer.

Percebe-se, facilmente, que o livro, objeto físico, é a grande metonímia do ato de leitura. Sim, quando se fala em leitura, a maior parte das pessoas imediatamente associa o ato de ler à presença do livro. Todos os outros gêneros textuais são apagados diante da exuberância do livro. Por outro lado, parece incômodo considerá-lo como apenas um objeto criado com um propósito definido para, como nos fala Aristóteles (s/d) sobre as funções do discurso, agradar (*delectare),* comover (*movere*) ou ensinar (*docere).* Tudo isso faz sentido se pensarmos, ainda que rapidamente, nos caminhos da escrita: historicamente, o livro foi sacralizado (o silêncio é a tônica das bibliotecas, como convém portar-se num templo. Não se pode mastigar ou beber durante o período em que nos encontramos na biblioteca. Os livros são quase inatingíveis nas prateleiras, como se estivessem em um altar), envoltos em mistérios e segredos, intocáveis (proibido rabiscar, proibido manusear...), enfim, dignos de um respeito que suplanta o cuidado exigido para muitos e muitos outros objetos. Mesmo que admitamos que tenha que ser assim, o caráter de contato íntimo e singular com a obra de alguém fica impregnado dessas determinações externas. Quando, por exemplo, as pessoas querem afirmar algo para persuadir o outro, costumam dizer: "eu li num

livro", como se o que está escrito fosse necessariamente a expressão de uma verdade imutável, assegurada cientificamente. Porque o livro se reveste de um argumento de autoridade (muitas vezes falacioso) e a escola se pauta por um discurso autoritário, o prazer da leitura se empalidece, causa frustrações, alimenta preconceitos e, enclausurado nas regras criadas pela escola para o bem ler, espraia-se para o viver.

A questão, porém, não é a de caça aos culpados. Se o encaminhamento para o ensino de leitura é pouco criativo, os professores são também formados para a reprodução secular, pautada em métodos repletos de "ismos", muito bem intencionados e competentes, mas nada (ou quase nada) exploradores da criatividade nas perguntas e respostas sobre o produto da leitura. A experiência de formação de leitores por meio de uma pedagogia da leitura, hoje sólida e competentemente construída, embora tenha sido sempre preocupação de muitos e muitos pedagogos, centrou-se em métodos e métodos diferenciados que retiravam do cerne da questão o prazer fundamental contido no ato de ler. Prisioneira da paráfrase, a escola, por inúmeras razões (quase sempre justificáveis e pertinentes), esqueceu-se da polissemia inerente à leitura, esqueceu-se de que toda leitura tem um propósito, esqueceu-se de que não há grau zero nem grau dez em leitura, esqueceu-se de que ler não é apenas decodificar, mas sim, é produzir sentidos.

Por todas essas razões aqui apressadamente expostas, poderíamos, grosso modo, dizer que as pessoas não "gostam" de ler a leitura imposta pela escola, normalmente ligada à paráfrase e à repetição enfadonha das mesmas e seculares perguntas sobre (não importa qual) um texto: *Qual a personagem principal? É plana ou redonda? Qual o espaço? Qual é a ação? Resuma o texto... Copie do texto....* Perguntas que, evidentemente, devem ser feitas em algum momento do processo de aprendizagem da leitura e da escrita, mas que, por falta de criatividade da própria escola, por serem enfadonhamente repetidas e fixas, esvaziam o conteúdo da obra (ao considerá-lo como secundário) e transformam o ato de ler em uma obrigação penosa, que deve ser "avaliada". Ademais, a hierarquização dos livros e autores, embora seja saudável para a cultura geral, cria preconceitos, inventa uma forma "respeitável e ideal" de ler. Muito provavelmente por sua natureza intrínseca e sobretudo por seu discurso autorizado, a escola divulga e limita as leituras em "permitidas" e "proibidas". Se assim é durante toda a vida escolar, é natural que os alunos se cansem da desconfiança dos professores sobre a realização ou não da leitura X e acabem

copiando a “ficha de leitura” que fora preenchida pela própria mãe ou tia ou avó quando estavam ainda na escola. Se há réus nessa história, talvez a escola seja mesmo a maior culpada pelo desprazer do ato de ler. Ao mesmo tempo, como culpá-la por cumprir o que acredita ser o melhor para os educandos?

Evidentemente, como procuramos mostrar até aqui, os percursos da escola são caminhos históricos: Zilberman (s/d), num balanço interessante sobre as diversas concepções de leitura, lembra-nos de que a história da formação dos leitores sempre se digladiou com três poderes fundamentais: a instituição escolar, o código da escrita e o suporte da escrita. Cada um deles possui sua história, sua natureza, seus caminhos ideológicos que nem sempre são confluentes.

Enfim, o problema de formar leitores sempre foi historicamente complicado e precisou lidar com a relação inevitável entre sujeitos (institucionais e individuais) e um objeto. O pergaminho, o livro, a revista, o gibi, queiramos ou não, são objetos no sentido estrito. Por isso, o ato de leitura é, em qualquer dimensão, o debruçar-se sobre um objeto específico. Por outro lado, é bem mais que isso. Traz no bojo implicações cognitivas, psicolinguísticas, históricas, discursivas, e um alto grau de intencionalidade. Todos esses fatores confluentes dizem respeito objetivamente ao leitor que formamos ou queremos formar. A escola é preocupada com o **saber** que, no dizer de Japiassu (1977, p. 15), “é o conjunto de conhecimentos metodicamente adquiridos, mais ou menos sistematicamente organizados e suscetíveis de veiculação/transmissão através de um processo de educação qualquer”. O educando, porém, na maior parte de sua formação, está preocupado com o caráter encantador ou utilitarista do ato de ler e não aprecia, em suas escolhas, o “sistematicamente organizado”, pois está preocupado com inúmeras outras facetas nada programadas do **viver** e, quando submetido ao discurso autoritário da instituição escola, rebela-se consciente ou inconscientemente sobre o que lhe é imposto tão peremptoriamente.

As implicações dessa constatação são muitas e altamente complexas. Para se formar um leitor é preciso fazer opções metodológicas em busca de um fim que, talvez, não seja alcançado num curto espaço de tempo. Trabalhar com a leitura implica recortes. Podemos, por exemplo, em um determinado instante da formação, explorar especificamente as questões ligadas à cognição. Ângela Kleiman (1989), ao abordar os aspectos cognitivos da leitura, ressalta a existência de um processo interativo que envolve a compreensão, conhecimentos prévios (linguísticos e textuais) e expectativas

de leitura. Nesse sentindo, a autora atenta para a importância da criação de objetivos na atividade da leitura e possibilidade de formular hipóteses vistas como estratégias metacognitivas importantes, pois exigem dos indivíduos reflexão e não mera decodificação. Essa é a preocupação central dos jogos que mostraremos aqui: relevar os aspectos cognitivos do ato de ler e associá-los com recursos da pedagogia da leitura para, de algum modo, menos ortodoxo e muito mais lúdico, contribuir para a formação de leitores no país.

No que diz respeito ao lúdico das tarefas propostas, herdamos do latim o termo *serius* que se opõe ao jogo e refere-se àquilo que não diverte. Huizinga (2001), porém, afirma que o caráter não-sério da brincadeira não implica, exatamente, que ela não carregue em si um caráter de seriedade, especialmente porque, em suas postulações, o ato de brincar é ação inerente à condição humana. Quando pensamos em jogos para adultos, para muito além da sensação de relaxamento e de ocupação de tempo livre, levamos em conta que, no jogo, há sempre uma intencionalidade e uma finalidade que exigem, na atividade, um fazer consciente e voluntário. Quando pedagogicamente aproveitado, esse fazer pode ser produtivo para diversos fins, todos voltados para o aprimoramento do próprio homem e seu estar no mundo.

Poderíamos escolher qualquer gênero textual para as atividades aqui propostas. Preferimos seguir o conselho de Moriconi (2008, p.11) e trabalhar com textos artísticos, intencionalmente literários, ainda que apresentados com as vestes simples das canções populares. Se, no primeiro jogo, reforçamos um momento do processo ligado aos aspectos cognitivos do ato de ler (relacionar, comparar e ordenar) e, no segundo, damos especial atenção à transformação do conhecimento prévio em saber partilhado, a intenção que perpassa todo o exercício ainda se fixa na questão do prazer da leitura: “Todas as entradas para a literatura são válidas. O que importa é entrar.”

Jogos de leitura: aspectos cognitivos, conhecimento prévio e saber partilhado

Solé (1998), em seu livro *Estratégias de leitura*, chama a atenção para a avaliação formativa como um valioso instrumento no ensino da leitura, já que visa a identificar quais são os pontos de dificuldade dos alunos a serem melhorados. Ressalta, ainda, a importância do trabalho em equipe e do bom uso das estratégias de leitura.

O professor, condutor maior do processo, poderá analisar o jogo a seguir e, se necessário, adaptá-lo livremente em função da idade ou desenvolvimento linguístico e cognitivo de seus alunos, em busca de eficácia no objetivo: obter revelações sobre a capacidade de relacionar, comparar e ordenar em língua portuguesa. Evidentemente, as habilidades de pensamento revelarão também o conhecimento linguístico e ressaltarão, assim, o que há de conhecimento prévio como mola para o estabelecimento de relações entre as propostas de ordenação e a sequência dos versos de uma canção popular. O jogo pode ser, depois de cumprida a primeira etapa, expandido para explorar aspectos polissêmicos ligados à temática, ao contexto e à natureza da música popular brasileira.

Jogo 1 – Experiências de Pensamento

Primeira Etapa

1) Entregue aos participantes os quadros 1 e 2 a seguir.

2) Permita que façam a atividade em pequenos grupos.

3) Depois de conferida a tarefa, peça aos alunos que façam uma leitura da superfície do poema e registrem, livremente, suas impressões sobre o que foi lido.

QUADRO 1: Versos da canção

	Onde estão os atores		Pede à banda
	Nós vivemos debaixo do pano		Pelo truque malfeito dos magos
	Somos todos iguais nesta noite		Olha nós outra vez no picadeiro
	Pelo chicote dos domadores		Entre espadas e rodas de fogo
	Nós vivemos debaixo do pano		Entre luzes e a dança das cores
	Pede à banda		Na frieza de um riso pintado
	Pelo medo da chuva e da lama		E o rufar dos tambores
	Pra tocar um dobrado		Pelo ensaio diário de um drama
	Pra tocar um dobrado		É o circo de novo
	Na certeza de um sonho acabado		É o circo de novo
	Vamos dançar mais uma vez		Somos todos iguais nesta noite

Fonte: LINS, I.; MARTINS, V., 1977.

QUADRO 2: Instruções

Numere os versos acima de acordo com as instruções a seguir:

1) O primeiro verso do poema nos remete a um dos ideais da Revolução Francesa e afirma uma característica singular do homem no mundo e num determinado tempo.
2) O segundo verso faz alusão à máscara e a um estado de espírito.
3) O terceiro verso refere-se ao mundo onírico e ao fim de uma esperança.
4) O quarto verso traz de volta a infância para traduzir uma metáfora do existir conflituosamente de tempos em tempos.
5) O quinto verso refere-se ao esconder, a um lugar no mundo.
6) A guerra, no sexto verso, se traduz pela violência das armas.
7) O sétimo verso remete-nos a um palco iluminado.
8) O oitavo verso localiza o espaço de alguns profissionais da arte.
9) O nono verso traduz um pedido
10) Um ritmo muito popular aparece no décimo verso.
11) O cenário de atuação de um grupo de pessoas é realçado no décimo primeiro verso.
12) O pedido se repete para os músicos do espetáculo no verso 12
13) A mesma categoria melódica e rítmica é solicitada no verso 13.
14) Há um convite para repetir passos ritmados no décimo quarto verso.
15) Os homens partilham dos mesmos sentimentos e ações no verso quinze.
16) O cotidiano exaustivo se revela no verso 16.
17) Uma das paixões humanas, associada às condições climáticas, compõe o verso 17.
18) O espetáculo retorna melancólico e igualitário no verso 18.
19) Repete-se o verso 4 no dezessete.
20) Nem tudo é perfeito no mundo da magia, como se constata no verso 20.
21) No mundo circense, há maus-tratos bem doloridos, como afirma o autor no verso 21.
22) Finalmente, o espetáculo se torna muito audível e retumbante no verso 22.

Fonte: Elaboração dos autores.

QUADRO 3: Enumeração dos versos contidos no Quadro 1

8	Onde estão os atores	9	Pede à banda
5	Nós vivemos debaixo do pano	20	Pelo truque malfeito dos magos
1	Somos todos iguais nesta noite	11	Olha nós outra vez no picadeiro
21	Pelo chicote dos domadores	6	Entre espadas e rodas de fogo
19	Nós vivemos debaixo do pano	7	Entre luzes e a dança das cores
12	Pede à banda	2	Na frieza de um riso pintado
17	Pelo medo da chuva e da lama	22	E o rufar dos tambores
13	Pra tocar um dobrado	16	Pelo ensaio diário de um drama
10	Pra tocar um dobrado	4	É o circo de novo

3	Na certeza de um sonho acabado	18	É o circo de novo
14	Vamos dançar mais uma vez	15	Somos todos iguais nesta noite

Fonte: Elaboração dos autores.

QUADRO 4: Sequência completa dos versos: a letra da canção

Somos todos iguais nesta noite

Ivan Lins e Vítor Martins

1 Somos todos iguais nesta noite
2 Na frieza de um riso pintado
3 Na certeza de um sonho acabado
4 É o circo de novo...
5 Nós vivemos debaixo do pano
6 Entre espadas e rodas de fogo
7 Entre luzes e a dança das cores
8 Onde estão os atores..
9 Pede a banda
10 Prá tocar um dobrado
11 Olha nós outra vez no picadeiro
12 Pede a banda
13 Prá tocar um dobrado
14 Vamos dançar mais uma vez...
15 Somos todos iguais nesta noite
16 Pelo ensaio diário de um drama
17 Pelo medo da chuva e da lama
18 É o circo de novo...
19 Nós vivemos debaixo do pano
20 Pelo truque malfeito dos magos
21 Pelo chicote dos domadores
22 E o rufar dos tambores...

Fonte: LINS, I.; MARTINS, V., 1977.
Disponível em: http://www.kboing.com.br/ivan-lins/88546-somos-todos-iguais-esta-noite.html

Segunda Etapa

Essa seção exige mais tempo e preparação prévia. O objetivo é provocar o entendimento da polissemia da leitura. Os termos “circo”, “picadeiro” e “palhaço”, dentre outros na canção, podem assumir características metafóricas e ampliar a possibilidade da leitura do texto. Para que isso aconteça, sugerimos:

1) Selecionar um grupo para, a partir da frase a seguir, criar um telejornal que tenha como notícia principal e reportagem especial os autores (Ivan Lins e Wilson Martins)

como personagens significativas no contexto da época da criação de “Somos todos Iguais esta Noite”, disco do mesmo nome, lançado em 1977, pela EMI-Odeon:

> A MPB dos anos 1970 alinhavou a chamada "rede de recados" contra a ditadura, recados esses que expressavam a consciência e os desejos reprimidos das coletividades que, ao tornarem-se canção, tomam consciência de si. (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

O professor ou condutor pode sugerir que os participantes procurem no *site* do *Scielo* ou no *Google Acadêmico* textos sobre a MPB, ditadura militar brasileira e cantores representativos dos anos 60 a 80 no cenário artístico do país, a fim de levantarem dados sobre o contexto de criação das canções populares naquele tempo. Sem dúvida, irão encontrar dados e fatos muito significativos para entendimento da canção brasileira!

2) Selecionar um grupo para criar uma apresentação teatral em que a personagem principal seja Ivan Lins. A ideia inicial é que o próprio autor conte sua biografia e os caminhos de incursão na Música Popular Brasileira. Aqui, a criatividade é o limite.

3) Selecionar um grupo para, depois das apresentações dos grupos 1 e 2, os participantes mostrarem a leitura que fizeram da canção. É importante que a releitura leve em conta o contexto do país, a situação da MPB e a possível intencionalidade da canção criada por Ivan Lins e Wilson Martins. As metáforas, sem dúvida, serão esclarecidas.

Jogo 2 – Transformar Conhecimento Prévio em Saber Partilhado

O objetivo do jogo é mostrar ao educando que, muitas vezes, compreendemos um texto a partir de nossa capacidade de inferência e conhecimento prévio e atingimos, assim, uma leitura suficiente para reproduzir, por paráfrase, a tematização e a referência textual.

