



Grupo de
Estudos
Discursivos

SEMIOSE
VERBIVO SEMIOSE AL
VERBIVOCOVISUAL

**Luciane de Paula
(Organizadora)**



Pedro & João
editores

Semiose verbivocovisual

Conselho Editorial do Livro

Adail Ubirajara Sobral - UCePel

Alejandro Raiter – Universidade de Buenos Aires

Arnaldo Cortina - UNESP – Araraquara

Bénédicte Vauthier – Universidade de Berna - Suíça

Daniel Fäita – Universidade de Provença - França

Ida Lúcia Machado - UFMG

Irene Machado - USP

Ivanaldo Santos - UERN

João Bosco Cabral dos Santos - UFU

Maria de Fátima F. Guilherme de Castro - UFU

Maria Virgínia Borges Amaral - UFAL

Pampa Olga Arán – Universidade Autônoma de Córdoba

Renata Maria Facuri Coelho Marchezan – UNESP/Ar

Sheila Vieira de Camargo Grillo – USP

Valdemir Miotello - UFSCar

Preparação dos Originais

Alexis Henrique Albuquerque Matarazzo

GED - GRUPO DE ESTUDOS DISCURSIVOS

Semiose verbivocovisual

**Luciane de Paula
(Organizadora)**



Copyright © dos autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos dos autores.

Luciane de Paula [Organizadora]

Semiose verbivocovisual. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 402p.

ISBN 978-85-7993-242-7 [Impresso 2014]

978-65-86101-17-1 **[Digital 2020]**

1. Estudos de Linguagem. 2. Estudos semióticos. 3. Bakhtin 4. Dialogismo.
5. Autores. I. Título.

CDD – 410

Capa: GED; Alexis Henrique Albuquerque Matarazzo; Luciane de Paula;
Marcos Antonio Bessa-Oliveira

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil);
Hélio Márcio Pajéu (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil);
Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello
(UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi Maia (UNESP/Bauru); Mariangela
Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol
Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2020

Ao GED,
com toda a sua
verbivocovisualidade.

Aos
Autores,
pela colaboração
reflexiva contínua.

Sumário

APRESENTAÇÃO <i>Luciane de Paula</i>	11
IDENTIDADE E DIFERENÇA ENTRE NAÇÕES NO MUNDO DA COMUNICAÇÃO GLOBALIZADA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA <i>Susan Petrilli</i>	13
INTERDISCURSIVIDADE, INTERTEXTUALIDADE E REGIMES DE PRESENÇA <i>Norma Discini</i>	41
UMA VISÃO EPISTEMOLÓGICA DO CONCEITO DE ESTILO SEGUNDO A PERSPECTIVA BAKHTINIANA E SEGUNDO A SOCIOLINGUÍSTICA <i>Rubens César Baquião</i>	85
A “MÁGICA” ANTROPOFÁGICA DA CANÇÃO BRASILEIRA: DO PSICODÉLICO AO CIRCENSE <i>Rafael Marcurio da Cól</i>	99
O CORPO CONTEMPORÂNEO DO CORPO DE ARNALDO ANTUNES <i>Luciane de Paula</i>	119
GÉRSON, GISELE E O PICA-PAU: SILÊNCIOS E RELAÇÕES EXTOTÓPICAS EM DISCURSOS SOBRE O JEITINHO (BRASILEIRO?) <i>Marco Antonio Villarta-Neder</i>	169

HISTÓRIA E HUMOR: MEANDROS DA FICÇÃO HISTÓRICA CÔMICA <i>Mônica Éboli De Nigris</i>	199
O DIÁLOGO COMO CONSTRUÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO <i>TIRA CÔMICA</i> <i>Alexis Henrique Albuquerque Matarazzo</i>	217
INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE EM <i>SHERLOCK</i> (BBC) <i>Marcela Barchi Paglione</i>	231
O DIALETO DE YODA EM STAR WARS EPISÓDIO III: A VINGANÇA DOS SITH <i>Luciano Borges</i>	257
A COMPOSIÇÃO DA PINTURA NO GÊNERO CINEMA: DIÁLOGO EM <i>MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA</i> <i>Nicole Mioni Serni</i>	269
O PROCESSO DE SIGNIFICANTIZAÇÃO DO SIGNO LINGUÍSTICO COMO EFEITO DE SENTIDO NO DISCURSO PUBLICITÁRIO: ANÁLISE DE UM SLOGAN DA COCA-COLA <i>Karin Adriane Henschel Pobbe Ramos</i>	285
A IDEOLOGIA DA SUSTENTABILIDADE NOS DISCURSOS DA NATURA E DO PV <i>Bárbara Melissa Santana</i>	307
AS MULTIFACES DE UM SUJEITO SÓ HETEROGÊNEO <i>Ana Paula Lopes Cardoso</i>	335

REFLEXÕES ÉTICO-FILOSÓFICAS E BIOÉTICAS ACERCA DO ENVELHECIMENTO NA PERSPECTIVA DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL <i>Maria Cristina Hennes Sampaio</i>	349
TRADUÇÃO INTERATIVA DOS SIGNOS: ALTERIDADE, DIFERENÇA CULTURAL E ÉTNICA <i>Susan Petrilli</i>	373
SOBRE A ORGANIZADORA	393
SOBRE OS AUTORES	395

APRESENTAÇÃO

O projeto deste livro surgiu junto com o do *Vozes Discursivas*, em 2011, no GED – Grupo de Estudos Discursivos, por nos darmos conta do quanto muitos participantes do Grupo dedicavam e dedicam suas reflexões à análise de enunciados verbivocovisuais (utilizamos este termo inspirados em Décio Pignatari, que cunha essa expressão ao se voltar à dimensão objetiva da poesia concreta), com o intuito de compreender a sua semiose (a construção de sentidos estruturada linguística e translinguisticamente, como discurso). Daí, inclusive, o título desta obra: *Semiose verbivocosivual*.

Ao tentarmos reverberar nossas inquietações, pretendemos, de alguma forma, contribuir para as reflexões da área, assim como pensar, junto com alguns dos outros que nos constituem, sobre a pertinência das abordagens teóricas utilizadas para analisarmos esses enunciados, cada vez mais elaborados e condizentes com o nosso tempo.

No processo de devoração antropofágica, degustar e digerir representam o tempo de maturação de uma ideia. Daí, a distância entre a ideia plantada e o fruto colhido, em aparição apenas agora.

Os capítulos que compõem este livro também sofreram mudanças, como os sujeitos que os escreveram, uma vez que o tempo nos fez enxergar os *corpora* verbivocovisuais como linguagem viva, em jogo, junto conosco, constituídos por (inter)genericidades

típicas. Mais que partes que constituem a arquitetura desta obra, cada texto aqui semiotiza reflexões individuais e conjuntas que têm sido tônica do GED.

A obra reúne quinze (15) textos, tanto de membros do GED quanto de pesquisadores colaboradores, parceiros considerados por nós participantes ativos do Grupo. Textos, portanto, que representam algumas das muitas vozes heterogêneas que caracterizam o GED. Textos vivos, de sujeitos ativos que revelam reflexões teórico-analíticas voltadas ao verbivocovisual filosoficamente. Textos que tecem quem somos no tempo-espaço vivido. Textos-Matrix, simulação de e em linguagem codificada, decodificada e sobrecodificada.