É sempre possível, porém, atingir um grau outro de entendimento, mais polissêmico e causador de satisfação, se as estratégias usadas para provocar a leitura conseguirem transformar lacunas de conhecimento prévio em saber partilhado.

Primeira Etapa

1) Entregue o texto a seguir aos alunos e peça que leiam:

QUADRO 5: Letra da canção

Purificar o Subaé Mandar os malditos embora Dona da água doce quem é? Dourada rainha senhora Amparo do Sergimirim Rosário dos filtros da aquária Dos rios que deságuam em mim Nascente primária Os riscos que correm essa gente morena O horror de um progresso vazio Matando os mariscos, os peixes do rio Enchendo meu canto de raiva e de pena.

Fonte: VELOSO, C., 1981.
Disponível em: http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2011/10/1981-purificar-o-subae.html.
Link para ouvir a canção: http://www.vagalume.com.br/maria-bethania/purificar-o-subaecantiga -para-janaina.html#ixzz3FkGfhFAX.

2) Pergunte aos participantes o que entenderam do texto. Ouça as diversas leituras sem interferir.

3) Informe que o autor é Caetano Veloso. Explore características de estilo do autor e influências de sua origem nordestina nas canções que criou (Nasceu na Bahia, em Santo Amaro da Purificação, é autor de Sampa, irmão da cantora Maria Bethânia, escreve por *flashes* – mostrar essa característica na canção –, fundador da Tropicália...)

4) Lance, depois, perguntas simples, mas não as comente: a) O que seria o Subaé? – b) Por que é preciso purificá-lo? – c) Quem é a dona da água doce? – d) Quem são, específica e nominalmente, os malditos? – e) Quem é a dourada rainha? – f) O que você sabe a respeito de Oxum? f) Quem seria, especificamente, a gente morena? – g) Que risco correm? (e outras que o coordenador quiser fazer).

Segunda Etapa

1) Informe aos alunos que, a partir de agora, serão todos baianos. Nasceram em Santo Amaro da Purificação e, por isso, conhecem bem a história do Subaé.

2) Entregue a cada participante uma das fichas a seguir e peça que a leiam atentamente e memorizem o conteúdo. Quando o moderador fizer uma pergunta que possa ser respondida pelo conteúdo da ficha, o participante deve responder para toda

a classe (sem colar, sem ler, naturalmente e com suas próprias palavras, como se já tivesse essa informação desde a infância).

QUADRO 6: Fichas para os participantes

INFORMAÇÕES SOBRE O SUBAÉ: Subaé é um rio que nasce em Feira de Santana e corta o centro urbano de Santo Amaro da Purificação, terra de Dona Canô e dos Veloso. O rio Subaé origina-se nas nascentes da Lagoa do Subaé, às margens da cidade de Feira de Santana e possui extensão de 55 quilômetros.

_____

INFORMAÇÕES SOBRE O SUBAÉ: Na Bacia do rio Subaé vivem 731.750 pessoas numa extensão territorial de 655 quilômetros quadrados (zonas Rurais, Urbanas e Industriais).

_____

INFORMAÇÕES SOBRE O INÍCIO DA POLUIÇÃO: O Subaé foi contaminado por chumbo, zinco e cádmio, três metais pesados extremamente perigosos para o ser humano se ingeridos em concentrações acima do tolerado. O chumbo é causador de uma doença ambiental chamada saturnismo. _____

INFORMAÇÕES SOBRE A POLUIÇÃO: O cádmio, que contaminou os habitantes das margens do Rio Subaé, causa a moléstia que ficou conhecida como Doença de Itai-Itai.

_____

INFORMAÇÕES SOBRE A POLUIÇÃO: A doença (itai-itai) surgiu no Japão industrializado pós II Guerra Mundial. Ela causa dores lancinantes e a fratura dos ossos do corpo por uma simples pressão com as mãos. Os ossos, em suma, viram farofa.

_____

INÍCIO MODERNO DA POLUIÇÃO: A poluição do rio Subaé – e, consequentemente, da Baía de Todos os Santos, onde o curso d´água desemboca – começou, modernamente, com o despejo dos esgotos industriais da usina de chumbo chamada Cobrac.

_____

RESPONSÁVEIS PELA POLUIÇÃO: A COBRAC, hoje desativada, processava o material retirado de uma mina que existiu no município de Boquira. Estima-se que a usina tenha despejado no rio e na baía algo em torno de 500 toneladas de minério.

_____

IDENTIFICAÇÃO DOS POLUIDORES: A COBRAC é uma empresa francesa (Penaroyal). Tanto a mina quanto a usina que foram instaladas às margens do rio Subaé pertenceram ao Barão de Rotchild, da nobre família francesa Rotchild. Ou seja, o Primeiro Mundo poluiu o Terceiro Mundo e ficou por isso mesmo.

_____

INFORMAÇÕES SOBRE A POPULAÇÃO: A população de Santo Amaro da Purificação, inocentemente, aproveitou a limalha de chumbo e ferro processados pela Usina, que havia em grande quantidade para aterrar e asfaltar ruas em Santo Amaro. Até o pátio da escola era revestido de restos de chumbo e ferro. As crianças, também, inalavam a poeira da limalha que o vento soprava. _____

OS POLUIDORES: Subsidiária da Penarroya, a COBRAC, "quebrou" em 1993. Mas a montanha de chumbo ficou.

_____

INFORMAÇÕES RECENTES SOBRE A POLUIÇÃO: Foram retirados, recentemente, das águas do Rio Subaé, em Santo Amaro da Purificação, a 72 quilômetros de Salvador, garrafas de PET, embalagens plásticas e de vidros, tênis, sandálias e até objetos inusitados como cabeças de boneca. A população, então, de algum modo, colabora para piorar a situação do rio.

_____

INFORMAÇÕES RECENTES SOBRE A DESPOLUIÇÃO: Hoje, a degradação ambiental atinge mais os pescadores que tiram seu sustento do rio. Por isso, foi deles a iniciativa de fazer o mutirão da MARISQUEIRA, para alertar a população para a importância de cuidar da preservação desse manancial.

_____

INFORMAÇÕES SOBRE ATIVIDADES DE DESPOLUIÇÃO: No que depender de Carlos José Valério (pescador da região), outras manifestações e mutirões (como o da Marisqueira) virão. Contudo, lamenta a pouca adesão dos seus companheiros de profissão. Na primeira, apenas cinco embarcações, com cerca de 30 pescadores e marisqueiras, se engajaram na empreitada programada pela Associação de Marisqueiras e Pescadores da Caieira (Amapesca).

_____

OXUM é mãe da água doce. Protetora das mães jovens, é aclamada sempre que se aproxima o parto. Cuida dos rios e dos lagos e traz serenidade e paz a quem a ela recorre.

_____

CONSEQUÊNCIAS DA POLUIÇÃO: Dois ex-funcionários da empresa francesa Penaroyal foram contaminados e agora têm sintomas muito parecidos com a doença de Alzheimer.

_____

OXUM, por ser jovem e bela mãe, mantém suas características de adolescente. Cheia de paixão, busca ardorosamente o prazer. Vaidosa, é a mais bela das divindades e a própria malícia da mulher-menina.

_____

Filhos de OXUM são pessoas graciosas e elegantes, com paixão pelas joias, perfumes e vestimentas caras. São símbolo de charme e beleza. Possuem forte desejo de ascensão social e gostam de um toque aristocrático em tudo.

*F*onte: Elaboração dos autores.

3) Reforce a ideia de que são baianos, que viveram ou vivem os problemas levantados por Caetano. Faça, então, questões como: Quem tem alguma informação sobre o Rio Subaé? Onde nasce? Qual sua extensão? A bacia hidrográfica do Subaé atinge quais estados? O que é o Sergimirim? Quem são os malditos da canção de Caetano Veloso? Quais são as causas da poluição? Como estão fazendo para purificar o Subaé? Como vivem os habitantes das margens do rio? Há histórias interessantes sobre a população? Quem é a dona da água doce? Quem sabe algo a respeito dela? E outras, que explorem o conteúdo das fichas.

Terceira Etapa

4) Depois de feito o exercício de simulação, pedir a um participante que releia o texto para a sala, a fim de que todos percebam como o texto ganhou em clareza, como alguns termos intuídos passaram a fazer sentido. Sugerimos reforçar a ideia de que há graus de leitura. Não há grau dez porque não é possível entender todas as informações que um texto pode fornecer. Por outro lado, também não há um grau zero, em que o leitor não entenda nada do que leu. A profundidade da leitura depende fundamentalmente do conhecimento prévio e dos objetivos da leitura.

Com esse exercício, coloca-se em prática a definição de leitura proposta por Leffa (1996, p. 10):

> A leitura não se dá por acesso direto à realidade, mas por intermediação de outros elementos da realidade. Nessa triangulação da leitura o elemento intermediário funciona como um espelho; mostra um segmento do mundo que normalmente nada tem a ver com sua própria consistência física. Ler é portanto reconhecer o mundo através de espelhos. Como esses espelhos oferecem imagens fragmentadas do mundo, a verdadeira leitura só é possível quando se tem um conhecimento prévio desse mundo.

5) Pode-se, então, ouvir a canção e, se houver músicos entre os participantes, apresentar a composição de Caetano Veloso com o acompanhamento de diversos instrumentos.

Considerações finais

Os jogos aqui apresentados, testados em sala de aula, podem funcionar como um instrumento motivador para o estudo das canções populares brasileiras. Evidentemente, o grau de profundidade dado ao exercício ficará por conta do professor, aquele que conhece bem seus alunos e confia no potencial criativo das pessoas com quem convive diariamente. O fundamental, porém, é despertar o gosto pela leitura e registrar na mente do educando o fato de que uma leitura pode, sempre, ser diferente e produtiva na dependência direta dos objetivos traçados para o ato de ler esta ou aquela obra, este ou aquele gênero textual, este ou aquele universo polissêmico que existe na escrita.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens***:** o jogo como elemento de cultura. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAPIASSU, H. *Introdução ao pensamento epistemológico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KLEIMAN, Ângela. *Texto e leitor*: *aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes, 1989.

LEFFA, Wilson. O conceito de leitura. In: *Aspectos da leitura*: *uma perspectiva psicolinguística*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1996. (Coleção Ensaios, 7)

LINS, Ivan; MARTINS, Vítor. Somos todos iguais esta noite. 1977. Disponível em: <http://www.kboing.com.br/ivan-lins/88546-somos-todos-iguais-esta-noite.html>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MORICONI, Ítalo. Prefácio. In: PORSE, Francine. *Para ler como um escritor***.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010, p. 389-402. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200024&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 6 out. 2014.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Porto Alegre: Art Médica, 1998.

VELOSO, Caetano. *Purificar o Subaé*. 1981. Disponível em:

<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2011/10/1981-purificar-o-subae.html>.

Acesso em: 10 jul. 2015.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura no Brasil***:** sua história e suas Instituições. Disponível em: <www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio32.html>. Acesso em: 6 out. 2014.

POEMAS METALINGUÍSTICOS DE FERREIRA GULLAR: UMA PROPOSTA DE SEQUÊNCIA DIDÁTICA INTERDISCIPLINAR

Helba Carvalho

O objetivo deste estudo é apresentar uma proposta de análise de dois poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar no contexto da prática docente, o que permite discutir, em uma perspectiva interdisciplinar, o entrecruzamento de disciplinas distintas do Curso de Letras, como Teoria da Literatura: Poética, Leitura e Produção de textos em Língua Portuguesa e Língua Portuguesa (Estudos Gramaticais e Sintaxe). Nesse sentido, é possível observar que o estudo de poemas metalinguísticos, a partir da Estilística, da Gramática e do estudo do gênero, coloca em evidência o processo de criação do autor e sua proposta quase didática de ensino desse gênero.

Dessa forma, um estudo do gênero literário, especialmente quando se quer analisar o estilo de um autor e identificar suas escolhas e a forma como rompe com as formas gramaticais, gerando efeitos de sentido, possibilita pensar em uma análise tanto da Literatura quanto da Gramática, como formas dinâmicas, criativas e geradoras de plurissignificação. As rupturas podem ser ainda maiores no campo da poesia, objeto desta proposta. Sabe-se que essa prática ainda não é muito comum no Brasil, a de professores que propõem um diálogo da Estilística com as formas gramaticais a serem estudadas, principalmente quando o objeto de estudo é a literatura. Pensa-se muito ainda na Teoria da Literatura para o estudo do gênero, mas, muitas vezes, as análises literárias dialogam com a Estilística e raros são os momentos em que é mencionada. O objetivo aqui é fazer o aluno perceber que a análise detalhada do texto literário passa tanto pela Estilística Literária quanto pela Estilística da Língua.

Apesar de não partir do objeto literário, Mikhail Bakhtin, em estudo publicado em *Questões de Estilística no ensino de Língua*, relata sua proposta didática, praticada na época em que era docente, dedicando-se mais a uma reflexão sobre a Estilística da Língua. Para ele, as formas gramaticais devem ser estudadas a partir de seu significado estilístico (2013, p.23). Sem a Estilística, o estudo da sintaxe, por exemplo, não

enriquece a linguagem dos alunos e não desenvolve a criação de uma linguagem própria e criativa (2013, p.28).

Os exemplos de Bakhtin, situados em outra época e diferente contexto, apesar de não serem inovadores, se pensados nas tendências contemporâneas dos estudos gramaticais e linguísticos (de Franchi, Possenti e Travaglia, por exemplo) e na forma como uma parte da prática docente vem sendo orientada pelos documentos oficiais, como os *Parâmetros Curriculares Nacionais:* Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental (1998) e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006), fazem repensar no papel da Estilística no ensino tanto da língua quanto da Literatura, concomitantemente e em uma perspectiva interdisciplinar mais declarada e assumida nas práticas docentes.

Também é preciso considerar, nas discussões bakhtinianas, a concepção teórica de enunciado e de gêneros discursivos, conforme se observa nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006, p.22) sobre os Conhecimentos de Língua Portuguesa, que destacam como esses gêneros se inserem em uma sequência didática. Entre os procedimentos metodológicos de abordagem dos conteúdos, está:

> Para ilustrar, pode-se pensar na proposição de seqüências didáticas que envolvam agrupamentos de textos, baseados em recortes relativos a: temas neles abordados; mídias e suportes em que circulam; domínios ou esferas de atividades de que emergem; seu espaço e/ou tempo de produção; tipos ou seqüências textuais que os configuram; gêneros discursivos que neles se encontram em jogo e funções sociocomunicativas desses gêneros; práticas de linguagem em que se encontram e
> comunidades que os produzem. (2006, p.36)

A noção de gênero definida, segundo Bakhtin, como “tipos de enunciados relativamente estáveis” é tratada nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* como condição básica de inserção dos sujeitos no mundo letrado (2006, p.72). Essa noção é também o foco dos *Parâmetros Curriculares Nacionais*: Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental (1998, p.21). O gênero é abordado quanto ao conteúdo, à construção composicional e ao estilo. Na perspectiva bakhtiniana, o estilo é um dos elementos constitutivos da genericidade e faz com que o vínculo entre estilo e gênero seja indissolúvel.

A noção de estilo envolve a expressividade, a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado realizada a partir das intenções do enunciador e das especificidades do gênero. Bakhtin também considera no estilo as relações dialógicas, que levam em conta as possibilidades de recepção, de diálogo com outros enunciados, que não são consideradas pela Estilística tradicional, que se apega ao conteúdo do discurso daquele que enuncia. Dessa forma, a noção de estilo para Bakhtin é individual e coletiva ao mesmo tempo, visto que os gêneros se concretizam em enunciados, como unidades reais de comunicação.

1. A escolha de um gênero na prática docente: o literário

A escolha do texto literário permite compreendermos "desvios" da linguagem literária em relação ao uso comum da língua ou, segundo Spitzer, a definição mais rigorosamente científica de um estilo individual, a identificação da repetição constante de um motivo ou de uma expressão original. "O estilo - a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência" (MARTINS, 1989, p.7). Encontrar o traço estilístico significativo era o ponto de partida para a análise da obra, segundo Spitzer.