Desejamos que esta seja uma leitura desejosa, desejanete, des-jejum. Leitura-escritura-releitura-reescritura responsiva que nos une sincreticamente na constituição de linguagem (semiose) verbivocovisual que somos.

Luciane de Paula

IDENTIDADE E DIFERENÇA ENTRE NAÇÕES NO MUNDO DA COMUNICAÇÃO GLOBALIZADA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

Susan Petrilli¹

A natureza histórica da ideia de nação

É de conhecimento comum que a ideia de nação é um produto histórico que emergiu na Europa no final da Idade Média com o desenvolvimento das monarquias nacionais. Subsequentemente, com a Revolução Francesa, a ideia de nação foi associada com a ideia de cidadania. A expressão “cidadão” indica a condição de pertencimento indiferenciado à nação e gozo dos mesmos direitos. O cidadão é um igual entre iguais: igualdade, fraternidade e liberdade são prerrogativas do cidadão até onde ele/ela pertence à nação. A ideia de nação como estado nacional está também ligada à ideia de territorialidade. A ligação também é de ordem histórica. Geralmente, as fronteiras e limites de um estado nacional, conseqüentemente seu território, são decididos historicamente. Os meios para a definição de território são – e sempre foram – guerras.

Resulta-se que a ideia de nação como um produto histórico tem um começo e um desenvolvimento. Obviamente, nossa referência é a nação no sentido moderno e sua conexão com o estado, em outras

¹ Tradução de Marcela Barchi Paglione.

palavras, aos estados nacionais. Outro significado de nação pode ser rastreado para o antigo mundo e geralmente indica o que os romanos chamaram *gens*. Uma derivação deste conceito é o conceito de “minorias nacionais” dentro do estado nacional, deferentes nações no sentido de diferentes pessoas pertencendo ao mesmo estado nacional. Se a ideia de nação está conectada com dadas situações históricas, isto não significa que a ideia de nação mude imediatamente e mecanicamente com mudanças na situação histórica que a produziu. Mais frequentemente, ideias permanecem e continuam exercendo sua influência nos eventos históricos em forma de ideologia. O conceito de nação não é somente uma reflexão da realidade histórica, mas é também uma ideologia que pode influenciar e concretamente atuar no curso dos eventos históricos.

Portanto, a nação hoje passa pelo mesmo tipo de desenvolvimento que outras instituições sociais na medida que são produtos históricos. Como tem sido sobretudo o caso no curso da história, instituições que coexistem e formam uma parte importante da vida social derivam de sistemas econômicos, sociais e culturais passados. Além disto, estas instituições apresentam estereótipos e ideologias que são também herdadas do passado. O conceito de nação como é concebido hoje, com seus sistemas de ideias, regras e regulações de apoio, tem experienciado o mesmo tipo de desenvolvimento.

Conforme antecipado, da Revolução Francesa em seguida o conceito de nação desenvolveu com o

conceito de cidadania e seus direitos. Entretanto, o conceito de nação é também associado ao conceito de identidade com suas implicações de ordem étnica, linguística e religiosas. Ademais, nação está ligada ao conceito de território e fronteiras territoriais. Estas ideias continuam influenciando a realidade apesar das transformações históricas que se sucederam enquanto isso e apesar da nova situação que globalização desenvolveu ao ponto que surgiu a expressão “aldeia global’.

Na época contemporânea nós testemunhamos uma desterritorialização e desnacionalização causados pelo inevitável encontro e junção de diferentes pessoas, linguagens e culturas. Tal encontro sucede do intenso processo migratório que não pode ser parado, de novas formas de nomadismo. Tais movimentos são causados pelo fato de ser impossível sobreviver em territórios destruídos pela exploração do capitalismo e guerra, pela pobreza e superpopulação. Tudo isto está por trás dos fluxos migratórios da África e países ex-socialistas para a Europa, de todas as partes do mundo para o Canadá, da América Latina para os Estados Unidos, da Ásia para a Austrália etc. E tudo isto tem lugar independentemente e apesar das barreiras impostas por estados nacionais face à extensão do fenômeno migratório.

Este fenômeno deve ser ligado à relação entre desenvolvimento e subdesenvolvimento: desenvolvimento produz subdesenvolvimento, e consequentemente isto provoca fluxos migratórios de territórios onde a sobrevivência é impossível para

territórios do chamado mundo desenvolvido. Assim, o que estamos testemunhando hoje é um processo de desarraigamento de uma pessoa de seu território, a perda da coesão com respeito ao seu grupo étnico e, de uma só vez, o esforço para manter sua identidade nacional, a qual está ameaçada. De sua parte, os países desenvolvidos criam obstáculos para estes fluxos migratórios e ainda defendem seus próprios territórios e direitos como adquiridos através de pertencimento nacional. Países desenvolvidos também recorrem para a ideia de uma identidade nacional, mas, neste caso, distinguindo entre comunitaristas e não-comunitaristas, entre aqueles que pertencem e aqueles que não pertencem à nação, entre aqueles que gozam dos direitos da cidadania e aqueles que não o gozam.

Outro fenômeno contemporâneo ligado à crise de integrante nacional está sob os olhos de todos e concerne a existência de multinacionais. A sociedade global atual testemunha transformações substanciais na economia mundial com a proliferação das multinacionais e bancos mundiais.

A realidade de um mundo global entendido em termos de sistemas de economia global contradiz ruidosamente com o limitado conceito de Nação, especialmente quando entendido em termos de identidade étnica e territorial. Entretanto, quando velhos hábitos e antigos privilégios são ameaçados, frequentemente a tendência em se agarrar a ideologias em crise se torna mais forte. É assim que a ideia de um estado monoétnico surge. Esta ideia sucede influenciando comportamentos e eventos históricos

graças a sua capacidade de desenvolvimento em termos de ideologia. Um exemplo é a fragmentação da Iugoslávia socialista e as tentativas ferozes ligadas a este processo através da recente guerra em Kosovo. A ideia de um estado monoétnico é uma destas ideias que não correspondem a nada. Um estado monoétnico nunca existiu, assim como uma língua pura nunca existiu, não há tal coisa como uma língua sem raízes em outras línguas, sem palavras de outras línguas, uma língua não relacionada a outras. Sem dúvida, em um estado como em uma língua, há forças centrípetas e forças centrífugas, o que é dominante e o que é segregado, uma ordem do discurso e uma ordem social (os últimos estão sempre estritamente ligados: como diz Antonio Gramsci, a “questão da linguagem” é sempre uma questão política). Mas uma coisa não pode ser contradita: ambas língua e nação são híbridas, ambas sujeitas à contaminação, ambas são feitas de identidade e alteridade. Da mesma forma que a identificação da língua com nação, a ideia de ser capaz de construir fronteiras nacionais com base na diferença entre línguas é também um mito. A Itália é um exemplo de como é possível alcançar a unidade nacional (1860) sem uma unidade linguística, a qual neste caso somente foi alcançada um século depois graças, acima de tudo, à influência da televisão. Aos conceitos de língua e nação é adicionado um terceiro, o do mercado livre. No tempo de Adam Smith, como ele mesmo reconheceu, já era claro que não havia tal coisa. Estado monoétnico, língua unitária e mercado livre são três ideias que frequentemente agem juntas e se apoiam mutuamente,

juntas elas mobilizam pessoas, movem exércitos, provocam guerras e larga escala de destruição.