Porém, sabe-se que o estilo individual deve ser pensado a partir de uma relatividade, visto que o escritor insere-se em um contexto que coloca sua obra em diálogo com tendências de uma determinada época e com textos de outros escritores. A criação expressiva individual é possível (mesmo os mais pessoais, como Proust, Joyce e Guimarães Rosa, no Brasil), mas não absoluta (MATTOSO, 1972, p.141) e deve ser considerada a natureza dialógica do discurso e a forma com que é socializado, na medida em que incorpora estruturas linguísticas já sedimentadas, mesmo com a presença dos desvios ou deformações característicos da linguagem literária, que produzem um feito estético.

Entender a construção dessas estruturas linguísticas já sedimentadas e os desvios criados pelo escritor é perceber as relações entre a Estilística e a Gramática, como disciplinas complementares, como observa Evanildo Bechara (2009, p.615): "Ambas se completam no estudo dos processos do material de que o gênero humano se utiliza na exteriorização das ideias e sentimentos ou do conteúdo do pensamento

designativo". Nessa relação complementar, a Estilística Fônica, Léxica e Sintática seguem as divisões clássicas da Gramática.

Logo, utilizar a Estilística como eixo teórico para as análises em sala de aula, principalmente de textos literários, possibilita ao aluno o contato não só com o literário, mas com os efeitos estilísticos diferenciados dentro de um contexto de produção e a forma como o autor manipula a língua, subvertendo estruturas linguísticas já sedimentadas. Deve-se lembrar que o literário, conforme os estudos de Antonio Candido que são citados nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006, p.54) para os Conhecimentos de Literatura, apresenta uma função humanizadora que, muitas vezes, desaparece em meio à quantidade de informações passadas pelo professor, como épocas, características das escolas, biografia do autor, informações normalmente desconectadas do texto literário. Conforme preveem as *Orientações Curriculares*: "Para cumprir com esses objetivos, entretanto, não se deve sobrecarregar o aluno com informações sobre épocas, estilos, características de escolas literárias etc., como até hoje tem ocorrido, (...)" (2006, p.54)

Estudar a Literatura é refletir sobre as suas funções e faces:

> A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 1995, p. 176).

Antonio Candido, apesar de acreditar que as três faces devem atuar simultaneamente, destaca a primeira face ou a maneira pela qual a mensagem é construída, que deve dizer se a comunicação é literária ou não. Sendo assim, analisar o objeto estético enquanto estrutura é perceber como a língua articula-se em seu estado pleno de funcionamento em relação a um determinado contexto. É dessa forma que se exploram os efeitos de sentido produzidos pelos recursos fonológicos, sintáticos, semânticos, na leitura e na releitura de poemas, por exemplo.

O objetivo da proposta de sequência didática é oferecer ao aluno, nas diferentes disciplinas do Curso de Letras, conforme apresentado no início deste capítulo, a oportunidade de descobrir o sentido ou os sentidos do poema por meio da apreensão de diferentes camadas - lexical, sonora, sintática - em diferentes perspectivas teóricas.

Ao escolher o gênero poema, fala-se da especificidade do texto literário, como "uma forma peculiar de representação e estilo em que predominam a força criativa da imaginação e a intenção estética" (Brasil, 1998, p.26). Portanto, trata-se de descobrir as marcas do enunciador projetadas no texto e a capacidade dessas marcas romperem os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua.

O estudo dessas camadas ou níveis não só possibilita o acesso ao conhecimento linguístico, mas uma maior compreensão sobre o estilo do autor, o que, muitas vezes, não acontece nos estudos literários na prática docente, conforme se observa nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*:

> Constata-se, de maneira geral, na passagem do ensino fundamental para o ensino médio, um declínio da experiência de leitura de textos ficcionais, seja de livros da Literatura infanto-juvenil, seja de alguns poucos autores representativos da Literatura brasileira selecionados, que aos poucos cede lugar à história da Literatura e seus estilos. Percebe-se que a Literatura assim focalizada – o que se verifica, sobretudo, em grande parte dos manuais didáticos do ensino médio– prescinde da experiência plena de leitura do texto literário pelo leitor. No lugar dessa experiência estética, ocorre a fragmentação de trechos de obras ou poemas isolados, considerados exemplares de determinados estilos, prática que se revela um dos mais graves problemas ainda hoje recorrentes. (2006, p.63)

Fazer o aluno compreender a importância do gênero, a partir de uma dinâmica de leitura em que se percebam, também, as suas relações com o contexto e as conexões interdiscursivas e interdisciplinares pode ser uma proposta de prática docente que instigue os discentes a pensarem sobre o diálogo entre os conteúdos e que uma disciplina pode ser complementar a outra.

O trabalho realizado a partir da escolha de um gênero, oral ou escrito, tem sua principal representação nos estudos de Dolz e Schneuwly, a partir da proposta das sequências didáticas que são "um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito" (2004, p.97).O

objetivo dessa proposta é fazer com que o aluno domine determinado gênero e perceba melhor as etapas do processo de ensino-aprendizagem. Diferente de Bakhtin, Dolz e Schneuwly refletem sobre o gênero (oral e escrito) a partir de uma situação concreta no contexto do desenvolvimento da linguagem em todo o processo de escolarização da criança.

2. Poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: uma proposta de sequência didática interdisciplinar

Na interação do aluno com o gênero a ser analisado, no caso, o literário, é preciso pensar em uma sequência de atividades que promovam a discussão estética, estrutural e temática dos textos, procurando aguçar a análise crítica e a competência estilística do discente por meio da prática literária.

A proposta de atividades a partir de poemas metalinguísticos permite fazer com que o aluno perceba alguns elementos fundamentais que colocam em diálogo, pelo menos, três disciplinas correntes no Curso de Letras nos dois semestres iniciais. São elas: Teoria da Literatura, Língua Portuguesa (noções básicas das classes de palavras e sintaxe) e Leitura e Produção de textos.

Na metapoesia, não apenas se coloca em exposição os bastidores da criação, evidenciando as estruturas, o código, a função poética, mas constrói-se uma crítica da própria poética. Essa consciência da linguagem afasta o poeta da realidade, colocando-o diante da realidade do próprio poema. Assim, pode-se analisar não somente algumas concepções do que seja o poema, mas a forma como o enunciador rompe os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua, além de analisar:

> a exploração da sonoridade e do ritmo, na criação e recomposição das palavras, na reinvenção e descoberta de estruturas sintáticas singulares, na abertura intencional a múltiplas leituras pela ambiguidade, pela indeterminação e pelo jogo de imagens e figuras. (BRASIL, 1998, p. 27).

Com as estruturas linguísticas colocadas em evidência e em discussão, os metapoemas não só revelam as escolhas e rupturas do enunciador, mas a forma como defende (daí o trabalho com as tipologias discursivas) seu posicionamento a respeito do que é o poema e quem é o poeta em uma perspectiva didática, de ensino mesmo, de um enunciador que apresenta um *ethos* professoral, conforme se observa nos

poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar: um poeta contemporâneo, mas que reserva em sua extensa experiência poética e crítica, desde os anos 50, a constante busca por uma poesia que instaura um enunciador inserido na História, com uma voz poderosa sobre a noção do ser político em sentido amplo.

Diante disso, propõe-se, a seguir, uma sequência didática a partir de dois poemas do autor: "A voz do poeta", do livro *Na vertigem do dia* (1975-1980) e "Barulho", do livro homônimo *Barulhos* (1980-1987), conforme se lê a seguir:

A voz do poeta
Não é voz de passarinho
flauta do mato
viola

Não é voz de violão
clarinete pianola

É voz de gente
(na varanda? na janela?
na saudade? na prisão?)

é voz de gente - poema:
fogo logro solidão. (2000, p. 297)

Barulho
Todo poema é feito de ar
apenas:
    a mão do poeta
    não rasga a madeira
    não fere
        o metal
        a pedra
    não tinge de azul
    os dedos
    quando escreve manhã
    ou brisa
    ou blusa
        de mulher.

O poema
é sem matéria palpável
    tudo
    o que há nele
    é barulho

quando rumoreja
ao sopro da leitura. (2000, p.373)

A sequência, a seguir, poderá ser trabalhada em uma das disciplinas mencionadas, porém o docente deverá explicar aos alunos os momentos de interdisciplinaridade. Por exemplo, se a proposta fosse desenvolvida no 1º. semestre do Curso de Letras na disciplina de *Leitura e Produção de Textos,* que apresenta, em seu conteúdo, tanto aspectos gramaticais quanto dos gêneros literários, pode-se pensar na seguinte dinâmica, a ser desenvolvida em quatro aulas:

3.1. Primeira aula: leitura inicial e explicação da proposta

A proposta inicia-se com a leitura dos poemas em voz alta, para que se percebam a sonoridade, o ritmo, a pontuação, bem como a expressividade da linguagem. Pode-se pedir para os alunos escreverem ou falarem quais suas primeiras impressões sobre o que pode caracterizar o gênero poema. A partir dessas impressões (orais ou escritas), como uma produção inicial, o professor explicará quais os objetivos da sequência, entre eles, fazer perceber como o trabalho com um determinado gênero permite ter contato com conteúdos de disciplinas diferentes e como uma disciplina complementa a outra no momento de análise de um gênero e na construção de seu sentido de forma mais completa. Também, é importante explicar os motivos pelos quais foram escolhidos os poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar, destacando-se a forma como esse tipo de poema já faz uma reflexão sobre o gênero e sobre a língua em uso, além de ressaltar a importância da metalinguagem para o poeta.

3.2. Segunda e terceira aulas: escolhas fonológicas, lexicais e sintáticas

O próximo passo é a análise, com os alunos, dos elementos metalinguísticos que aparecem no poema e se referem ao próprio fazer poético, que é nada mais que colocar em evidência as escolhas fonológicas, lexicais e sintáticas. Por exemplo, no primeiro poema, “A voz do poeta”, deve-se observar que o título é o sujeito da oração “não é voz de passarinho/ flautado mato/viola” e das demais orações do poema (cada estrofe corresponde a uma oração que sempre apresenta como núcleo o verbo de ligação “é”). No presente do indicativo, esse verbo reforça as certezas do enunciador,

denota uma declaração que pode representar uma verdade universal, em uma espécie de “presente eterno”.

É importante destacar, também, para o aluno, a elipse do sujeito “A voz do poeta” nas duas primeiras estrofes. Essa elipse coloca em destaque o advérbio de negação “não”, que introduz o posicionamento do enunciador sobre o que não é a voz do poeta.

Quanto à estrutura do poema, observar que ele está organizado em quatro estrofes que apresentam uma distribuição simétrica na seguinte ordem: um terceto, um dístico, um terceto e um dístico. Essa simetria é rompida pela métrica irregular dos versos polimétricos, mas com uma predominância de heptassílabos ou redondilhos maiores. As quatro estrofes são formadas por quatro orações coordenadas assindéticas, justapostas. Possuem uma relação de independência na construção, mas elas estão semanticamente ligadas. Esse tipo de construção é comum na língua oral (MARTINS, 1989, p.137). Nesse sentido, também podemos perceber que a quase ausência de pontuação confirma esse tom espontâneo, simultâneo e ágil da língua oral.

A assimetria é compensada pela simetria das estrofes organizadas, também, a partir de duas orações negativas e duas afirmativas, respectivamente. As repetições “não é voz” e “é voz” constroem um paralelismo no poema e a quase ausência de pontuação, como já foi mencionado, destacam as rupturas com a estrutura da língua e se apresentam como um componente do estilo do poeta, que podem indicar o fluxo de pensamento do enunciador.

Do ponto de vista lexical, observa-se a predominância de um vocabulário simples, predominando um léxico musical nas duas primeiras estrofes. As referências ao som saem do plano da natureza para o plano da cultura, em uma gradação, do vocabulário mais simples (“passarinho”) para o mais complexo (“pianola”).

Deve-se observar com os alunos a proximidade semântica dos termos, no sentido de que todos guardam uma semelhança com a voz do poeta, visto que emitem som, mas não de natureza humana, no caso de “passarinho”. Os instrumentos musicais só são acionados pelo homem. A ausência de pontuação aproxima a escrita da oralidade. As orações introduzidas pelo advérbio de negação “não”, nas duas primeiras estrofes, parecem deixar clara a posição do enunciador e sua opinião incisiva a

respeito do que é a “voz do poeta”, que continua nas orações afirmativas, na ordem direta, das duas últimas estrofes introduzidas pelo verbo de ligação “é”.

As indagações entre parênteses podem propor uma reflexão sobre o contexto histórico. A palavra “prisão” remete aos tempos de ditadura militar e à possibilidade de uma “prisão domiciliar” também, como um exílio, sugerido nas expressões interrogativas “na varanda? na janela?” ou a prisão no seu sentido mais estrito, do cárcere. Essa sequência de indagações, separando termos ligados por subordinação, podem indicar o tom mais alto da linha melódica da oração, que será destacado na leitura em voz alta.

As indagações são locuções adverbiais e adjuntos adverbiais de lugar que podem representar o espaço da voz do poeta. A “saudade” é a única palavra que foge da ideia de espaço físico e, como substantivo abstrato, mostra que o enunciador pode ser movido por uma recordação nostálgica de pessoas ou coisas passadas, mas que não é revelada no poema.

O dístico final propõe uma espécie de conclusão a que chega o enunciador sobre a voz do poeta, que se materializa no poema e se explica por meio do aposto “fogo logro solidão”. As palavras justapostas sem o uso das vírgulas ou conectivos marcam o estilo e o resgate de rupturas na pontuação típicas do primeiro momento modernista, que podem ser observados em poemas de Oswald de Andrade, por exemplo. As palavras “fogo”, “logro” e “solidão” definem metaforicamente o poema. O “fogo” pode revelar a intensidade e o misterioso, além de ser luz, calor, energia, vivacidade, agitação, desassossego e excitação; o “logro” é engano, fraude, gracejo e a “solidão” relaciona-se à escrita, principalmente do poema lírico, uma escrita do eu solitário.

Sobre o nível sonoro, pode-se destacar a assonância em “o” presente no último verso que indica “a possibilidade de imitar sons profundos, claros, graves, ruídos surdos e sugere ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte” (MARTINS, 1989, p. 32). Associando o sentido do som ao significado das palavras no verso “fogo logro solidão”, temos mais evidente a ideia de desassossego, mistério, engano, solidão e tristeza.

Ainda sobre o poema “A voz do poeta”, o professor poderá destacar a presença da sequência argumentativa apresentada nas definições expressas nas frases explicativas que apresentam o que uma coisa é. Segundo Fiorin, umas das formas de

argumentação em um texto são as definições que “impõem um determinado sentido, estão orientadas para convencer o interlocutor de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta” (2015, p.118)

Realizada a análise da estrutura linguística do poema “A voz do poeta”, o professor poderá solicitar que os alunos façam o mesmo processo de análise com o poema “Barulho”. As observações dos discentes podem ser acompanhadas pela leitura guiada do docente, chamando a atenção para os seguintes aspectos: em que medida esse poema aproxima-se do anterior em sua estrutura, no léxico utilizado, nos tipos de orações presentes etc.; trata-se da mesma temática; e como ela se apresenta?

A partir dessas questões, o professor pode observar, por exemplo, que o poema “Barulho” também apresenta versos polimétricos distribuídos em duas estrofes: a primeira, com treze versos e a segunda, com sete versos. Novamente, o enunciador coloca em confronto negações e afirmações. O 1º. verso afirma para depois dizer o que não é o poema. As negações tiram toda a materialidade do fazer poético. Na segunda estrofe, os 1º. e 2º. versos retomam, semanticamente, o sentido das negações apresentadas na primeira estrofe e reconduzem ao significado da imaterialidade do poema (“é sem matéria palpável”).

Nesse sentido, o poema retoma discussões já levantadas a partir da pintura “Isto não é um cachimbo”, do surrealista René Magritte, que ironizou, por exemplo, o estranho hábito de tomar as palavras pelas próprias coisas que as palavras designam. No poema, pode-se dizer que discurso poético assume que as palavras não são as coisas, porque elas sempre falam de outra coisa. Esta outra coisa, por sua vez, nunca está ali, mas sempre acolá ou algures.