Nação como unidade-diferença e pluralidade-diferença

De forma alguma é nossa intenção negar a natureza concreta da ideia de nação. Acreditar que a liberação da humanidade de suas algemas consiste simplesmente na liberação de falsas ideias seria algo próximo ao jovem idealismo hegeliano, já criticado por Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*. A nação como um conceito e não simplesmente como uma entidade geográfica tem sua própria consistência material. Com isto, queremos dizer que o conceito de nação não é simplesmente uma ideia na mente das pessoas, mas como uma ideia ela tem uma existência objetiva a qual é historicamente determinada e não pode ser mudada.

É indicativo que, em uma carta a Engels, Marx foi irônico para com aqueles que gostam de Lafargue e os representantes da “Jeune France”, declarou que todas as nacionalidades e até nações foram *préjugées surannés*, ligadas às superstições reacionárias do Mundo Antigo. Marx relatou que os ingleses riram quando ele começou seu discurso recordando que o amigo deles Lafargue, quem desejou eliminar o conceito de nacionalidade, fez seu discurso em *français*. Marx também relatou que ele declarou a intenção de Lafargue em negar a nacionalidade mas que imediatamente propôs a sua absorção pelo modelo francês de Nação. É interessante a ironia de Marx nesta carta em relação ao

internacionalismo socialista quando este é interpretado pelas absorventes identidades nacionais. Fora isto, entretanto, sua carta é também interessante por conta da distinção feita entre “nação” e “nacionalidades”.

O conceito de nação entendido como identidade, como o estado nacional, e como as pessoas que com ele se identificam, introduz pluralidade, um fator de diferença interna dentro da unidade internacional. Similarmente, a nação interna ao estado nacional, isto é, a nação compreendida em termos de diferença étnica, logo, como nacionalidade antecedente à formação do estado nacional (embora historicamente “modelado” no último) é também um fator de pluralidade e diferença, mas desta vez interna ao estado nacional. A nação baseada na etnicidade, ou “nacionalidade” compreendida como diferença interna à identidade nacional, não acentua a *unidade-diferença* – unidade entendida em termos de territórios, economia, história, cultura, língua, religião. Isto ocorre em realidade quando a nação procura por um lugar no mundo como “estado nacional”. No contrário, a nação baseada na etnicidade acentua a *pluralidade-diferença*: pluralidade entendida em termos de território, raça, história, cultura, língua e religião – todos os fatores sendo mais ou menos constituem a identidade do estado nacional.

A “nação étnica” ou “nacionalidade” baseada na pluralidade-diferença interna à comunidade nacional de um estado ou comunidade internacional, não deveria ser esquecida nem confundida com “nação étnica” ou “nacionalidade” baseada unidade-diferença. Diferenças linguísticas, culturais, raciais e territoriais

afirmadas na base da pluralidade é completamente diferente do nacionalismo baseado na unidade. Repressão de nacionalidades compreendidas como pluralidade-diferença em nome da luta contra o chauvinismo, contra nacionalismo, em nome dos interesses da humanidade, é a negação marcada do direito de pluralidade-diferença, da alteridade, a qual, pelo contrário, é essencial à humanidade.

Considerem as destruidoras consequências da confusão (ideologicamente) do direito à diferença cultural, linguística e territorial etc. com nacionalismo ou chauvinismo. Isto ocorreu quando nacionalidades foram reprimidas pela URSS (Dzjuba 1971). Pelo contrário, considerem a tendência oposta para dissimular o nacionalismo contemporâneo surgindo como uma reação ao colapso do nacionalismo real pelo direito da diferença cultural.

Vamos distinguir entre:

- 1) “Nação” como *identidade* (política, econômica, estadual) e
- 2) “Nação” ou “nacionalidade” como diferença (étnica), por sua vez, dividida entre
 - a) *Unidade-diferença*
 - b) *Pluralidade-diferença*.

Em (2a) – nação como unidade-diferença –, diferença está fortemente ligada com indiferença: indiferença como negação das diferenças (econômicas, sociais, culturais) internas à unidade e aos fatores que fazem a unidade (território, tradições culturais, línguas etc.); indiferença às diferentes fases históricas por meio das quais a unidade-diferença foi alcançada. Neste

caso, unidade é apresentada como composição natural e imediata, simultânea e homogênea de fatores os quais tem se desenvolvido em diferentes formas e em subsequentes fases (território, cultura, língua).

Em (2b) – nação como pluralidade-diferença –, diferença está fortemente ligada à não-indiferença; neste caso, diferenças internas à “língua unitária”, ao “território comum”, “cultura comum” não são indiferentes entre si. Unidade nacional é considerada como um produto histórico e não como um ponto de início natural. Na medida em que é baseada na pluralidade-diferença, a nacionalidade comum não envolve a eliminação da diferença econômica, linguística, ou de classe, não envolve a eliminação das diferentes pessoas que a formam.

Tais diferentes caminhos para conceber a diferença nacional (como unidade ou pluralidade) influencia o conceito de nação como identidade, como estado, como a expressão de um “desejo popular” em remarcáveis (e mesmo contrastantes) meios.

A falsa ideia de unidade entre língua e nação, isto é, a ideia que a língua e nação se convergem, é baseada no conceito de nação como unidade-diferença.

Na realidade, a língua nunca é uniforme, homogênea, monolítica. Uma única linguagem sempre apresenta um grau de plurilinguismo interno. Estritamente falando, a linguagem nunca está em todo lugar e sempre a mesma. Uma linguagem não é uma entidade preformada e unitária. Ao contrário, é um movimento unitário. Forças centrípeta e centrífugas, isto é, processos de centralização e descentralização

agem juntos e continuamente em uma linguagem viva e próspera (Voloshinov-Bakhtin 1929 e Bakhtin 1975).

Segundo Giacomo Leopardi em *Zibaldone* (manuscrito, p. 935, 12-13, Abril 1821, Leopardi 1976, p. 270), não há algo como a língua nacional unitária propriamente dita, porque a língua em todas as nações é dividida e diversificada.

Certas tendências linguístico-filosóficas somente reconhecem dois polos na vida linguística e forçosamente acomodam todos os fenômenos linguísticos entre estes dois polos: o sistema unitário de língua e o uso individual da mesma. Tais abordagens evidenciam as forças centrípetas da vida linguístico-social enquanto se ignora as forças centrífugas. Além disso, estas tendências linguístico-filosóficas são funcionais para a missão política de centralização e unificação das línguas europeias segundo o interesse da burguesia.

A unificação linguística, ligada ao desenvolvimento de nacionalidades e inaugurada pela burguesia, identifica língua com nação. Neste caso, a língua é considerada como comum a toda a nação, isto é, para a mesma comunidade nacional, enquanto que diferenças ideológicas e desigualdades linguísticas são negadas.

A ideia de uma língua que marque a diferença nacional em um nível ideológico antecipa e, de certa forma, inverte o real processo histórico impondo uma unidade-diferença sobre a pluralidade-diferença (a qual tende a ser deixada de lado). Tal operação pode ser rastreada na contribuição de Stalin em 1950 para a linguística, quando ele declarou que a única língua

possível em uma dada sociedade é a língua nacional, isto é, a língua comum à toda à nação, a todos os membros desta sociedade (o indicativo do conceito de nação como unidade-diferença é a mudança do nível de língua em sociedade para o nível da língua da nação) (Marcellesi et al.). Se a nação é uma “categoria histórica”, a unificação linguística é um processo, um programa político e não um fato que já havia sido realizado, pré-existente ao processo. Além do mais, a unificação linguística é parte de um programa que é subentendido pelos interesses que tendem a privilegiar a unidade-diferença ao invés da pluralidade-diferença.