Ainda no primeiro verso, o pronome indefinido “todo”, com seu sentido totalizador, introduz uma oração afirmativa e definidora, como no poema anterior. Os dois pontos abrem o poema para uma sequência de orações negativas que explicam didaticamente o que não é a matéria do poeta e do poema. Também a presença de duas orações subordinadas temporais nas duas estrofes (“quando escreve amanhã” e “quando rumoreja”) situa o fazer poético no tempo desse fazer. O “barulho” aparece como metáfora não só do discurso gerado pelo poema e sua natureza dialógica, mas as vozes dos coenunciadores, pressupondo que nada é estático no poema, sob a voz dos leitores.

É importante observar que nos dois poemas o enunciador define o poema com um dos elementos da natureza. No primeiro, é fogo, portanto, é luz, calor, energia, vivacidade, mas também pode ser agitação, desassossego, excitação; no segundo, é ar, portanto, seria transparente, sem cheiro, imaterial como as ideias e os pensamentos.

Nos dois poemas, nota-se a quase ausência de pontuação, aproximando-se, como já foi dito, do fluxo de pensamento do enunciador e da língua oral. Mas é fundamental chamar a atenção para o uso dos dois pontos e seu sentido introdutor de palavras ou frases explicativas que só reafirmam o *ethos* do poeta, professoral, didático, nos dois poemas.

3.3. Quarta aula: conclusões e atividade de retextualização

Nesta etapa final da sequência, pode-se sugerir aos alunos que tirem suas conclusões sobre o que é o fazer poético para o poeta, em uma perspectiva contemporânea, destacando-se que o poema representa uma realidade que não está no texto. Ao contrário do pintor, que pode tingir de azul o céu que pinta, o poeta tem a palavra apenas que, em sua voz subjetiva, figurativa e plurissignificativa, permite o barulho, o tumulto de vozes que há nele e as várias possibilidades de interpretação.

A atividade de retextualização sugerida é a produção individual de um poema metalinguístico no qual os alunos vão, a partir dos conhecimentos adquiridos na análise e que foram apresentados pelo professor, pensar na concepção do poema, podendo concordar ou discordar com a definição de Ferreira Gullar. Os poemas poderão ser concluídos em casa e deverão ser lidos na aula seguinte, em voz alta e entregues para o professor com um comentário do próprio aluno que escreveu o poema, sobre seu processo de criação e explicações acerca das escolhas lexicais, fonológicas e sintáticas que realizou para produzir o poema.

A avaliação dessa sequência por parte do professor consistirá na avaliação do poema, sua capacidade de criar uma linguagem literária e poética e o comentário que fez do próprio poema, justificando as escolhas feitas e o sentido que atribuiu a elas.

Considerações Finais

Acredita-se que essa proposta de sequência didática poderá fazer com que os alunos repensem o gênero poema, no sentido de perceberem que a linguagem

literária coloca a língua em uso a partir de escolhas e combinações muito particulares do ponto de vista do estilo de cada autor, porém com uma forma de composição comum ao gênero e em diálogo com o contexto. Os poemas metalinguísticos, em especial, firmam um discurso, antes de tudo, teórico e crítico sobre o próprio gênero e permitem discussões em diferentes níveis da língua, da Teoria da Literatura, da dimensão argumentativa e do *ethos* discursivo do enunciador.

Referências

BAKHTIN, M. M. Os gêneros discursivos. In: *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261 – 306.

_____. *Questões de estilística no ensino da língua*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BECHARA, E. *Ensino da gramática*. Opressão? Liberdade? 12. ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: Lucerna, 2009.

BRASIL, Ministério da Educação. 1998. *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*. Disponível online em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf Acesso em: 10 nov. 2015.

_____. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*. 2006. Disponível online em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf. Acesso em: 10 nov. 2015.

CAMARA JR., J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CÂNDIDO, Antônio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSSON, R. *Letramento literário*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2009.

FRANCHI, C.; NEGRÃO; E. V.; MULLER, A. L. *Mas o que é mesmo "gramática"?* Sírio Possenti (Org.). São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2008.

GULLAR, F. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

KLEIMAN, Ângela; MORAES, Silva. *Leitura e interdisciplinaridade.* Campinas: Mercado de Letras, 1999.

KOCH, I. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____& ELIAS, V. M. 2007. *Ler e Compreender os Sentidos do Texto*. São Paulo: Contexto, 2007.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*: a expressividade na língua portuguesa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1989.

MATTOSO CÂMARA JR, J. (1953) *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3a. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1978.

MAINGUENEAU. Dominique. *Pragmática para o discurso literário.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCUSCHI, L.A. *Da Fala para a Escrita*: Atividades de Retextualização. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura.* 4. ed. Campinas: Cortez, 1999.

POSSENTI, S*. Por que (não) ensinar gramática na escola*. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

SCHNEUWLY, B. *et al. Gêneros orais e escritos na escola***.** Campinas: Mercado de Letras, 2004.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e Interação*. São Paulo: Cortez, 2009.

A LINGUAGEM VERBO-VISUAL DE CAPAS DE REVISTA COMO ESTRATÉGIA DE LEITURA

Miriam Bauab Puzzo

O desenvolvimento dos meios de comunicação e a disputa pelo público leitor de revista têm motivado mudanças significativas no tratamento da informação. Na televisão, o apelo a situações dramáticas, invadindo muitas vezes a privacidade de personalidades importantes, ou apresentando fatos de maneira sensacionalista, é uma das características do meio em busca de audiência. O público afeito a esse modelo que apresenta tonalidades emocionais intensas exige cada vez mais relatos excitantes e imediatistas. Para concorrer com a mídia audiovisual, as revistas informativas apostam em modelos que fogem ao padrão imposto pelo jornalismo de fidelidade e de isenção em relação ao fato noticiado. Reportagens mais envolventes com marca autoral aparecem com bastante frequência na mídia impressa.

Do mesmo modo, as capas das revistas apresentam formatos genéricos inusitados com a finalidade de conquistar um público familiarizado com outras linguagens como as da internet, da *charge,* da arte visual, entre outras. Essa pressão externa do público é levada em consideração no momento de fechar pautas, discutir a diagramação, criar imagens de impacto que mobilizem o olhar dos leitores e seu interesse pela leitura das matérias que devem compor as revistas. Também é importante considerar que o questionamento a respeito da isenção absoluta do enunciador-repórter no relato dos fatos, como postulam as novas teorias da linguagem, pode ter aberto um espaço para a inserção intencional do tom subjetivo nas matérias mais propícias ao caráter valorativo do sujeito (empresa). Assim, parece que não há mais necessidade de esconder o viés com que os fatos são relatados.

Tal situação fica patente nas capas de revista que cumprem dupla função: a de informar e a de persuadir pelo apelo expressivo, tendo em vista a necessidade de impor o produto ao consumidor. Esse contexto próprio do sistema econômico da sociedade atual pressiona os formatos genéricos, provocando mudanças significativas em seu estilo, como aponta Bakhtin (2003) a respeito da relativa estabilidade dos gêneros discursivos.

Tendo em vista essa problemática, o presente artigo procura discutir o diálogo que se estabelece entre os gêneros, criando modelos mistos que deixam entrever a intersecção ente eles, mudando muitas vezes o objetivo informativo para inserir avaliação dos fatos numa perspectiva deformante e satírica. O gênero discursivo então sofre as pressões da proposta de comunicação da empresa e as expectativas de seus possíveis leitores, cujo perfil é previamente desenhado pelas pesquisas.

Como os gêneros discursivos e a leitura têm sido prioridades sugeridas pelos PCN, parece pertinente propor uma forma de ler e de discutir os gêneros que circulam nas várias esferas de produção da mídia. Nessa perspectiva, o objetivo é contribuir para a leitura mais reflexiva dos enunciados verbo-visuais, em especial das capas de revista, fugindo de modelos mecanicistas de leitura dos gêneros midiáticos em sala de aula.

Para discutir essa questão tomam-se como referência os conceitos de gêneros discursivos, expressos na obra *Estética da criação verbal* (2003) e o de cronotopia, discutido em *Questões de literatura e de estética: uma teoria do romance* (1990). Também toma-se como referência o conceito de verbo-visualidade, apresentado por Brait (2013;2014), a partir da concepção de Bakhtin(2003) e Bakhtin/Volochínov(2006) de que os enunciados podem constituir-se em outras formas de linguagem. Como objeto de análise foram selecionadas duas capas da revista *Veja*, a ed. 2189, ano 43, nº 44 de 03 nov. 2010 e para efeito comparativo a ed.2056 de 16 abr. de 2008. Na observação do tema, da forma composicional e do estilo que compõem o gênero capa de revista, verifica-se o distanciamento em relação ao modelo em função da proposta enunciativa da editoria, do leitor presumido e do momento sócio-histórico.

Repertório teórico

A linguagem como meio de comunicação recebeu especial atenção desde o início do século XX, a partir da teoria saussureana que tentou enquadrar o estudo da língua no âmbito das ciências. O método dicotômico exposto em *Cours de Linguistique Général* de 1916, traduzido e publicado no Brasil na década de 70 como Curso de Linguística Geral, com o intuito de analisar objetivamente a língua, foi responsável pela descrição e pela separação entre a língua oral e a escrita. Se a descrição auxiliou na compreensão do processo constitutivo da língua, por outro lado criou uma série de questionamentos a respeito do caráter abstrato e redutor no processo de

comunicação interativa e social que tal teoria não contempla. Assim, um grupo de pensadores russos constituídos por Volochínov, Medviédev, Bakhtin, entre outros intelectuais da época, debruçaram-se sobre o tema da linguagem em sua duplicidade constitutiva e em seu processo interativo no contexto social, considerando os valores axiológicos e éticos expressos por seus enunciadores. Portanto, procuram analisar o processo comunicativo da língua viva no contexto social, sem desprezar a materialidade linguística constitutiva de tais enunciados.

Esse grupo de pensadores parte do pressuposto de que no processo dialógico constitutivo da linguagem há sempre um destinatário com características variáveis, mais ou menos próximo, concreto, percebido com maior ou menor consciência de quem se espera uma compreensão responsiva. Assim, além do outro internalizado e imediato com o qual o enunciador mantém o diálogo, há um terceiro destinatário, superior, cuja compreensão responsiva é esperada (BAKHTIN, 2003, p. 333). Desse modo, o enunciado é elaborado em função não só da necessidade de comunicação do autor, mas também em função das necessidades de seu interlocutor, portanto dirige-se ao horizonte social do leitor tomando como referência um modelo mediador.

Com essa visão ampliada, ao deslocar o enfoque linguístico restrito ao texto, relacionando-o ao contexto, a teoria do enunciado, proposta por esse grupo de pesquisadores, também altera o conceito de texto meramente verbal, estendendo-o a outras formas de expressão que incluem as artes plásticas e a música, portanto, textos visuais e sonoros (BAKHTIN, 2003, p. 307). Para Bakhtin/Volochínov (2006, p. 38), “Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser totalmente isolados, nem totalmente separados dele”.

Desse modo, é possível estabelecer uma rede de relações entre formas de comunicação verbais e não-verbais. Nas palavras do autor:

> [...] numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalinguística. (BAKHTIN, 2002, p.184)

Tendo em vista essa abertura que a teoria bakhtiniana nos oferece, é possível analisar as mais variadas formas de manifestação linguística, desde as mais simples da linguagem cotidiana, até as mais elaboradas, perpassando também por outras formas de comunicação, constituídas por signos visuais e sonoros. A partir desse pressuposto, Brait (2013) avança nas pesquisas sobre enunciados verbo-visuais, considerando-os uma unidade de sentido, constituído pela articulação verbo-visual. Até então, as teorias linguísticas e semióticas analisavam as diversas formas de expressão sígnica de modo estanque, como realidades de produção independentes. Na perspectiva de Brait, a linguagem verbal e visual que constituem os enunciados fazem parte de um todo orgânico e articulado, compondo uma unidade de sentido. Como afirma a autora:

> o objetivo é insistir, mais uma vez, nas especificidades do que venho denominando há alguns anos *dimensão verbo-visual de um enunciado*, de um texto, ou seja, dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, consequentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente (BRAIT, 2012; 2011; 2010; 2010a; 2009; 2009a; 2009b; 2008; 2008a; 2008b; 2008c; 2008d; 2007; 2007a; 1997).
> É importante reafirmar que as sugestões teórico-metodológicas que sustentam essa perspectiva vêm da compreensão de que os estudos de Bakhtin e do Círculo constituem contribuições para uma *teoria da linguagem em geral* e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita. (BRAIT, 2013, p. 43)

Nessa perspectiva, a análise dos processos de produção de sentido e de seus efeitos na linguagem verbo-visual leva em consideração o diálogo entre sujeitos sociais, históricos e discursivos na pluralidade de suas manifestações. Porquanto no conceito de enunciado concreto está implícita a de relações dialógicas. Tais relações se estabelecem numa arena social, em que o enunciado concreto deixa entrever o conflito de vozes que dele emergem, como pontuam Bakhtin/Volochínov:

> Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais. (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 2006, p.67)

O resultado das reflexões desse grupo denominado de Círculo de Bakhtin, de áreas diversas, foi a criação de uma teoria da linguagem bastante complexa centrada no processo comunicativo, que concebe a linguagem em sua duplicidade constitutiva (eu/outro). Tomando a literatura como eixo investigativo pela objetivização do processo interativo, tais reflexões deram origem a uma teoria mais abrangente que envolve o ser humano e sua forma de expressão. A linguagem, segundo esse grupo de pensadores, é a expressão do ser humano em sua forma integral que envolve a ética e a estética. Em um texto muito breve de1919, "Arte e responsabilidade", o filósofo expressa seu modo de entender a linguagem artística como a visão responsável do homem diante da vida. Essa perspectiva é mantida quando, ao tratar dos gêneros, Bakhtin afirma que uma das formas de manifestação do enunciador é o tom pelo qual ele expressa seus valores, sua ideologia. De certo modo, esse vínculo é uma das formas de manifestação da ética no enunciado.

Em outro texto "Para uma filosofia do ato responsável" (2010), escrito em 1924, recentemente traduzido do russo para o português, por Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, essa questão também é retomada. O enunciado entendido como um evento decorre da relação de três elementos: o processo, o produto e o agente num dado momento social e histórico. Bakhtin estabelece então uma relação intrínseca entre o particular (eventos/atos individuais) e a concretude histórica do ser desse ato/evento. Como afirma Sobral, "trata-se de uma dialética 'produto-processo'; dialética no sentido de interinfluência, porque o processo supõe o produto resultante e o produto o processo de produção, não porque haja uma superação da tese pela antítese na síntese" (SOBRAL, 2010, p.63). Nesse aspecto, toda manifestação em enunciados genéricos é um evento irrepetível que

os valores, a ética de seus enunciadores, ainda que não estejam no âmbito da literatura. Naturalmente os valores de tais enunciados estão relacionados às esferas de produção e circulação bem como à proposta comunicativa de seus enunciadores. A grande contribuição de Bakhtin, no que diz respeito aos gêneros discursivos, foi explorar suas peculiaridades constitutivas quando determinam seus elementos integradores: o tema, a forma composicional e o estilo. O tema entendido como o conteúdo abstrato responsável pela organização e pelo estilo, tanto do gênero como do indivíduo. A forma composicional caracterizada pela materialidade linguística em que o enunciado se manifesta e o estilo, como a forma peculiar de tratamento dessa

materialidade que permite o reconhecimento do gênero. Além desse estilo mais ou menos estável, Bakhtin afirma que cada enunciado é tratado de modo individual pelo enunciador, marcando seu modo de expressão, principalmente aqueles mais permeáveis à inflexão individual.

> Todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva (rietchevóie obschênie) – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve) isto é, pode ter estilo individual. (BAKHTIN, 2003, p. 265)

Sendo assim, o filósofo encontra uma saída para justificar as transformações que mobilizam os diversos gêneros na sociedade atual. Essa flutuação decorre do conceito de enunciado, cujo princípio é a duplicidade constitutiva da linguagem. De acordo com essa perspectiva, o enunciador tem sempre em mente o leitor presumido ao qual ele se dirige e do qual aguarda uma atitude responsiva. Em função dessa imagem é que o enunciado se concretiza na linguagem. Por isso, existe uma relação intrínseca com o contexto sócio-histórico, responsável pelas transformações que vão sofrendo os diversos gêneros através do tempo. A essa inserção dos enunciados no tempo e no espaço, Bakhtin denomina cronotopia, o agente das mutações genéricas. Este termo é entendido como um dos fatores que atua tanto na organização interna do enunciado, ou seja, na escolha do tema, na entoação expressiva e no acabamento provisório, responsável pela constituição de sua unicidade, como pelo momento social e histórico de sua produção e recepção. Em outro momento e de modo mais específico, o conceito de cronotopia é discutido num ensaio elaborado entre 1937-1938 “Formas de tempo e de cronotopo no romance”, que integra a obra *Questões de literatura e de estética* (1990), uma coletânea de escritos datados de diferentes épocas.