De fato, todos os fatores caracterizadores da comunidade nacional (juntos e separadamente) são também baseados no conceito de nação enquanto unidade-diferença. Estes incluem: “território comum” e “configuração física comum”, os quais encontram expressão em uma “cultura comum”, “condições de vida e interesses econômicos comuns”. E nenhum desses excluem relações de desigualdade, exploração econômica, dominação cultural, diferenças de classes, relações internas de desenvolvimento e subdesenvolvimento etc., se não como uma mistificação ideológica.

Recusando a concepção idealístico-romântica da relação língua-nação e a ideia de língua nacional como expressão espontânea de um povo, Gramsci, em 1918, escreveu que as línguas não determinam a formação de sistemas nacionais (“Contro um pregiudizio”, *Avanti!*, 24 Jan.). Nações são formadas com base em necessidades políticas e econômicas de uma classe: a

língua é somente um dos documentos visíveis e atos de propaganda usados pelos escritores burgueses para obter consenso, incluindo os sentimentais e ideólogos. A chamada questão de linguagem, segundo Gramsci, tem sido parte desde sempre de um esforço político. A “língua unitária nacional” está ligada à hegemonia de uma dada classe, e, conseqüentemente, expressa uma ideologia específica (Gramsci 1968, pp. 205-2014)

A crítica ao conceito de nação enquanto unidade-diferença pode estar ligada às considerações feitas por Lenin. De fato, Lenin evidencia como a nação, entendida como unidade diferença, só pode ser uma mistificação ideológica com respeito à realidade da pluralidade-diferença, multiplicidade-diferença que não pode ser evitada. Lenin clama que elementos da ordem democrática e socialista estão presentes em todas as culturas nacionais, embora possam não estar desenvolvidos. Classes trabalhadoras exploradas estão presentes em todas as nações, em condições de vida que inevitavelmente ameaçam a ideologia democrática e socialista. Entretanto, a cultura burguesa também existe em todas as nações, e não só na forma de elementos mas como cultura dominante (Lenin 1966).

Movimentos nacionalistas contemporâneos que planejam constituir *estados mononacionais* estão baseados em um conceito de nação como unidade-diferença étnica. O nacionalismo exacerbado aspira construir estados “eticamente puros”, dando vida ao fantasma do estado nacional compreendido como estado mononacional. Entretanto, devemos lembrar que, de uma perspectiva histórica, os estados nacionais

nunca foram “monoétnicos”: a nação é a construção subsequente no território controlado pelo estado (Catone 1994, p. 10). Ao mesmo tempo, não podemos negar isto quando a questão da construção das identidades nacionais, e precisamente porque a nação foi construída a posteriori pelo estado, a tendência era de privilegiar a nação em termos de unidade-diferença, ao invés da pluralidade-diferença.

Entretanto, neste ponto é importante especificar que nosso interesse no problema da identidade e diferença em relação à situação contemporânea de comunicação global não é de ordem sociológica ou politológica. Do ponto de vista deste trabalho, considerações feitas até o momento somente servem para introduzir o problema no centro de nossas preocupações – isto é, o problema dos signos. Nossa perspectiva é semiótica. No que diz respeito ao problema imediato, – o problema da identidade nacional, identidade étnica exacerbada ao ponto de chauvinismo, ou, pelo contraste, o problema do interculturalismo, diálogo interétnico, logo, o confronto com alteridade – tudo isto pode ser interpretado como o problema da relação entre diferença e signo. De fato, a diferença não existiria sem signos. O que gostaríamos de mostrar agora é que usar signos para fixar a identidade ou marcar diferenças (no caso, diferenças étnicas e nacionais) significa usar signos aberrantemente. De fato, seguir tais diferenças lógicas torna-as indiferentes a outras diferenças, e estão ainda prontas para reprimir outras diferenças ao ponto mesmo de “limpeza étnica”.

Signos e diferença entre identidade e alteridade

“Signos fazem a diferença”. “A diferença faz signos”: duas declarações na relação entre “signos” e “diferença” (Ponzio 2003, pp. 195-198), em um livro de crítica à comunicação global). Entretanto, contrariamente a impressões iniciais, a relação não é nem simétrica nem recíproca. Na primeira declaração, o termo “diferença” meramente indica um *estado*, enquanto que, no segundo caso, indica um *processo*.

Portanto, as duas declarações – “signos fazem a diferença” e “a diferença faz signos” – não são simétricas, nem implicam reciprocamente uma a outra. De fato, repetimos que no primeiro caso, “diferença” indica um estado e no segundo um processo. Isto também é evidenciado pelo fato de no primeiro caso “diferença” poder ser substituída por “identidade”, quanto que no segundo não.

“Signos fazem a diferença” pode ser considerada como um sinônimo de “signos fazem a identidade”. De fato, a diferença compreendida em termos de estado significa interpretar diferença como “identidade”.

Ao contrário, “a diferença faz signos” não pode ser interpretada como “identidade faz signos”. Esta declaração teria sido rejeitada não somente por Charles S. Peirce, mas também por Ferdinand de Saussure. Nem poderia ter lugar em outras concepções semióticas.

Na descrição de Peirce, o signo é *stat pro aliquo* e é entendido em termos de *interpretação*. Esta abordagem evidencia o fato do signo ser feito de diferença. Aqui,

diferença pode ser interpretada em ao menos dois meios:

“Diferença” no sentido de “diferir de” outros signos: por exemplo, em um plano semântico, uma palavra difere de seus sinônimos em um dado estado da língua. Pense nos famosos exemplos de Saussure na língua inglesa, a diferença entre *mutton* e *sheep*; ou quanto aos sinônimos franceses, a diferença ente *redouter*, *caindre*, *avoir peur*. Em um plano fonológico, pense na relação binária entre traços distintivos opostos como *d e t*, *b e p*.

Diferença em um sentido de *diferimento*: o signo também é algo feito de diferença no sentido de isto diferir de outra coisa. O signo *refere-se à* ou *difere-se de* outro signo, o qual age como seu interpretante. Portanto, neste caso, o signo não é meramente um fato estático de relações pré-determinadas, mas um processo de *diferimento*, de fato, um processo de infinitos diferimentos, de acordo com Peirce, de um interpretante a outro.

Antes de Jacques Derrida substituir o “e” pelo “a” na palavra francesa *différance* para indicar o processo de diferimento, Peirce há havia transmitido o sentido dinâmico de diferença, isto é, de diferir entre signos com a ideia de uma *infinita semiose*. Diferir entre signos e interpretantes é entendido nos *termos dialógicos de questão e resposta*: o interpretante responde ao signo, é uma resposta a ele, uma resposta ao signo que apresenta por si uma pergunta. Isto estabelece claros limites para a interpretação na perspectiva de uma

relação dialógica que é aberta e rapidamente fechada, ou restrita pela irreduzível alteridade de seus termos.

O signo detém a identidade, é refratário da diferença compreendida em termos de estado e, ao contrário, prospera no diferimento – diferimento infinito. Ainda, de acordo com a primeira declaração, “signos fazem a diferença”, entendida como “signos fazem a identidade”, paradoxalmente, os signos são usados para fazer diferença em termos de estado, identidade.

Em contrapartida, entretanto, é importante repetir que signos são jurados à diferença compreendida em termos de mudança, diferimento, abertura dialógica, alteridade. A verdade é que a diferença que faz os signos é a *alteridade*; diferença, deste modo entendida, abre o signo para a infinita semiose e o distingue do sinal, isto é, da univocalidade, monologismo e natureza estática do sinal.

Signos que fazem a diferença, no sentido de fixar a diferença, são signos reduzidos ao status de sinais, signos que foram reduzidos de sua capacidade de diferimento. Neste caso, os signos são usados redutivamente, isto é, para “fazer” ou marcar a diferença em termos de identidade.

Onde os signos fazem a diferença? A questão da *localização* pressupõe a referência a uma área, um campo, onde os signos estão localizados. De acordo com Charles Morris e Thomas A. Sebeok e sua perspectiva semiótica global (o último desenvolveu o ponto de vista de Peirce para todo o universo, que estaria pleno de signos), *semiose* ou a atividade do signo

é co-extensiva em relação à *vida*. Em outras palavras, *semiose* e *vida* se convergem. Desta perspectiva, *signos fazem a diferença* entre vida e a não-vida. Mas, neste caso, é uma questão de *diferença que faz o mundo dos signos*, e não de *diferenças internas a este mundo*.

Com o presente trabalho, nosso intuito é criticar aqueles conceitos que usam os signos para fazer a diferença, no sentido de fixar as diferenças no mundo dos signos. Aqui a referência é ao mundo dos signos humanos, às culturas, à esfera de *antroposemiose*. Quando perguntamos *onde* os signos fazem a diferença (no sentido de fixar a diferença) com referência a toda a biosfera (Sebeok), a resposta é que somente ocorre nas culturas humanas, portanto, na esfera da *antroposemiose*.

Somente na esfera da *antroposemiose* os signos são usados para *fazer a diferença* em termos de identidade individual, social e nacional. Isto é possível graças à capacidade especificamente humana chamada *metasemiose*. *Metasemiose* faz o ser humano um tipo único de animal, isto é, um *animal semiótico*. Entretanto, conforme antecipado, usar signos para fazer fixar a diferença é limitante, dado que isto reduz os signos ao status de sinais. Usar signos para fazer a diferença, fixar identidades na esfera da *antroposemiose*, significa usar os signos abusivamente, aberrantemente com respeito à *semiose* em geral. De fato, usar signos para fazer a diferença interrompe o processo de diferimento relacionando-os à diferença, que é estática, diferença entendida como identidade fixada, e não como diferença entendida enquanto processo aberto, como

movimento dialógico, participação, envolvimento, intercorporeidade, alteridade.

Diferença enquanto identidade refere-se à *diferença indiferente*. Este tipo de diferença está ligado a funções e papéis, como requisitado pelo “universo fechado do discurso” (Marcuse). Diferença indiferente, funções e papéis, o universo fechado do discurso preveem *alternativas*. Entretanto, eles excluem a *diferença entendida em termos de alteridade*.

Diferença enquanto alteridade é a *diferença “não-indiferente”*. (Levinas 1961- 1974), diferença entendida como envolvimento dialógico e participação com outras diferenças. A diferença, em termos de alteridade, não é a diferença no sentido de *ser de outra forma*, a qual é característica de alternativas. Ao contrário, a diferença de acordo com a lógica da alteridade é a diferença não-indiferente, diferença no sentido de outra forma de ser (Levinas 1974): diferença calcada na alteridade é a diferença entendida como *diferimento além da identidade do ser, seja individual ou coletivo*.

Signos podem ser usados por culturas em ao menos duas maneiras diferentes: para estabelecer diferenças com respeito a outras culturas, para estabelecer identidades, isto é, para definir a identidade de uma cultura e justapô-la a outras identidades culturais; ou, ainda, eles podem ser usados para responder a outros signos (seja os signos de uma mesma cultura ou de outra), em inter-relações dialógicas, em processos de infinitos diferimentos nos quais um signo *refere-se* ou *difere-se de outro signo* como signo interpretado ou interpretante. Neste caso, as culturas investem seus

signos com a capacidade de *entonação interrogativa e compreensão responsiva* (Bakhtin). Tais signos interrogam outros interpretantes, ora signos, ora perguntas em um diálogo. Esta abordagem oferece a única possibilidade de evasão ao relativismo tanto quanto ao dogmatismo. Ambos são caracterizados pela falha em admitir o outro que é subjugado e excluído.

A comunicação global hoje e identidade

O universo de signos contemporâneo está dominado pela comunicação global que tende a homogeneizar, homologar, nivelar e cancelar diferenças. Tais processo inevitavelmente leva a um sentido de frustração pela identidade e diferença. Como consequência da identidade e diferença se torna cada vez mais obstinada no desejo de prevalecer sobre outras diferenças e identidades, no desejo de assegurar sua separação de outras identidades e diferenças, para assegurar sua própria identidade-diferença enquanto tende a ser negada. Seguir tal lógica da indiferença recíproca entre diferenças é rapidamente transformada em conflito e hostilidade face ao diferente, alienígena, estranho.

Em quais signos podemos rastrear a diferença, dado que os signos agora já entraram os circuitos de uma comunicação global e circulam no mundo do mercado (o qual é ligado à comunicação global)? E as suas férias, não para cancelar a indiferença?

Paradoxalmente, diferenças só podem traçadas em signos do passado: signos da diferença são signos que

chegaram até nós do passado; o tempo presente os cancela. O que pode os unir e diferenciar e, logo, identifica-los como um passado comum é a diferença com base em religião, língua, distribuição territorial, origem, genealogia, raízes, sangue, cor da pele. A identidade tenta afirmar-se no que pode constituir a diferença, seja em nome da história ou alguma característica “natural”: identidade e diferença – monumentos, linguagem e dialeto, religião, grupo étnico: testemunha de um passado cultural, de uma tradição.

Mais significativamente igrejas, museus, ruínas, as partes históricas de uma cidade são os únicos elementos caracterizadores, os únicos elementos de identificação no espaço urbano. Um dado espaço urbano é, por outro lado, anônimo e indistinto com respeito a outro espaço urbano no mundo atual da comunicação global.

Hoje, os signos de identidade estão fixados entre *indiferença* e *diferença mumificada*.

Na base da identidade assim formada, o que se tornou permeável em termos de território nacional, espaço urbano, subúrbios, vizinhanças, local de trabalho e vida cotidiana deve ser mantido à distância – para variar graus de abjeção (atingindo do ódio à dita tolerância). Identidade é dada pela diferença linguística, étnica, religiosa, pelo passado cultural etc.

Mas, identidade baseada em signos de um passado comum torna-se mais forte, reforça sua capacidade de alto-defesa, e espalha mais extensividade em termos de espaço, quanto mais contrasta com ideologias postas

em circulação pela comunicação global, apesar de e além de diferenças e fronteiras. Este tipo de identidade torna-se mais forte quanto identificada com nação, estado ou confederações de nações e estados tais como a União Europeia, ou os Estados Unidos da América. Identidade concebida em termos de cultura comum do passado pode excluir o migrante de suas fronteiras, o extra-comunitário compelido a pedir hospitalidade de países desenvolvidos por causa de desastres provocados em seu país de origem por conta do próprio desenvolvimento.