Nesse ensaio o conceito de cronotopia apresenta uma série de desdobramentos. O autor parte do princípio de que o cronotopo, cujo significado envolve as relações temporais e espaciais, é fator preponderante na incorporação e transformação dos gêneros, principalmente o romance. Bakhtin faz uma reconstituição

arqueológica dos gêneros antigos que, sofrendo a atuação do tempo histórico e das novas necessidades sociais, são incorporados e transformados na gênese do romance, um gênero relativamente recente.

Ao analisar esse fator atuante na estrutura interna da obra desde a escolha do tema até o arranjo estrutural da sequência cronológica e do tratamento do espaço, o autor ainda discute a questão no espaço da obra literária, pela observação dos artifícios internos referentes ao tempo e ao espaço. Mas, além de demonstrar as variações relacionadas a esse aspecto na materialidade das obras, também discute a relação das forças externas que atuam nas escolhas e na elaboração do material artístico. Assim, embora o conceito de cronotopia implique a relação indissolúvel tempo/espaço, o tempo recebe um enfoque mais determinado, presente inclusive na composição da palavra "crono"(do grego cronus=tempo). Quando Bakhtin analisa a transformação dos gêneros no romance, pensa principalmente na concepção de homem ao longo do tempo. Tal concepção se apresenta na dinamicidade temporal, responsável pela transformação do herói numa determinada obra, mas, além disso, é responsável pela mudança de estilo, decorrente do movimento duplo: interior/exterior e exterior/interior, ou seja, do autor situado em determinado contexto ao qual responde e do contexto que se integra na composição da obra. É assim que analisa a integração e a transformação dos gêneros que compõem o romance desde a antiguidade até a modernidade. Segundo Amorim, interpretando esse conceito, "Bakhtin deixa claro que deseja saber, em cada época da história do romance, como o problema do tempo é tratado ou qual é a concepção de tempo que vigora." (AMORIM, 2006, p. 102-103). Tal concepção de tempo está intimamente atrelada à concepção de homem, observando o ponto de articulação do tempo com o espaço, responsável pela sua unidade enquanto ser social.

Tendo em vista a dinamicidade de tal processo, observado no romance, pode-se fazer transposição semelhante para outros gêneros como os midiáticos impressos. Eles refletem e refratam em sua forma expressiva as mudanças contextuais, do tempo e do espaço, decorrentes do progresso e das novas necessidades humanas. A forma composicional e o estilo resultam dessa relação. Pode-se observar que as variações de estilo estão vinculadas à expectativa de seus leitores e também aos valores que norteiam a empresa de divulgação da notícia. Tal relação fica patente nas revistas informativas de ampla circulação como é o caso da *Veja*, que atinge um público

bastante amplo e afeito à diversidade de informação e linguagem. As capas desse semanário evidenciam a proposta comum a todas as revistas de motivar seus leitores para a leitura e para o consumo da revista, expressando, ao mesmo tempo, seu tom valorativo a respeito dos fatos noticiados, principalmente aqueles vinculados ao cenário político e às figuras representativas desse cenário. Sendo assim, é relevante analisar a linguagem verbo-visual que constitui tais capas, ampliando as possibilidades de leitura e de interpretação desses enunciados concretos que antecipam a leitura das reportagens internas, imprimindo-lhes *a priori* um tom valorativo-interpretativo.

Da escolha do objeto

Para cumprir a proposta de leitura dessa linguagem midiática, demonstrando também como os modelos genéricos são permeáveis à transformação, foi selecionada uma capa mais ou menos recente da revista *Veja* ed. 2189, ano 43, nº 44 de 03 nov. 2010. A preferência por essa revista decorre de um projeto iniciado em 2007, que tinha por objetivo analisar o tratamento dado à figura de Lula ao longo dos anos 1989 a 2007. Portanto essa escolha representa um complemento às análises desenvolvidas na época, com parte dela publicada recentemente (PUZZO, 2014).

Além disso, a revista *Veja* tem se destacado como a revista que manifesta opinião nas reportagens que veicula, o que se reflete nos enunciados de capa. A inflexão valorativa de certo modo atua na transformação do estilo genérico, assim como na expectativa do público que, em função dos apelos tecnológicos de inovação, aguarda enunciados mais arrojados.

Entendida como um enunciado concreto na perspectiva dialógica da linguagem, a capa é analisada na sua materialidade formal: tema, forma composicional e estilo, mas também nas relações dialógicas que mantém com o leitor presumido e com o contexto social, conforme propõe Bakhtin (2003). Como não existe um enunciador específico, mas uma equipe de produção responsável pela enunciação, considera-se a autoria e não o autor, pois é preciso entender que apesar de o enunciado ser elaborado por uma equipe, ele goza de uma unidade de sentido que marca sua autoria, como afirma Bakhtin (2002, p.184):

As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade

criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage.

Desse modo, o autor não pode ser confundido com o autor pessoa e ainda que mais de uma pessoa seja responsável pelo enunciado, existe uma autoria que lhe dá acabamento. Levando em consideração esse conceito, a equipe de produção da capa da revista, composta por editor, diagramador, artista plástico, redator, entre outros, representa uma autoria que responde pelo enunciado. Sob esse aspecto, existe uma unidade enunciativa que evidencia o tema e o tom valorativo do conjunto, afinado com a proposta da revista e da empresa de comunicação (PUZZO, 2014).

Como o enunciado das capas é composto por signos verbo-visuais, a análise contempla a leitura desses signos responsáveis pelo sentido unitário desse enunciado, seguindo a proposta de Brait (2013). Os elementos de composição: manchetes, fotos/imagens, letras, cores, diagramação respondem pela sua materialidade expressiva e por isso são significativos.

Na esfera jornalística, as fotos têm por objetivo a comprovação dos fatos reportados, com valor documental, entretanto, apresentam uma característica contraditória, pois, registram o fato com valor de testemunho e, ao mesmo tempo, tratam-no com enfoque subjetivo. Não há isenção total ao recortar uma imagem ou uma cena do mundo real, isso porque há um sujeito que está por trás da câmera, cujas escolhas são definidas pelo seu modo de ver o objeto retratado. De acordo com Sontag (2004, p. 192), a foto pode servir a vários propósitos:

Para nós, a diferença entre o fotógrafo como um olho individual e o fotógrafo como um registrador objetivo parece fundamental, uma diferença muitas vezes vista, erradamente, como algo que separa a fotografia artística da fotografia como documento. Mas ambos são extensões lógicas do que a fotografia significa: anotar potencialmente tudo no mundo, de todos os ângulos possíveis.

Apesar de a fotografia simular o real, não constitui um registro fidedigno, pois um conjunto de decisões formais é pré-estabelecido e faz parte do mecanismo fotográfico, tais como: tipo de lente, abertura do diafragma, tempo de exposição da película à luz (NEIVA JR., 2006, p.73). No caso da revista *Veja*, as fotos são modificadas pelo processo de Photoshop e em alguns casos pelo trabalho artístico, criando efeitos deformadores da imagem original como ocorre no exemplo a ser analisado. Esse modo de intervenção expressa o tom avaliativo da equipe e da empresa de comunicação a respeito de personalidades do mundo político, como a análise da capa selecionada sugere. Também é preciso considerar o tratamento das cores que servem de fundo e constituem as imagens como as que preenchem as letras tanto da assinatura (nome da revista) como das manchetes. As cores constituem signos expressivos que compõem com o texto o tom valorativo do enunciado de capa.

ANÁLISE

Esta capa da revista *Veja*, selecionada para análise, foi veiculada por ocasião do resultado da eleição de novembro de 2010, destinada à substituição de Lula à Presidência da República. O resultado conhecido, que elegeu Dilma Rousseff, candidata do presidente, motivou uma série de questionamentos a respeito da volta

de Lula à presidência, ou ainda, de sua presença indireta no governo de Dilma. Assim, esta capa tem relação com esse problema.

Com uma apresentação discreta no que concerne ao tratamento de fundo na cor branca e no azul esmaecido que preenchem as letras da assinatura, a capa coloca em relevo a imagem do ex-presidente em clima de férias. De calção de banho, sem camisa, com uma bebida (água de coco) na mão, um boné branco sobre a cabeça, com friso vermelho na aba, Lula ostenta a faixa de presidente sobre o peito desnudo. A capa dessa edição mantém seu padrão genérico com todos os elementos composicionais, mas contrariamente às edições correntes que trazem uma série de títulos e subtítulos que anunciam as reportagens internas, apresenta apenas uma manchete centralizada no pé da página, logo abaixo da imagem com os dizeres: "Ele sairá da presidência, mas a presidência sairá dele?" Os dizeres grafados em preto contrastam com o fundo branco da capa de onde se destaca a figura de Lula centralizada, ocupando quase a totalidade da página e encobrindo uma parte da assinatura da revista.

O traçado do corpo em forma de caricatura é perfilado de modo desproporcional. O enfoque maior está centrado na parte superior do corpo com ênfase na fisionomia sorridente e no tórax avantajado, com a barriga proeminente que escapa do calção de banho, deixando o umbigo à mostra. Os braços destoam do conjunto pela dimensão minúscula, assim como os membros inferiores: os pés, calçados com sandálias havaianas no tom verde, mal podem ser percebidos, no movimento do andar. O corpo reluzente e bronzeado expressa a descontração, principalmente pelo riso esboçado no rosto. A barba branca entra em sintonia com a cor de fundo e com o boné que esconde grande parte dos cabelos brancos. O calção na cor esverdeada está colado ao corpo deixando entrever uma parte da faixa presidencial como se ela fizesse parte do corpo de Lula e a ele tivesse aderido.

A chamada em caixa alta, logo abaixo da figura, parece estar sendo indicada pelo movimento do pé esquerdo de Lula, como se fosse uma seta. Constituída por um período composto, que se encerra na interrogação, propõe um questionamento ao leitor cuja resposta já está sugerida na imagem. O enunciado dessa capa trabalha com sentidos sugeridos que deixam ao leitor espaço para uma atitude responsiva dependente das relações estabelecidas com a chamada que funciona como um título de *charge* e com os outros componentes sígnicos.

Pelo que sugere o redator, o sentido deve ser apreendido pelo leitor, em função de sua capacidade de associação com o contexto, ficando, portanto, sob sua responsabilidade a compreensão do sentido integral do enunciado proposto pelo enunciador.

A ideia de que Lula pretendia manter-se no poder, por meio de um terceiro mandato, já era sugerida em outras instâncias e enfatizada nas reportagens da revista.

Uma capa bastante sugestiva, datada de 16 de abril de 2008, portanto anterior às de 2010, lançava a possibilidade de Lula manter-se no poder por tempo mais dilatado que o permitido por lei, indicando um modo ditatorial de governo centrado em sua pessoa.

A organização da capa gira em torno da chamada principal, que, apesar de estar entre aspas, como se expressasse a opinião da população, de forma a isentar a empresa, reforça o tema do desejo do ex-presidente de permanecer no poder. Todo o tratamento visual parece reforçar tal perspectiva. Sobre um cenário de fundo indeterminado, mas preenchido pelas cores vermelha e amarela, destaca-se a figura de Lula, trajando terno e gravata azul marinho, camisa branca e um distintivo colado na lapela com o seu nome e um número 2026, como se fosse a insígnia presidencial. Desse modo, o enunciado projeta-se num tempo hipotético de comemoração da vitória de Lula em tempo futuro.

Com uma fisionomia mais envelhecida pelo branco dos cabelos, da sobrancelha, da barba e do bigode, o cenário parece compor uma imagem possível no futuro, relacionada com a manchete. Essa, grafada em branco em letras garrafais, com os dizeres: "2026, é Lula outra vez...!", destaca-se do cenário vermelho de fundo.

A frase verbal finalizada por reticências e ponto de exclamação, numa forma expressiva de pontuação, contraria as normas de redação de manchetes jornalísticas, sinalizando admiração ou espanto diante do fato, enunciada por um sujeito não identificado já que se encontra entre aspas. O subtítulo em tipos menores logo abaixo da manchete representa um questionamento: "A busca do terceiro mandato pode degenerar na criação de um presidente vitalício no Brasil?" O enunciado em forma de

pergunta indica uma preocupação do enunciador (equipe editorial) com o futuro do país, sob a ameaça de um governo permanente, centrado na figura de Lula.

O subtítulo em forma de pergunta retórica convida o leitor a responder afirmativamente em consonância com a imagem modificada pelo Photoshop em que o semblante envelhecido do presidente projeta-se no futuro. Ela está associada a uma capa anterior que registra a chegada de Lula pela primeira vez ao poder. Datada de 08 de janeiro de 2003, flagra Lula e Marisa desfilando em carro aberto em direção ao Planalto, festejando a vitória com a população em meio a uma chuva de papéis picados. A figura antiga de terno escuro e camisa branca é retomada isoladamente, agora sem a figura da primeira dama, reproduzindo o mesmo gesto de aceno à população. Ela aciona a memória discursiva do leitor, projetando para o futuro um novo momento semelhante ao anterior. Reforça desse modo a ideia de repetição, de permanência. A organização estética da capa, com a assinatura da revista preenchida na mesma cor azul-marinho do terno do presidente e contornada pela mesma cor branca da camisa de Lula, articula as informações de modo coeso, como se a hipótese já fosse a expressão concreta da realidade.

Apesar da força imagética da capa e dos títulos e subtítulos, a reportagem interna apresenta a posição do presidente, anunciada na primeira página, abaixo da foto de Lula, com os dizeres: “Lula: o presidente nega um terceiro mandato”. Essa contraposição entre a capa e a reportagem cria uma situação difusa, de efeito irônico pelo confronto de duas vozes que emergem nesse contexto, a do presidente, que nega a possibilidade de reeleição, e a da revista, que sugere afirmativamente tal possibilidade. Essa última representaria um ato voluntarista, afrontando o processo democrático pregado pela constituição brasileira. É como se a equipe de produção do enunciado de capa duvidasse das palavras do presidente Lula.

O editorial da revista com o título “Que assim seja”, reforça a dúvida. Inicia-se com uma introdução que remete aos valores democráticos contra o voluntarismo individual de presidentes: “Toda a ciência política moderna, em que a democracia é um valor universal gira em torno da necessidade de criar meios para inibir o voluntarismo dos governantes e o desejo natural deles e dos que o cercam de se perpetuar no poder” (Veja, 2008, p. 9). Destaca a importância da mudança e alternância de governantes no poder, e finaliza com as palavras do presidente, destacadas em tópicos:

- “Quero ser eleito e reeleito de acordo com a constituição” (1 de março de 2007);
- “Não existe essa de o povo pedir. Meu mandato termina no dia 31 de dezembro 2010. Passo a faixa a outro presidente da república em 11 de janeiro de 2011.” (26 de agosto de 2007);
- “Eu rompo com o PT se o partido começar a pregar a defesa de um terceiro mandato.” (18 de abril de 2008).

Entretanto, após registrar a fala do presidente em discurso direto, o editorial encerra com a expressão “Que assim seja”, em forma de glosa ao discurso do presidente. De novo o tom irônico encerra o comentário, difundindo o clima de incerteza que já existe no enunciado de capa.

Portanto, essa edição datada de 2008 está intimamente relacionada com a de 2010. A sugestão de permanência no poder está flagrada no enunciado expresso naquela capa pela articulação imagem e título. O tratamento dado à imagem sugere que Lula sairia da presidência, mas iria continuar de modo indireto a exercer o cargo. O redator compartilha com o leitor a ideia de que Lula ficaria como uma sombra parda da presidente eleita Dilma Rousseff. Tal questão fica sinalizada no tórax desnudo do ex-presidente, ostentando a faixa presidencial colada, com o símbolo do país (constituído por uma estrela envolvida por galhos de café) encoberto pelo calção de banho azul marinho com desenhos geométricos em tom verde contornados por uma linha vermelha, lembrando o formato da insígnia presidencial. Tal composição imagética transmite a ideia de que a faixa presidencial não sairá facilmente de seu corpo, tamanha a aderência que apresenta.