No entanto, signos de uma *comunidade restrita*, de uma *comunidade de identidade*, signos da “pequena experiência” podem ser balanceados pelos signos da “grande experiência” (Bakhtin). Estes prosperam em um processo dinâmico de diferimento dialógico. Signos em tal processo são partes de uma *comunidade aberta*, e participam com esta comunidade em relação de “interconexão com o outro” (Levinas 1974), em relações de envolvimento e irrevogável responsabilidade pelo outro, relações de diferença não-indiferente (Ponzio 2002).

Isto que une cada um de nós a cada um dos outros é a alteridade de cada um de nós que não pode ser reduzida a nenhuma forma de identidade, seja individual ou da coletividade. Este tipo de alteridade não pode ser reduzido à diferença ligada a uma dada coletividade. O que nos une é a condição de não-pertencimento, de *estranheza recíproca* na relação de não-indiferença face ao outro. Identidade e interesses identitários podem ser indiferentes à diferença de

indivíduos singulares, à diferença de todas as formas de identidade ao ponto mesmo de exclusão. Mas a diferença baseada na identidade fechada com seus interesses identitários não pode cancelar a *condição essencial de estranheza recíproca, de recíproca alteridade*.

A comunicação global torna os signos da diferença obsoletos. A comunicação global torna o aberrante uso de signos para fazer a diferença ainda mais anacrônico e ilusório. O sistema atual de reprodução social é o último no qual os signos são usados para fazer diferença. Entretanto, este mesmo sistema também está tornando possível usar signos nesta forma, isto é para fazer fixar a diferença.

A reprodução social na comunicação global hoje prejudica a vida sobre todo o planeta. Paradoxalmente, entretanto, apesar disto, um sistema social está sendo desenvolvido para oferecer a única possibilidade de salvação para a semiose planetária, se já não é muito tarde, Nós fazemos alusão ao sistema social onde os signos estão abertos à alteridade e prosperam em processo de diferimento característico de um universo semiótico em sua (destotalizante) totalidade, da vida. De fato, como já foi observado, os signos da antroposemiose (diferentemente do resto do universo semiótico) são dotados de uma capacidade semiótica própria aos seres humanos, isto é, a capacidade de metasemiose. O último implica a capacidade de criatividade, crítica e responsabilidade.

A nova comunidade humana que nós pressagiamos é caracterizada pela interconexão planetária sem a comunidade, uma comunidade não entendida como uma

comunidade fechada. Pelo contrário, a nova comunidade humana, como nós a prevemos, é uma comunidade feita de signos que são diferentes, mas sem signos de diferença que façam a diferença ou a marquem. A nova comunidade humana é uma comunidade sem signos de identidade restrita, sem propriedade, sem territórios, sem propriedade, sem igualdade ou desigualdade, sem raízes ou origens, sem fronteiras ou laços, sem pertencimento: uma real sociedade comunitária, a comunidade aberta (Morris 1948).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. C. Emerson and M. HOLQUIST. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Speech Genres & Other Late Essay*. Ed. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- _____. *Art and Answerability*. Ed. M. Holquist and V. Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.
- _____. (1920-24). *Toward a Philosophy of the Act*. Eng. trans. V. Liapunov, ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1993.
- _____. *Linguaggio e scrittura*. Ed. A. Ponzio, It. trans. L. Ponzio. Rome: Meltemi. Bakhtin-Voloshinov. See Voloshinov, 2003.
- CATONE, Andrea (1994). 'Nazionalismi e crisi della ragione.' *Giano* 16, 1994.
- CHOMSKY, Noam. *Deterring Democracy*. London: Verso, 1991.

- _____. *The New Military Humanism: Lessons from Kosovo*.
 Monroe, Maine: Common Courage Press, 1999.
- _____. *A New Generation Draws the Line*. London: Verso in
 the imprint of New Left Books, 2000.
- _____. *September 11*. Crows Nest NSW, Australia: Allen &
 Unwin, 2002a.
- _____. *Understanding Power. The Indispensable Chomsky*. Ed.
 Peter R. Mitchell and John Schoeffel. Melbourne: Scribe
 Publications, 2002b.
- _____. *Power and Terror. Post-9/11 Talks and Interviews*. New
 York: Seven Stories Press, 2003.
- CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel. *Human Nature:
 Justice versus Power*. London: Souvenir Press, 1974.
- DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil. Eng. trans.
 A. Bass, *Writing and Difference*. Chicago: The University of
 Chicago Press, 1967.
- DERRIDA, J. *Voyous*. Paris: Galilée, 2003.
- DZJUBA I. *L'oppressione delle nazionalità in URSS*. Rome:
 Samonà e Savelli, 1971.
- FARINELLI, G. 'Il mondo che c'è, il mondo che verrà,'
Atlante del nuovo mondo. Rome: Libera informazione editrice,
 1994.
- GRAMSCI, Antonio. *Marxismo e letteratura nazionale*. Ed. G.
 Manacorda. Rome: Editori Riuniti, 1968.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous même*. Paris: Librairie
 Arthème Fayard. Eng. Trans, 1988.
- ROUDIEZ. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia
 University Press, 1994.
- L'acte final d'Helsinki*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag,
 1990.
- LENIN, V. I. "Osservazioni critiche sulla questione
 nazionale." In Lenin, *Opere complete*, XX. Rome: Editori
 Riuniti, 1966, 11-41.

- LEOPARDI, Giacomo (1976). *Zibaldone di pensieri*. In Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, ed. Walter Binni, vol. 2. Florence: Sansone.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. The Hague: Nijhoff. Eng. trans. A. LINGIS, *Totality and Infinity*. 1961. Intro. J. Wild. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- _____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. The Hague: Nijhoff, 1974. Eng. trans. A. LINGIS, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2000.
- _____. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris: Grasset, 1991. Eng. trans. *Entre nous. On Thinking-of-the-Other*. London: The Athlone Press, 1998.
- LOPIPARO, Franco. *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*. Bari: Laterza, 1979.
- LUKAMBA, Paulino. *L'Africa che non ci appartiene*. Milan: Editrice Nuovi Autori, 2002.
- L'UNITA. *Le rovine di Baghdad. Diario di una guerra preventiva*. Rome: Nuova Iniziativa Editoriale, 2003.
- MARCELLESI, Jean-Baptiste et alii. *Linguaggio e classi sociali. Marrismo e stalinismo*. It. trans. and intro. A. Ponzio. Bari: Dedalo, 1978.
- MARCUSE, Herbert (1964). *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Intro. D. Kellner. London: Routledge. [New ed. 1999.]
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Carteggio*, vol. IV. Rome: Rinascita, 1951.
- MORRIS, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*. In *International Encyclopedia of Unified Science I (2)*. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
- _____. *The Open Self*. New York: Prentice-Hall, 1948. It. trans. *L'io aperto. Semiotica del soggetto e delle sue metamorfosi*, intro. and ed. S. Petrilli. Bari: Graphis, 2002.