Para entender melhor esse enunciado de capa, recorre-se à teoria bakhtiniana de que o enunciado emerge de uma rede de relações com os enunciados anteriores e com o contexto sócio-histórico. Pelas informações noticiadas na época das eleições para presidente do Brasil, Lula empenhou-se integralmente na campanha para eleger Dilma Rousseff, que era uma personagem política sem lastro, mas cuja imagem de competência administrativa surgira no exercício do cargo de ministra da Casa Civil. Pelas informações da revista *Veja*, Dilma não tinha um projeto político. Ele foi traçado por Lula, como demonstra a reação de Dilma ao tomar conhecimento de tal projeto.

Conforme relata a reportagem interna da revista: “Dilma Rousseff soltou uma deliciosa gargalhada quando ouviu falar, pela primeira vez, da possibilidade de ser a candidata do PT à Presidência da República. Achou que era brincadeira – e tinha tudo para ser. Era 1º de janeiro de 2007” (*Veja Especial*, Nov. 2010, p. 24).

O envolvimento de Lula com a candidatura de Dilma, que exercia função mais técnica, sem experiência política, deixou a impressão de que, como tutor, Lula continuaria governando. As estratégias de *marketing* do Presidente, para tornar a sua candidata viável politicamente, provocaram a impressão de que Lula, após oito anos no governo, não queria se afastar dele. Em alguns depoimentos, Lula confessou que não mudaria as regras para reeleição, contudo gostaria de ficar. Um trecho recortado da reportagem interna da revista confirma esse desejo: “Na festa de seu 65º aniversário, comemorado no Palácio do Planalto, ele provou que continua o mesmo. Referindo-se ao fato de ser aquele o último aniversário que celebraria antes de passar a faixa presidencial adiante, afirmou: ‘Com toda sinceridade, preferia que esse dia não tivesse chegado’. Na última semana, ele chorou quatro vezes em público.” (*Veja*, 03 nov., 2010, p.73)

Todas essas informações foram criando a ideia de que, pela inexperiência de Dilma, Lula estaria ainda no comando. Além disso, com uma aliada no governo, ele poderia voltar ao poder. Nessa mesma reportagem, intitulada “Lula e o futuro do lulismo”, o repórter expressa essa possibilidade: “O presidente da República já chora em público a despedida do poder, cria instituto nos moldes do de Fernando Henrique Cardoso para disseminar as ideias do seu governo e influenciar o destino do país – e, quem sabe, voltar em 2014.” (*Veja*, p. 72)

A elaboração dessa capa põe em xeque o modelo genérico porque foge ao padrão estabelecido. Se não houvesse as informações a respeito da revista: assinatura, data, edição e o logo da empresa, ela seria classificada como uma *charge*, que satiriza o presidente, expressando um comentário de natureza subjetiva.

Retomando a teoria a respeito dos gêneros discursivos, na perspectiva de Bakhtin, verifica-se que o momento atual e as necessidades de inovação informativa, exigidas pelo público, impõem modificações nos padrões instituídos. O comentário expresso na capa da revista de modo enfático é um artifício de persuasão e de formação da opinião pública, principalmente dos seus leitores, mas afetando também

o público que circula pelas bancas de jornal, pois a capa é uma espécie de vitrine da revista.

Pelo exposto na análise desse enunciado concreto, observa-se a proximidade que a capa da revista mantém com o gênero *charge*, sob muitos aspectos: em primeiro lugar pela caricatura da figura presidencial que ocupa quase toda a página em substituição às fotos que a ilustram. O tom humorístico expresso na imagem e o título que dialoga com ela espelham-se no modelo da *charge* jornalística, que constitui um espaço para o comentário opinativo do chargista. Ao deslocar tal modelo para a capa da revista, o gênero sofre alteração, compondo um gênero híbrido entre capa de revista informativa e charge jornalística.

Como mencionado anteriormente, para Bakhtin (2003, p. 268), a estabilidade dos gêneros é relativa e decorre da evolução social e das transformações sofridas pelas atividades ao longo do tempo premidas pelo progresso e pelas novas necessidades humanas. Os gêneros são heterogêneos, tanto os orais como os escritos e tal heterogeneidade cria enunciados genéricos híbridos que atendem a propostas mais complexas que aquelas possibilitadas por um único formato genérico.

Considerações finais

Pelo exposto, observa-se a importância da leitura da linguagem verbo-visual das capas de revista, em especial da revista *Veja*, tratadas como enunciados concretos. Levar os diferentes gêneros discursivos para a prática de leitura exige o aprofundamento da discussão de seus elementos composicionais e de estilo em função das propostas comunicativas de seus enunciadores e do momento histórico-social. A análise das imagens de Lula nas capas da revista *Veja* ilustra as transformações sofridas pela forma composicional e pelo estilo genérico ao longo do tempo. Suas variantes dizem respeito não só às transformações sociais impostas pelo contexto, como também às mudanças operadas em seu discurso de modo a estabelecer um diálogo com o leitor presumido da revista. Tal diálogo decorre o perfil delineado pela equipe de produção em função das opiniões emitidas pelas cartas dos leitores e pelo público consumidor da revista.

Assim, sua caracterização é pautada em fotos e em imagens cuja materialidade deixa entrever o tom avaliativo do(s) enunciador(res). Em cada um dos enunciados veiculados pelas capas aparece um fragmento narrativo centrado num tipo social que

corresponde ao momento histórico, facilmente reconhecido pelo leitor. Esse modo de composição da imagem deixa entrever a interpretação valorativa, não só dos enunciadores, mas também da empresa em função de seus interesses imediatos. Como enunciados concretos, tais imagens atingem os leitores como se fossem o retrato do real, exigindo desses leitores uma atitude responsiva.

As vozes que se cruzam nesses enunciados são conflitantes, já que se apoiam em dados reais, cujo centro é uma personalidade pública, com discurso e interesses próprios não coincidentes com o de seus intérpretes. De certo modo, a fotografia representa uma micronarrativa (Kossoy, 1989; 2002) completada pelo leitor em função dos fatos político-sociais do contexto imediato. Sendo assim, o sujeito materializado em imagem tem sua própria expressão, não é uma figura fictícia, como uma personagem literária, mas tem vida e voz própria. Portanto, sobre essa imagem fundada no real, com suas motivações e sua individualidade, recai uma segunda voz, a do enunciador interpretante, de modo dissonante. Disso decorre o efeito irônico que perpassa por esses enunciados, variando em sua intensidade, mais ou menos perceptível, exigindo do leitor a capacidade de articular a duplicidade vocal que os constitui. A ambiguidade que por eles perpassa impõe a interatividade subjetiva.

Os enunciadores dessas capas têm um leitor implícito com o qual dialogam, pressupondo sua atitude responsiva. Como afirma Benetti (2007, p.45):

> O estilo irônico de *Veja* faz um duplo e importante movimento nesse jogo de linguagem. Por um lado, a ironia fortalece a opinião da revista, editorializada e nada fortuita, sobre certas práticas, pessoas ou lugares. Por outro lado, estabelece com o leitor uma relação de cumplicidade interpretativa.

Como resultado dessa tática, a informação perde sua proposta de objetividade quando os enunciados expressos nas capas deixam-se permear pela subjetividade de seus emissores de modo mais ou menos explícito, de acordo com o momento e os interesses imediatos dos enunciadores – equipe/empresa.

Sendo assim, as imagens muito mais que os enunciados verbais fixam-se no imaginário do leitor, como se fossem a versão da realidade. Desse modo, a ideologia que perpassa por elas também é transmitida indiretamente ao leitor desavisado ou pouco afeito à leitura crítica.

A função didática da leitura seria justamente explorar as peculiaridades das imagens visuais associadas à linguagem verbal de enunciados concretos veiculados pela mídia, de modo a provocar o olhar crítico-reflexivo de seus leitores.

Referências

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT (Org.) *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p.95-114.

BAKHTIN/ VOLOCHINOV, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. (Prefácio de Roman Jakobson (Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). 12ª ed., São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. Os gêneros do discurso, In: *Estética da criação verbal*. (Trad. do francês Paulo Bezerra). 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.261-306.

_____. *Problemas da poética em Dostoiévski*. (Trad. Paulo Bezerra), 3.ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAJTIN, M. M. *Hacia uma filosofia del acto ético. De los borradores*: Y otros escritos. (Trad. do russo Tatiana Bubnova). Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BENETTI, M. A ironia como estratégia discursiva da revista *Veja*. Libero – Ano X – nº 20, dez. 2007, p. 37-46.

BRAIT, B. Olhar e ver, in *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso,* vol.8 no.2 São Paulo Jul/Dec. 2013, p. 43-66 .

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. (Série Princípios), São Paulo: Ática, 1989.

NEIVA JR. E. *A imagem*. 2ª Ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Ática (Coleção Primeiros Passos), 2006.

PUZZO, M. Imagens de Lula nas capas da *Veja*, in BRAIT, B; SALVATERRA, A.(Orgs) *Dialogismo: teoria e(m) prática*, São Paulo: Terracota, 2014.

SOBRAL, A. A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética), in PAULA, l. e STAFUZZA, G. (Org.) *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*, Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 53-88.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. (Trad. Rubens Figueiredo) 3ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VEJA, edição 2189, ano 43, nº 44, 03 nov. 2010.

VEJA, edição 2056, ano 41, nº 15, 16 abr. 2008.

ESTILO, ENSINO E LIVRO DIDÁTICO: ALGUMAS REFLEXÕES

Sandro Luis da Silva

xxxxxxxxxx

Este artigo é resultado de algumas reflexões de minha prática docente na formação inicial de professor de língua portuguesa, sobretudo quando tratamos das interfaces entre o livro didático e exercícios de linguagem que envolvem, também, atividades de estilística presentes (ou não) no processo de ensino e aprendizagem de língua materna na escola básica. A discussão que trago recai mais especificamente em relação à produção textual em livro didático de língua portuguesa do ensino médio, como tentarei demonstrar.

É indiscutível que o livro didático está presente na sala de aula da escola brasileira e, muitas vezes, é o único material didático com o qual professor pode trabalhar para desenvolver determinado conteúdo ou alguma atividade, seja de leitura, seja de produção textual. Em alguns casos, somente por meio dele os alunos têm acesso à leitura. Tardelli (2002), no entanto, alerta para o fato de que:

> O livro didático é presença constante em sala de aula, geralmente, ele assume o estatuto de autoridade, pois sua programação, na maioria das vezes, é seguida fielmente pelo professor. Em geral parece não ser o mestre que ensina, orienta, pensa e reflete com os alunos, mas o livro didático que fala, impõe, determina a todos as suas falas. (TARDELLI, 2002, p. 37)

Essa é uma situação para a qual a escola precisa ficar atenta, pois o livro didático deve ser um dos materiais que complementam o processo de ensino e aprendizagem, um prolongamento da ação pedagógica desse processo.

Houve um forte crescimento de pesquisas sobre o livro didático nos últimos anos não só no Brasil, como também em diferentes partes do mundo. Podemos citar, por exemplo, a Suíça, onde Dolz vem se dedicando à pesquisa sobre esse objeto de estudo. As pesquisas têm se voltado para várias áreas do conhecimento: Linguística, Teoria Literária, Educação, Comunicação Social, Linguística Aplicada, dentre outras. No entanto, raras são as pesquisas que procuram traçar perfis metodológicos ou, ainda, o processo de produção ou de utilização do livro didático no processo de ensino e aprendizagem, como alerta Bunzen (2010).

Alguns trabalhos procuram culpar os livros didáticos pelo fracasso escolar, sobretudo no que diz respeito ao processo de leitura e de escrita dos alunos. Petri (2003), em sua tese de doutorado, leva-nos a compreender que as pesquisas em Linguística e em Linguística Aplicada ainda se concentram em estudos avaliativos do livro didático de português[27], sendo considerado o grande vilão pelas falhas no sistema escolar, uma vez que apresentava conteúdos e metodologias de ensino compreendidos como tradicionais pela ciência moderna e quase não abriam espaço enunciativo para divulgar as ideias dos vários campos da Linguística, como propunham, por exemplo, os PCN (1998), ao sugerirem um ensino que privilegiassem os aspectos linguístico-discursivos.

Analiso, neste artigo, quatro propostas de produção textual da coleção *Português: Linguagens*, de William Cereja e Thereza Magalhães, do primeiro ano do ensino médio; duas de 1994 e duas de 2012, para mostrar quais traços estilísticos se mantiveram e quais foram alterados ao longo do tempo na coleção e como essas características (não) interferem no processo de ensino e aprendizagem e, ainda, corroboram para a construção do *ethos* discursivo do enunciador desses enunciados, na perspectiva de Maingueneau (2008).

Divido o artigo em duas grandes seções: na primeira faço uma breve revisão da literatura sobre a Estilística, o Livro Didático e o Ensino de Língua Materna. Em seguida, apresento a análise do *corpus*, seguida das considerações finais e das referências.

Um pouco sobre livro didático, estilística, ensino e *ethos* discursivo

O livro didático, gênero discursivo multifacetado (Buzen, 2010), desempenha um papel importante no processo de ensino e aprendizagem, pois ele é uma das principais fontes de produção, transmissão e apropriação de conhecimentos, sobretudo por aqueles cuja circulação fica a depender da escola.

Batista e Rojo (2005) realizaram um estudo da arte das pesquisas sobre o livro didático no Brasil entre 1975 e 2003 e chegaram a conclusões que corroboram a discussão que realizo neste artigo. De forma geral, as pesquisas sobre o livro didático apresentam um aspecto mais sincrônico do que diacrônico, ou seja, concentram-se

[27] Doravante LDP

mais na análise de conteúdos e metodologias de ensino: elas não se atêm aos aspectos sócio-históricos para compreensão desse objeto de investigação. Revelou-se justamente que o Programa Nacional do Livro Didático – PNLD – passou a considerar o livro didático como um objeto de investigação a partir da produção, circulação e consumo, considerando a avaliação do Ministério da Educação.

Assim, há um movimento em tentar compreender o LDP em várias dimensões e complexidade. Não é mais possível não considerar que há um envolvimento da autoria no processo de elaboração do LDP, assim como de agentes envolvidos na produção e distribuição, que interferem (in)diretamente no conteúdo a ser trabalhado. É preciso, então, compreender o livro didático sob o ponto de vista de um projeto didático autorial (Rojo, 2005) e do hibridismo de outros gêneros que circulam na escola nos séculos XIX e XX (manuais de Retórica, Gramáticas e Antologias).

Há todo um projeto didático autoral que se revela pela construção marcada por intercalações, interdiscursividade e intertextualidade do texto didático, o que envolve, sem dúvida, estilo. Essa questão nos leva a compreender o livro didático como um gênero discursivo híbrido que se forma a partir do discurso científico, didático e cotidiano. O livro didático é mais do que um suporte de textos, mas sim uma construção discursiva do ambiente escolar, em interação com outros discursos. Trata-se, assim, de um enunciado que está intrinsecamente relacionado às esferas de produção e circulação e que, desta situação histórica de produção, retira seus temas, formas de composição e estilo. (BAKTHIN, 2003).

Ao discutir o papel do LDP para a construção das práticas sociais, para a construção da imagem da língua, por exemplo, o linguista pode buscar elementos teórico-metodológicos que permitam melhor descrever os modos de inserção e funcionamento dos materiais escolares escritos no campo sociocultural e político. Para isso, é preciso considerar o LDP como um objeto multifacetado, como afirmei, o que implica a construção de um processo metodológico processual, ou seja, “por ações orientadas mais por um plano que por um programa fixo pré-montado, por ações orientadas e gradativamente reordenadas em função dos meios, interesses e obstáculos em jogo”. (SIGNORINI, 1998, p. 103).

É possível discutir os posicionamentos autoral e estilístico para o ensino de determinados objetos de ensino. Evidentemente que houve uma mudança em relação aos recursos estilísticos utilizados pelos autores de uma edição para outra.

Várias podem ser as concepções de Estilística. Por um lado, há quem a entenda como uma disciplina da Linguística que estuda os recursos afetivo-expressivos da língua, fundada no início do século XX pelo suíço Charles Bally. Por outro, a Estilística é vista como um procedimento metodológico, sendo considerada um subdomínio das ciências da linguagem, fundamentando-se em teorias linguísticas e literárias. Para Guiraud (1970), por sua vez, a Estilística está dividia em estilística da língua e estilística genética. Ao se referir à Estilística, remete-se à noção de estilo, sendo compreendido como um conjunto de processos que fazem da língua um meio de exteriorização da linguagem. Neste artigo, ao pensar a Estilística, remeto-me, ainda, a Foucault, (2009) que afirma:

> A escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. (FOUCAULT, 2009, P. 35)

A expressividade é um domínio aberto; por isso, no jogo da escrita, considero que os discursos são práticas sociais, formas de uso da língua, a partir do qual se observa a expressividade.

Marcushi (2005) afirma que estudar os gêneros sem concebê-los como modelos estanques ou estruturas rígidas abre possibilidades para compreender a complexa relação entre gênero e atividade humana e para a miragem de práticas sociais. Como tais práticas não são homogêneas, mas plurais, não seria possível analisar os gêneros sem pensar também no plurilinguismo (Bakhtin, 2003), que se revela na interpelação entre vozes, estilos e linguagens sociais, apontando para o dialogismo entre os gêneros.

Várias são as transformações por que passam o estilo dos LDP. Por exemplo, é possível examinar que textos e vozes sociais compõem a coletânea dos LDP ao longo das décadas ou quais são os estilos de atividades realizadas para produção de textos

do ponto de vista histórico e discursivo ou, ainda, quais as diferenças composicionais, temáticas e estilísticas de várias edições de uma coleção didática. Esses são alguns dos aspectos que procurarei demonstrar em uma coleção de LDP escolhida para análise neste artigo.

Os gêneros poderiam ser compreendidos não como procedimentos, categorias formais ou estruturais (Machado, 1996), mas como espaço de permanente mobilidade, movimento e transformação. Um olhar histórico-social e cultural para as práticas de linguagem procura levar em consideração a relação tempo-espaço e perceber que um gênero surge de outros gêneros; um gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos por inversão, por deslocamento, por combinação. Bakhtin (2003) aponta para a ideia de construção híbrida e dos gêneros intercalados. Vou me ater a essa concepção para compreender os livros didáticos.

Quando os enunciadores do LDP organizam/selecionam determinados objetos de ensino e elaboram um livro didático, com capítulos e/ou unidades didáticas (organizados por seções didáticas regulares, pois tem uma interpelação com a proposta pedagógica), eles estão produzindo um enunciado relativamente estável, cuja função social é re(a)presentar, para cada geração de professor e alunos, o que é oficialmente reconhecido ou autorizado como forma de conhecimento sobre a lingua(em) e sobre as formas de ensino-aprendizagem. Portanto, apresentam uma imagem da língua… uma imagem “oficial" da língua. Não se pode esquecer que determinados objetos de ensino são selecionados e organizados, em uma determinada progressão, levando-se em consideração a avaliação apreciativa dos autores e editores em relação aos seus enunciatários e ao próprio ensino de língua materna, para determinado nível de ensino. Esses sujeitos acabam por construir um *ethos* desse enunciador a partir do enunciado construído.

O *ethos* discursivo é parte integrante do discurso e firma-se como um dos recursos para a obtenção da persuasão. Maingueneau (2008) afirma que o *ethos* não é dito explicitamente, mas mostrado. Nas palavras do estudioso francês,

> O que o autor pretende ser, ele o dá a entender e mostra; não diz que é simples ou honesto, mostra-o por sua maneira de se exprimir. O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo real (apreendido) independentemente de seu desempenho oratório; é, portanto, sujeito da enunciação. (MAINGUENEAU, 2008, p. 138).

O *ethos*, segundo Maingueneau, traduz-se ainda no tom, e apoia-se em uma "dupla figura do enunciador - a de um caráter e a de uma corporalidade, estreitamente associadas" (MAINGUENEAU, 2008, p. 92).

A vocalidade presente no texto apresenta elementos que contribuem no processo de construção da "imagem" do enunciador, pois por meio dessa "voz" são transmitidas informações ao coenunciador (enunciatário) a partir da *maneira de dizer* e da *maneira de ser*, dentre as outras diversas formas de enunciar, identificando, portanto, o *posicionamento discursivo* do enunciador. Nesse sentido, os valores culturais, sociais, ideológicos, éticos, estilísticos etc. influenciam na constituição da "personalidade" do enunciador.

Tendo em vista essas breves considerações, passo, então, para a análise do *corpus* escolhido, evidenciando as interfaces entre Estilística, livro didático e ensino, evidenciando como os recursos estilísticos levam à constituição do *ethos* discursivo.

Um pouco de teoria e análise

Para apresentar as interfaces entre Estilística, livro didático e ensino, fazem-se necessárias algumas considerações, tendo em vista o diálogo que estabeleci com a análise do discurso, em especial com os recursos que caracterizam o *ethos* discursivo do enunciador das propostas de produção de texto.

A primeira delas é referente à cena. Considero cena englobante, nesta análise, o discurso escolar, ainda que pressupondo que outros discursos estejam atravessados no gênero livro didático. Como cena genérica, o livro didático. E, como cenografia, o próprio processo de ensino e aprendizagem de língua materna, mais especificamente as aulas destinadas à produção textual, quando são propostas atividades que levam os alunos a redigir um texto em diferentes gêneros discursivos, o que será avaliado em seus aspectos temáticos e estruturais. Por meio desse texto, o aluno demonstrará as habilidades de escrita.

O *corpus* escolhido para este artigo é a coleção ***Português: Linguagens***, de William Cereja e Thereza Magalhães, publicado pela Atual Editora. A escolha justifica-se por vários motivos, dentre eles, o fato de ser uma coleção que está no mercado há vários anos, o que possibilita estudar o estilo dos enunciadores em diferentes décadas, além de ser utilizada em várias unidades escolares, tanto públicas quanto particulares. De acordo com a avaliação do PNLD (2011), a coleção apresenta como ponto forte a exploração das capacidades de leitura e as tarefas de produção de texto, o que reforça, também, a escolha da coleção.

Analiso dois volumes do ensino médio – volume 1: um publicado em 1994 e outro em 2012. Selecionei a *Apresentação* e duas atividades de produção textual em cada um deles para evidenciar os aspectos estilísticos dos enunciadores, estabelecendo as possíveis interfaces entre Estilística, livro didático e ensino.

O estilo de um enunciador considera o enunciatário e sua possibilidade de percepção dos possíveis efeitos de sentido que um determinado discurso pode proporcionar em uma situação comunicativa. De acordo com Bakhtin,

> Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos linguísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado". (BAKTHIN, 2003, p.320-321).

A partir dessas palavras do autor russo, é possível analisar a *Apresentação* do volume de 1994, na qual a preocupação do enunciador é mostrar que a coleção foi reformulada, apresentando "um curso completo de literatura portuguesa (...); "o estudo de língua portuguesa busca uma linguagem mais direta e atraente, fazendo uso permanente de várias linguagens que participam do universo do estudante: o quadrinho, o anúncio publicitário, a notícia, a letra de música, etc.". Em relação à produção textual, afirma-se que "o curso de redação mantém a proposta original de desenvolver os diferentes tipos de linguagens".

É possível perceber que é adotado um estilo marcado pela impessoalidade, distanciando-se dos estudantes, diferentemente da coleção de 2012, que já abre a *Apresentação* com o vocativo "Prezado Estudante", isto é, dirige-se diretamente ao público alvo para quem o livro foi produzido. Há uma aproximação com o enunciatário, reforçada, por exemplo, na passagem "Enfim, este livro foi feito para você, jovem sintonizado com a realidade do século XXI". O enunciador procura construir uma imagem de uma pessoa preocupada com o jovem, de alguém que está ligado aos fatos que acontecem no dia a dia do adolescente, e que são refletidos na linguagem do livro. Esse recurso estilístico torna-se um elemento argumentativo, que procura persuadir o leitor, no caso o aluno, a se interessar pela obra já na *Apresentação*, despertando seu interesse para as atividades propostas nos capítulos.

Considerando os aspectos estilísticos, recorro mais uma vez a Bakhtin (2003), que evidencia o fato de que, no processo de interação verbal,

> Vê-se como o estilo depende do modo como o locutor percebe e compreende seu destinatário, e do modo como ele presume uma compreensão responsiva ativa. [Essa constatação revela] com muita clareza a estreiteza e os erros da estilística tradicional que tenta compreender e definir o estilo baseando-se unicamente no conteúdo do discurso (no nível do objeto do sentido) e na relação expressiva do locutor com seu conteúdo. Quando se subestima a relação do locutor com o outro e com seus enunciados (existentes ou presumidos), não se pode compreender nem o gênero nem o estilo de um discurso". (Idem, p. 324).

Para falar nos aspectos estilísticos, dessa forma, deve-se considerar, também, o processo de interação entre os sujeitos do discurso. Acredito que, nesse sentido, a *Apresentação* de 2012 é mais expressiva em relação à de 1994, como evidencia.

Nessa nova versão, o enunciador volta-se para um estilo em que estabelecem um diálogo interdisciplinar, uma vez que, segundo eles, "esta obra pretende ajudá-lo na desafiante tarefa de resgatar a cultura da língua portuguesa, nos seus aspectos artísticos, históricos e sociais, e, ao mesmo tempo, cruzá-la com outras culturas e artes. Assim, coloca-se o desafio de estabelecer relações e contrastes com o mundo contemporâneo, por meio das diferentes linguagens".

Ratifica-se, mais uma vez, a ideia de que a noção de estilo não engloba somente a noção de expressividade enquanto manifestação de valoração do enunciador, mas também o tom dialógico, isto é, a relação entre os sujeitos do discurso – enunciador e enunciatário.

Afirmei anteriormente que considero o livro didático um gênero discursivo (Bunzen, 2010), o que reforça a ideia de que ele reflete um dado contexto, uma determinada realidade. Ele é constituído sócio e historicamente, em uma esfera específica de atividade humana e que reflete as condições específicas e as finalidades da esfera comunicativa pelo seu conteúdo (temática), pelo estilo e pela estrutura composicional.

No volume de 2012, fala-se de gêneros, termo ainda não em voga no início dos anos 90, por exemplo, assim como os aspectos linguístico-discursivos, segundo os PCN (1998), para o ensino de língua materna.

Segundo Discini (2014, p. 53),

> O gênero constitui-se em um instrumento para a construção do estilo, uma vez que projeta expectativas a respeito do tipo de tipos de texto, adequados a situações de comunicação. O ato da enunciação de uma totalidade, aquele que a 'assina', metaforicamente falando, seleciona e usa os gêneros como instrumento para a construção de lugares enunciativos, ou seja, o lugar de onde eu falo, o lugar de onde tu escutas, entre os quais não há uma linearidade, bem sabemos, pois o teu lugar determina o meu.

O estilo adotado no volume de 2012 é marcado por um enunciador que se aproxima mais do jovem do ensino médio, adolescente, usando, além do pronome pessoal ***você***, como evidenciei, a primeira pessoa do plural, o que torna uma participação coletiva, ratificando o envolvimento do aluno nas ações descritas pelos autores e nas atividades que o livro traz para serem desenvolvidas. Sugere-se a ideia de um trabalho colaborativo, como vêm propondo as novas diretrizes oficiais para o ensino na escola básica.

As duas coleções mantêm a divisão em unidades, subdivididas em capítulos. Por se tratar de livro de ensino médio, trazem conteúdo de literatura (brasileira e portuguesa), língua portuguesa e redação (1994)/produção textual (2012).

A primeira atividade que selecionei está na *Introdução* do volume de 1994, na parte *Redação: Produção de texto*. A proposta é a seguinte:

> Que tal fazer um pouco de "arte", elaborando um painel que expresse a sua leitura de mundo? Vamos lá!
>
> - Recorte, com seus colegas, figuras, anúncios, palavras, textos, manchetes, etc., que tenham a ver com vocês.
> - Agora, monte, em papel cartolina, o painel com esse material, acrescentando, se quiser, textos e desenhos seus.
> - Terminando seu trabalho, exponha-o, junto com o dos demais grupos, afixando-o nas paredes da classe, ou num mural.
>
> Esperamos que esta atividade o tenha ajudado a refletir um pouco sobre o ato de ler.

> E é com esta postura – a de, com a leitura da palavra, ampliar a leitura do mundo – que o convidamos a ler este livro. Que ele o auxilie na descoberta e na invenção da linguagem. E a linguagem, na criação e na descoberta do mundo.

Esta proposta vem ratificar a *Apresentação* do livro, como informa o último parágrafo: “E é com esta postura – a de, com a leitura da palavra, ampliar a leitura do mundo – que o convidamos a ler este livro. Que ele o auxilie na descoberta e na invenção da linguagem. E a linguagem, na criação e na descoberta do mundo”.

No entanto, os recursos estilísticos utilizados são diferentes em relação àquela parte. O enunciador adota a primeira pessoa do plural – “esperamos”, “convidamos” – pessoalizando o texto, aproximando-se do público alvo, no caso, os alunos. Encontramos, assim, o emprego da primeira pessoa do plural, o “nós”, demonstrando um movimento discursivo do enunciador para envolver o enunciatário. É possível afirmar que esse recurso linguístico-discursivo é usado para evitar marcas de individualismo no discurso. Trata-se de um recurso estilístico por meio do qual o enunciador procura compartilhar ideias com seu enunciatário, que constrói uma imagem de um sujeito responsável e comprometido com a proposta não só da redação, mas também das atividades que o livro traz. A descoberta e invenção da/na linguagem acontece em parceria – enunciador e enunciatário.

Nessa proposta também chama a atenção a relação do enunciado com o próprio enunciador e com os outros sujeitos da comunicação, uma vez que, segundo Bakhtin (2003, p. 308), “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal. Representa a instância ativa do locutor numa ou outra esfera do sujeito do objeto do sentido. Por isso, o enunciado caracteriza-se acima de tudo pelo conteúdo preciso do objeto do sentido”. O aluno/enunciatário terá de fazer escolhas: primeira da proposta a ser realizada; se optar pela segunda, escolherá gêneros diversos para compor o gênero mural, que exigirá escolha apropriada à esfera da atividade em jogo, do estilo e da própria composição. A expressividade faz-se presente, na proposta, já no diálogo que estabelece com o enunciatário.

Na coleção de 2012, a produção textual só aparecerá no capítulo 4 da unidade 1. Ratificando a ideia de proximidade do público alvo, o enunciador, já na proposta, vale-se de recursos para seduzir o aluno: “Há, a seguir, quatro propostas de produção de textos. Você poderá desenvolver todas ou parte delas, conforme a orientação do professor”. Ele utiliza, mais uma vez, o pronome pessoal ***você*** e, ainda, dá ao aluno a oportunidade de escolha. Essa escolha dos recursos lexicais, por exemplo, é feita a partir das intenções que presidem o todo do enunciado, que determina a expressividade de cada uma das escolhas do enunciador.

Vale ressaltar que as propostas são marcadas por elementos multimodais, como figuras, cores, palavras em tamanhos diferentes, tornando o texto mais atraente. Na proposta um, no entanto, há uma parte denominada “Loucos por poesia”, em que há sugestões de autores e obras a que os alunos podem recorrer. Mais uma vez o enunciador considera a relação dialógica como um elemento de expressividade na proposta de produção textual.

A construção do sentido, então, acontece em função de escolhas de sintagmas, orações, períodos, articulados com as cores, figuras, formando texto num todo, revelando um valor expressivo no enunciado. E, nesse sentido, essa construção leva o público alvo a construir uma imagem daquele que enuncia – aquele que pretende compartilhar a construção do texto, ajudar a ler e refletir sobre o texto poético. Constrói-se o *ethos* discursivo de um enunciador que motiva o enunciatário a produzir o texto, a pesquisar, a estabelecer diálogos com outros textos, atendendo ao que é proposto já na *Apresentação* do volume.

De acordo com Fiorin (2000, p. 40), “o que determina um estilo é o conjunto de traços reiterados e não uma característica isolada”. Levando em consideração esse aspecto, podemos dizer que a proposta de produção textual em que aparece texto verbal e não verbal é característico dos enunciadores. Tanto na coleção de 1994 quanto na de 2012, encontramos propostas que privilegiam o verbal e o não verbal. No entanto, elas são mais recorrentes na segunda coleção. Mais uma vez, a proposta mostra-se coerente com a *Apresentação* da coleção, uma vez que o enunciador afirma que “Verbais, não verbais ou transverbais, as linguagens se cruzam, se completam e se modificam incessantemente, acompanhando o movimento de transformação do ser humano e suas formas de organização social”.