- _____. *Signification and Significance*, Cambridge Mass.: The MIT Press, 1964; It. trans. *Significazione e significatività*, intro. and ed. S. Petrilli. Bari: Graphis, 2000.
- PEIRCE, Charles, S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Eds. C. Hartshorne, P. Weiss, and A. W. Burks, 8 Vols. Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1966.
- PETRILLI, Susan. *Su Victoria Welby. Significs e filosofia del linguaggio*. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998a.
- _____. *Teoria dei segni e del linguaggio*. Bari: Graphis. New ed. 2001, 1998b.
- _____. 'About and beyond Peirce.' *Semiotica* 124 (3/4), 299-376, 1999a.
- _____. 'Charles Morris's Biosemiotics.' *Semiotica* 127-1/4, 67-102, 1999b.
- _____. 'The biological basis of Victoria Welby's significs.' *Semiotica* 127-1/4, 23-66, 1999c.
- _____. 'Charles Morris e la scienza dell'uomo. Conoscenza, libertà, responsabilità,' Intro. to C. Morris, *L'io aperto*. It. trans. and ed. S. Petrilli. Bari: Graphis, 2002.
- PETRILLI, Susan; PONZIO. *Signs of Research on Signs. Semiotische Berichte*. Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Special Issue Jg. 22, ¾, 1998.
- _____. *Il sentire nella comunicazione globale*. Rome: Meltemi, 2000a.
- _____. *Philosophy of Language, Art and Answerability in Mikhail Bakhtin*. Toronto: Legas, 2000b.
- _____. *Sebeok and the Signs of Life*. London: Icon Books, 2001.
- _____. *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok*. Milan: Spirali, 2002.
- _____. *Semioetica*. Rome: Meltemi, 2003.
- _____. *Semiotics Unbounded*. Toronto: Toronto University Press, 2005.

- PONZIO Augusto. *Man as a Sign. Essays on the Philosophy of Language*. Eng. trans. and ed. S. Petrilli, Appendix I & II by S. Petrilli. Berlin: Mouton de Gruyter, 1990.
- _____. *Production linguistique et idéologie sociale*. Candiac (Québec): Les Editions Balzac, 1992.
- _____. *Signs, Dialogue, and Ideology*. It. trans. and ed. S. Petrilli. Amsterdam: John Benjamins, 1993.
- _____. *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Levinas, suivi de Deux dialogues avec Emmanuel Levinas*. Paris: l'Harmattan, 1996.
- _____. *La differenza non indifferente. Comunicazione, migrazione, Guerra*. Milan: Mimesis, 2002.
- _____. *I segni tra globalità e infinità. Per la critica della comunicazione globale*. Bari: Cacucci, 2003a.
- _____. *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milan: Bompiani, 2003b.
- _____. *Semiotica e dialettica*. Bari: Edizioni dal Sud, 2004a.
- _____. *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*. Florence: Guerra, 2004b.
- POOLE, Gordon. *Nazione guerriera. Il militarismo nella cultura degli Stati Uniti*. Naples: Colanese editore, 2002.
- ROBINSON, Dave; GROVES. *Introducing Political Philosophy*. Doxton, Cambridge: Icon Books, 2003.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio. *Between Signs and Non-signs*. Ed. and intro. S. Petrilli. Amsterdam: John Benjamins, 1992.
- _____. *Il linguaggio come lavoro e come mercato*. Ed. A. Ponzio. Milan: Bompiani. 2003[1968]
- SAID, Edward (1979). *The Question Palestine*. New York: Vintage Books, 1992.
- _____. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, Inc, 1993.
- _____. *The Pen and the Sword. Conversations with David Barsamian*. Intro. Eqbal Ahmad. Monroe, Maine: Common Courage Press, 1994.

- SCHAFF, Adam (1997). *Meditacje*. Warsaw: Wydawnictwo Project. It. trans. and ed. A. Ponzio, *Meditazioni*. Bari: Edizioni dal Sud, 2001.
- SEBEOK, Thomas A. *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- SINGER, Peter. *One World. The Ethics of Globalisation*. Melbourne: Text Publishing Company Melbourne Australia, 2002.
- STALIN, I. V.. *Il marxismo e la linguistica*. Pref. G. Devoto. Milan: Fetrinelli, 1950.
- TRAORE, Aminata. *Le viol de l'imaginaire*. Libraire Artème Fayard et Actes Sud., 2002.
- VOLOSHINOV, Valentin N. *Marksizm i filosofija jazyca*. Leningrad. Eng. trans. L. Matejka and I. R. Titunik, *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1973.
- ZANOTELLI, Alex. *Leggere l'Impero*. Molfetta (Bari): La meridiana, 1996.

INTERDISCURSIVIDADE, INTERTEXTUALIDADE E REGIMES DE PRESENÇA¹

Norma Discini

“Toda construção identitária, toda “procura de si” passa por um processo de *localização do mundo* – do mundo como alteridade e como presença (mais ou menos “presente”) em relação a si.” (E. Landowski, *Presenças do outro*. Trad. Mary Amazonas, 2002)

Interdiscursividade e intertextualidade

Pensaremos em interdiscursividade e em intertextualidade como práticas dialógicas que, exercidas por sujeitos discursivos, acabam por confirmar o próprio sujeito não apenas como voz, corpo e caráter definidos socialmente, mas como efeito de individualidade, construído *no* e *pelo* próprio enunciado. Falando em intertextualidade, alertamos que imitar um texto para captá-lo ou subvertê-lo resume todo o movimento intertextual, não restrito à manifestação dos textos. Texto é aqui concebido como a junção do plano da expressão e do plano do conteúdo,

¹ Este estudo foi originariamente publicado no Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica PUC/SP; Universidade de São Paulo USP - FFLCH; França: Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Fondation Nationale des Sciences Politiques (FNSP), 2005.

logo a intertextualidade, supondo o diálogo intencionalmente acionado e mostrado entre textos, não poderá ter uma descrição restrita ao plano da expressão. É no plano do conteúdo que o discurso é concebido, para uma semiótica de herança greimasiana. Para discorrer sobre a intertextualidade, falamos então de relação dialógica de deliberada amostragem do *outro*, dada no plano do conteúdo e reforçada no plano da expressão. Falamos de uma heterogeneidade mostrada, que acaba por investir os textos com duplo acento de voz: o acento da voz imitante e o outro, da voz imitada. Por essa razão configuram-se como polifônicos os textos dados por meio da construção intertextual, considerada a polifonia como fenômeno da própria heterogeneidade mostrada (Revuz, pp. 91-151).

A intertextualidade demonstra e reitera, na imitação intencional de um texto por outro, o centro discursivo constituído pelo não-centro; o *eu* constituído pelo *outro*; a polêmica, enfim, da “inter (in)compreensão dos discursos”, tomando agora expressão de Maingueneau que, por tais meios, refere-se à interdiscursividade (Maingueneau 1984, p. 109). A propósito, é bom enfatizar que o diálogo interno de vozes sociais, próprio da interdiscursividade, é reproduzido nas relações intertextuais, sem que seja confundido com estas, que supõem encontro deliberado do *eu* com o *outro*.

Na apreensão do sentido dado intertextualmente, serão considerados temas, figuras, direção axiológica dos textos postos em contato, para que se diagnostique o duelo enunciativo mostrado. Mas, para além de tais procedimentos e justamente por meio deles, vê-se que a

descrição do sentido dado na intertextualidade respalda-se pelo cotejo das vozes sociais constitutivas do discurso. Afinal, o que é cada sujeito posto no confronto intertextual, senão um ponto de convergência de simulacros dados socialmente?