A segunda atividade de produção textual selecionada na edição de 1994 encontra-se no capítulo 7 da unidade 2. Esta é a proposta:

> Escolha uma das sugestões abaixo e redija uma descrição, em prosa ou em verso, procurando utilizar-se dos mesmos recursos expressivos observados nos poemas lidos:
>
> a) Meu bem, amor meu
>
> b) Meu melhor amigo
>
> c) Uma pessoa inesquecível
>
> d) Um operário

Para a produção do texto, o enunciador traz a letra de uma música de Caetano Veloso (“Você é linda”) e um poema de Ferreira Gullar (“Cantada”). Além disso, apresenta a seguinte informação:

> Para descrever, é preciso saber observar, é preciso soltar a imaginação e associar ideias, traduzi-las em comparações, em metáforas ou quaisquer outros recursos. Leia os poemas a seguir e observe como o uso de alguns recursos, tais como a comparação e a metáfora, amplia a visualização do ser descrito, enriquece o texto e injeta sangue novo em palavras tão comuns, como ‘linda’ e ‘bonita’.

Há algumas observações a serem consideradas nessa proposta em relação aos aspectos estilísticos utilizados pelo enunciador. A primeira delas: utilizam-se recursos expressivos como “injeta sangue novo”, permitindo ao aluno fazer associações metafóricas, construindo sentidos para a expressão naquele contexto. A ordem direta, palavras simples, estilo objetivo são mantidos na proposta, assim como a utilização de textos motivadores para que os alunos se baseiem para a escrita da descrição.

Mantém-se a construção do *ethos* discursivo de um enunciador distante de enunciatário, tal qual na primeira proposta que analisei. Além disso, revela-se um *ethos* que evoca um conhecimento socialmente compartilhado do enunciatário, que deve articular esse conhecimento com os textos propostos. Para tanto, busca conceitos gerais, como *Abaeté, carnaval, Boeing 707, Ipanema, Ursula Andress,* dentre

outros, que assumem sentidos diversos no contexto dos poemas, que devem ser analisados pelos alunos.

A produção textual oferece aos discentes não só a oportunidade de perceber os recursos estilísticos presentes nos enunciados propostos, como também exercitar esses recursos na escrita da descrição solicitada na atividade. É perceptível a interface entre Estilística e ensino, por meio dos aspectos linguístico-discursivos, permitindo ao aluno posicionar-se tanto em relação à leitura quanto à produção textual, pois, suas escolhas lexicais, sintáticas, discursivas, levam-no à expressão de seu eu, de seu posicionamento diante do mundo.

A segunda proposta selecionada na coleção de 2012 é a produção de uma biografia. O enunciador inova. Segue o enunciado:

> *Produzindo a biografia.*
>
> *Há, a seguir, duas propostas de produção de biografia: a primeira, para ser desenvolvida em grupo, e a segunda, para ser desenvolvida individualmente. Com a orientação do professor, desenvolva ao menos uma das propostas.*
>
> 1. *É o cara! – Reúna-se com seus colegas de grupo e escolham uma pessoa pública de quem gostem – cantor(a), compositor(a), ator (atriz), diretor(a) de teatro ou cinema, escritor(a), poeta(isa), professor(a), etc. – e escrevam sua biografia.*
> 2. *Biografia da mãe – Procure se informar dos dados mais relevantes que envolvem a história de sua mãe e escreva a biografia dela.*

A proposta, além de oferecer a oportunidade de uma produção textual coletiva, traz ainda um roteiro de planejamento do texto e orientação para revisão e reescrita. Acrescenta, ainda, uma parte denominada “Projeto”, na qual sugere a elaboração de um mural para que sejam afixadas as biografias produzidas pela turma.

O enunciador mantém o estilo de frases na ordem direta, objetivas e com recursos multimodais. Ressalto que a ordem em que são colocadas orações, por exemplo, obedecem à hierarquia das informações e das ações que devem ser desenvolvidas pelos alunos na atividade proposta. Há predomínio do período simples e de orações coordenadas. É possível dizer que ocorre uma adequação sintática, uma vez que são observadas, no enunciado, as relações entre seus termos, sua organização,

a fim de gerar maior compreensão do que se pretende dizer. No caso da cenografia em que está inserida a proposta, tornando-a mais didática.

Diferentemente da proposta anterior, não utilizam o pronome pessoal *você*, tampouco a primeira pessoa do plural; optam pela terceira pessoa do plural, indeterminando o sujeito, o que distancia o enunciador do enunciatário. Trata-se de um recurso estilístico que impessoaliza o texto.

O enunciatário deve, também, atentar para os recursos expressivos estruturais do gênero biografia, a fim de tornarem o texto mais significativo: "a linguagem deve estar de acordo com a norma-padrão, os verbos e pronomes predominantemente na 3ª. pessoa e os tempos verbais no passado". Mais uma vez, a interface entre Estilística e ensino faz-se presente no livro didático, uma vez que o enunciatário precisa conhecer os recursos expressivos do gênero, para que compreenda o enunciado proposto pelo enunciador e atenda de forma satisfatória ao proposto. Além disso, o conhecimento desses recursos leva-o à construção de um texto capaz de persuadir seu enunciatário, produzindo um efeito de verdade naquilo que enuncia.

Nas quatro propostas, os enunciadores optam por construções que visam à adesão do aluno: palavras simples, orações na ordem direta, dando possibilidades de escolhas: "crie um ou mais versos para compor poemas" (proposta 1); "crie uma ou mais trovas" (proposta 2); "crie três ou mais poemas concretos" (proposta 3) e, por último, na proposta 4, "escreva algumas estrofes (sextilhas) de cordel". Em todas elas, eles trazem sugestões com as quais os alunos podem dialogar – versos ou temas atuais, além de algumas orientações quanto à estrutura do gênero, no caso poema. Em relação à estrutura, há certa regularidade no estilo.

Ressalto que o (re)conhecimento das características do gênero favorece uma produção mais significativa, que leva o aluno a uma participação ativa na produção de um texto numa atitude responsiva, na perspectiva bakthiniana. A prática de produção textual constitui-se, assim, em um trabalho individual de cada usuário da língua, na escolha dos modos de organização textual, na seleção dos recursos linguístico-discursivos, favorecendo a expressividade do texto, entendido como uma unidade de interação social entre os sujeitos em uma determinada situação de comunicação.

Considerações finais

Durante o processo de ensino e aprendizagem, vários são os gêneros trabalhados em sala de aula, que estão presentes no livro didático, gênero que procura dialogar com situações mais próximas da realidade do aluno. Nessas atividades, exigem-se do aluno vários recursos expressivos que visam à ampliação de sua competência comunicativa.

Apresentei a análise de quatro propostas de atividades de produção textual da coleção *Português: linguagens*, de Cereja e Magalhães, do primeiro ano do ensino médio, publicado pela Editora Atual. Duas atividades do livro publicado em 1994 e duas em 2012.

Foi possível perceber que, embora haja variações estilísticas nos enunciados, como pessoalizar, aproximando-se do enunciatário ou impessoalizar, distanciando-se, há elementos que se mantêm, como a ordem direta das frases, priorizando a hierarquia das informações. Como apontei na análise, esses dados corroboram a constituição do *ethos* discursivo do enunciador, assim como para o conceito de gênero dado por Bakhtin – tipo de enunciado relativamente estável.

O volume de 1994 trouxe propostas que basicamente mantiveram o mesmo estilo de apresentação, sem levar em consideração, na maioria das vezes, o gênero a que se referem. Nesse sentido, pouco contribuíram para que o aluno percebesse os recursos expressivos que o gênero exige para que produza o efeito de sentido almejado pelo enunciador.

As duas propostas analisadas só se valeram de textos verbais, mas que poderia favorecer uma atividade que levasse o aluno à pesquisa de outras fontes para a (re)construção de conhecimento e, consequentemente, despertando-lhe a curiosidade durante a elaboração. Na segunda proposta, havia dois textos com os quais haveria possibilidade de estabelecer um diálogo. Não utilizou de imagens ou de qualquer outro recurso multimodal. E essa estratégia praticamente predomina nas propostas de produção textual desse volume.

No entanto, as atividades propostas no volume publicado em 2012, embora mantivessem alguns traços característicos do estilo dos enunciadores, como a ordem direta dos enunciados, inovaram em alguns aspectos. Recorreram a cores e à inserção de imagens, tornando a proposta mais agradável e envolvente. Além disso, deram ao

texto maior expressividade, por meio do uso da primeira pessoa, do pronome pessoal de tratamento *você*, levando o enunciatário a construir a imagem de um enunciador que estaria disposto a contribuir com a construção do conhecimento a partir da proposta de produção textual.

As inovações tecnológicas na área gráfica, como a inserção de figuras, cores, melhor qualidade de impressão tornam o livro mais atraente, mas mantém, na maioria das vezes, o mesmo estilo das atividades propostas, o que pode implicar, ainda, resultados não satisfatórios nas atividades propostas, de modo a não levar os alunos a alcançar o desenvolvimento da competência comunicativa esperada. Acrescente-se, no entanto, que o enunciador procurou levar o enunciatário, buscar outras informações para produzir o texto, fazendo com que essa atividade extrapolasse o letramento escolar, a fim de que o enunciatário pudesse desenvolver a habilidade de escrita de acordo com as exigências do gênero proposto.

Referências

BAKTIN, M. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins, 2003.

BATISTA. A; ROJO, R. Livro escolares no Brasil: a produção científica. In: COSTA VAL, M. G. e MARCUSCHI, B. (orgs.). *Livros didáticos de língua portuguesa: letramento e cidadania.* Belo Horizonte: CEALE/Autêntica, 2005.

BRASIL*, Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*. Brasília: MEC, 1998.

_____. Ministério da Educação. *Guia de livros didáticos*. Programa Nacional do Livro Didático 2011, Língua Portuguesa. Brasília. MEC, 2011.

BUNZEN, C. O livro didático de português como gênero do discurso: implicações teóricas e metodológicas. In *I Simpósio sobre o Livro Didático de Língua Materna e Estrangeira*, s/d.

_____. *Livro didático de língua portuguesa: um gênero do discurso.* Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CEREJA, W. R. e MAGAHÃES, T. C. *Português: Linguagens – literatura, gramática e redação – 2. Grau*. Vol. 1. 2.ed. ver. e ampl. São Paulo: Atual, 1994.

_____. *Português: Linguagens 1*. 8.ed. reform. São Paulo: Atual, 2012.

DISCINI, N. *O estilo nos textos.* São Paulo: Contexto, 2014.

FIORIN, J. L. A estilística na tradição de língua portuguesa e os enfoques discursivos atuais. In *Caplletra* 29, 2000, p. 37-52.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2009.

GUIRAUD, P. *A estilística.* Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MACHADO, I. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In FARACO, C. A. et al. (orgs.). *Diálogos com Bakthin.* 3.ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

MANGUENEAU, D. *Gênese do discurso.* Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MARCUSCHI, L.A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade In: DIONÍSIO, A. P, MACHADO, A. R. e BEZERRA, M. A. (org.) *Gêneros textuais & Ensino*. São Paulo: Parábola, 2010, p. 19-38.

PETRI, E. *A constituição do discurso da mudança do ensino de língua materna no Brasil.* Tese de doutorado em Linguística Aplicada. Campinas: IEL. Universidade Estadual de Campinas , 2003.

ROJO, R. Livro em sala de aula – modos de usar. In: www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2005.

SIGNORINI, I. Do residual ao multiplo e ao complexo: o objeto da pesquisa em Linguística Aplicada in SIGNORINI, I, e CAVALCANTI, M. (orgs.). *Linguística aplicada e transdisciplinaridade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

TARDELLI, M. C. *O ensino de língua materna: interações em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2002.

ORGANIZADORAS:

Guaraciaba Micheletti

Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (1992). Atualmente é professora titular da Universidade Cruzeiro do Sul, exercendo o cargo de coordenadora do Programa de Mestrado em Linguística. Aposentada da Universidade de São Paulo, atuou até 2008 no Programa de Pós-Graduação em Filologia, orientando alunos de Mestrado e Doutorado. Apresenta experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: análise do discurso, leitura, estilística, enunciação, ensino, poesia brasileira.

Magalí Elisabete Sparano

Doutora em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2006). Atualmente é adjunto I, exercendo o cargo de coordenadora do curso de graduação (1999-atual) e atuando como docente da graduação em Letras. Membro do corpo permanente do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul. Apresenta experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino, expressividade, estilística, com ênfase em fonoestilística, fonética, fonologia, morfologia, texto e gramática.

AUTORES:

Alessandra Ferreira Ignez

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2012). Atualmente é docente efetivo do Instituto Federal de São Paulo – IFSP, atuando como professor do ensino básico e tecnológico. Apresenta experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: língua portuguesa, expressividade, estilística, criação lexical e escolha lexical.

Ana Elvira Luciano Gebara

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2010). Atualmente é docente da graduação em Letras. Membro do corpo permanente do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul e docente da Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas - SP. Apresenta experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos sobre gênero, estilo e representação, ensino de poesia, ensino de língua materna e estrangeira na Educação Superior.

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos

Doutor em Linguística pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2015). Atualmente é professor efetivo do Instituto Federal de São Paulo. Apresenta experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, semiótica, canção popular e canção em Adoniran Barbosa.

Elis de Almeida Cardoso Caretta

Doutora em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2001). Atualmente é docente no curso de graduação e membro permanente no Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Apresenta experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa (Morfologia, Lexicologia e Estilística).

Helba Carvalho

Mestre em Literatura Brasileira (2002) e doutoranda em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP. Atualmente é coordenadora do NUFEP (Núcleo de Estágio) da Universidade Cruzeiro do Sul, atuando, também, como docente nos cursos de graduação em Letras e em Publicidade e Propaganda. Apresenta experiência na área de Linguística, com ênfase em estudos estilístico-discursivos em poemas e contos modernos e contemporâneos da literatura brasileira, atuando nos ensinos teoria da literatura, literatura brasileira e língua portuguesa.

Luiz Antonio Ferreira

Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo - FE-USP (1995). Possui pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2015). Atualmente é professor titular do Departamento de Português da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, membro do colegiado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP e coordenador do Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos (ERA), que possui sede na PUC-SP. Apresenta experiência na área de Letras e Ensino, com ênfase em Língua Portuguesa e suas pesquisas enfocam os seguintes temas: metodologia de ensino de línguas, língua portuguesa, retórica, Linguística e ensino-aprendizagem.

Maria Flávia Figueiredo

Doutora em Linguística pela Universidade Estadual Paulista - UNESP-Araraquara (2002). Atualmente é docente da graduação em Letras. Membro do corpo permanente do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade de Franca. Lidera o grupo PARE (Pesquisa em Argumentação e Retórica) e está na vice-liderança do grupo GTEDI (Grupo de Texto e Discurso: Representação, Sentido e Comunicação) e é membro do grupo ERA (Estudos de Retórica e Argumentação. Apresenta experiência nas áreas de Linguística (com ênfase em Retórica, Linguística Textual e Fonologia), Língua Portuguesa (com ênfase em Leitura e Produção de

gêneros orais e escritos), Língua Inglesa (formação de professores e ensino de pronúncia) e Metodologia de Pesquisa (escrita científica). Realiza pesquisas em torno dos seguintes temas: relações entre ethos retórico e gênero; Linguística e Psicanálise; gêneros textuais/discursivos e ensino; ethos, pathos e logos em textos verbo-visuais; intertextualidade como estratégia persuasiva; e questões de autoria no texto científico.

Miriam Bauab Puzzo

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (2004). Possui pós-doutorado em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). Atualmente é professor titular da Universidade de Taubaté, vinculado ao programa de Mestrado em Linguística Aplicada. Apresenta experiência na área de Educação, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: linguística, literatura brasileira, jornalismo e publicidade.

Norma Seltzer Goldstein

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo - FFLCH-USP (1980). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Apresenta experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos sobre gênero, estilo e representação, ensino de poesia, ensino de língua materna.

Sandro Luis da Silva

Doutor em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP (2008). Possui pós-doutorado em Linguística (Análise do Discurso) pela Universidade Sorbonne Paris IV (2015. Atualmente é Professor Adjunto de Língua Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), curso de graduação em Letras e exercendo o cargo de coordenador do Programa de Mestrado Letras (Mestrado Acadêmico) na mesma universidade.