A observação do diálogo constitutivo torna-se possível graças à sistematização que rege as vozes sociais, as quais, longe de se constituir aleatória e caoticamente nos discursos, respondem a sistemas de representações, regras e preceitos sociais. Por sua vez, tais sistemas de representações, que procuram não só explicar a realidade, como regular o comportamento dos homens, instituem o *outro* que atravessa inevitavelmente o *um*, ditando o que pensar, por meio das formações ideológicas, e ditando o que dizer, por meio das formações discursivas. Esses sistemas de representações, que refletem grades culturais, irrompem, aliás, do próprio exame do percurso gerativo do sentido, instrumento que descreve o plano do conteúdo dos textos. Da consideração do sentido articulado em níveis, profundo, narrativo e discursivo, emergem as vozes sociais, que articulam e categorizam o mundo.

A intertextualidade, concebida como imitação deliberada entre textos e examinada como efeito de sentido dos próprios textos, o que significa que é descrita com o apoio dado pelo instrumental do percurso gerativo do sentido, não pode dar as costas ao diálogo constitutivo. Atentando um pouco mais para a relação entre a interdiscursividade e a intertextualidade, tomemos como exemplo uma questão: “Até que ponto, como e por que determinado percurso figurativo e

temático é imitado do texto de base, para ser subvertido na paródia e captado na estilização?” Ora, tal questão, procurando descrever mecanismos de construção do sentido intertextual e, aliás, pontualmente restrita à semântica discursiva, somente alcança bom rendimento analítico se, anterior a ela, tiver vingado a perspectiva de que os textos, imitado e imitante, com os percursos temático-figurativos postos em relação de citação mútuas, devem ser cotejados como feixes de imagens - das coisas e dos homens; feixes de crenças que, criadas pelo homem, representam interesses políticos e econômicos dominantes de uma época. Os textos, vistos assim, como feixes de representações que articulam e categorizam o mundo, são considerados na dimensão da interdiscursividade. A intertextualidade supõe, portanto, a interdiscursividade, sem que a recíproca seja verdadeira. A intertextualidade, explicitando o diálogo deliberado entre textos, corrobora a natureza social e histórica dos discursos, exacerbando as contradições e o inacabamento do próprio discurso. Por isso a intertextualidade é aliada do efeito de polifonia que, como entrecruzamento de vozes mostradas num texto, remete à mobilidade e não à fixidez do dito e do dizer.

Interdiscursividade: o lugar do sujeito

Antes de proceder à análise de textos construídos por meio da intertextualidade, passemos a desenvolver algumas reflexões sobre a prática analítica, no que diz respeito à interdiscursividade. Para isso tomemos dois textos de gêneros diferentes: uma tira de história em

quadrinhos (Fig.1) e um provérbio, reunidos ambos sob o tema *a necessidade de trabalho para o homem*.

Fig. 1: Jim Davis, *Garfield*, *Folha de S. Paulo*, *Caderno Ilustrada*, 06 / 03 / 04, p. E11.



“No bees, no honey; no work, no money”

A tira de Garfield, como todo texto, pode ser analisada como junção de dois planos: o do conteúdo e o da expressão. No plano do conteúdo estão as vozes sociais em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sincrética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação. Podemos verificar na tira que a preguiça e a indiferença de Garfield frente à provocação do homem feita na pergunta: *Você assume a sua preguiça com muita facilidade, né?* são enfatizadas no plano da expressão tanto por meio da curta extensão da resposta do gato no segundo balão, ou seja, “dá preguiça falar muito”, como por meio da total similaridade do traçado do corpo do animal na representação do decúbito dorsal, retomado sem indicação de mudança de posição nos três quadros. Temos intensificado, pela

integração do verbal com o visual no plano da expressão, o efeito de imobilidade, que assim configura o animal com um corpo aparentemente morto. Mas não está morto esse gato, o próprio enunciado indica: ele fala, pensa, comunica-se com o homem. A figura do corpo do gato confirma o imobilismo, mas o pensamento falado o nega. O contínuo e inalterado decúbito dorsal, que desenha o imobilismo da morte, acaba, então, por configurar-se como: incongruente, frente à transformação prevista para o gato, devido à troca de quadros; descompassado, frente às alterações das expressões faciais do homem-interlocutor (boca ora aberta, ora fechada); desconforme, frente às variadas tomadas de perspectiva do corpo do mesmo homem. Nas inadequações, firmam-se estratégias enunciativas que constroem um mundo móvel e ao revés: o mundo do riso.

Esse imobilismo, encadeado tematicamente à preguiça, para a proposição de um modo possível de ser, é, portanto, enfatizado redundantemente no plano da expressão por meio dos traços inalterados do decúbito dorsal. Entretanto, o discurso, ao negar o próprio imobilismo, por meio do pensamento declarado do gato, não apenas firma para Garfield a imagem do sujeito esperto, dotado de inteligência tão célere, que o instrumentaliza para poder e saber debochar do homem, como reveste o próprio imobilismo de ironia: o enunciado o afirma, a enunciação o nega.

Por conseguinte, articulado à preguiça e diagnosticado na fala do homem em tom de censura,

Você assume a sua preguiça com muita facilidade, né?, tal imobilismo poderia remeter, já no primeiro quadro, a uma desqualificação moral do gato. Essa avaliação pejorativa apoiar-se-ia, aliás, na sanção negativa feita pelo homem em relação ao felino, destinatário que não partilha com o destinador os valores da importância do trabalho, da necessidade do exercício físico, da obrigação de sentir-se útil etc. A ordem das coisas estaria confirmada com o apoio da reprimenda eficaz, subsídio para a discursivização da preguiça como algo desprezível, como pecado capital, enfim. Todavia a tira subverte ordem e pecado. É justamente por meio desse imobilismo que o gato acaba por ironizar o homem e, ao fazê-lo, acaba por sancionar negativamente o próprio homem, num percurso paralelo, em que ele, gato, é o destinador e o homem, o destinatário da manipulação. Assim o homem pode ser dado discursivamente como um fraco, tolo e ingênuo. A ordem fica subvertida pelo aparente *non-sens* da cena narrada. A enunciação, usando a figura de Garfield para subverter o *status quo*, desestabiliza os modelos gerais das coisas, fatos e pessoas; os estereótipos, enfim.

Ao ironizar o sujeito censor, o gato esvazia o discurso da censura e das paixões que lhe são próprias, como medo e insegurança, desdobramentos da culpa. A reiterada assunção dos próprios valores, efetivada pelo gato, verdadeiramente confirma a inutilidade da manipulação do homem, que não conseguiu fazer o animal crer na própria falta. Finalmente, o gato ironiza o homem por meio da imagem da imobilidade redundantemente ostentada no visual, a ponto de fazer

o corpo petrificado de barriga para cima beirar a hipérbole e, com ela aliada à ironia, fortalecer o efeito do humor. Diante disso, torna-se deslocada a seriedade do homem e seu discurso, seriedade esta projetada na repreensão feita pelo homem no primeiro balão e reiterada nos traços da expressão facial e corporal, que configuram um corpo inclinado: boca arqueada para baixo, dorso tombado, pálpebras e braços caídos, tudo para consolidar o sujeito curvado sob o peso da própria repressão, frente ao gato relaxado. Por conseguinte, censura e homem censor acabam por apresentar-se como *blefe*.

A desestabilização de um mundo tido como pronto e acabado, o mundo das transparências de sentido, fica confirmada na tira com o recurso da biisotopia. Temos um gato, que é também humano, já que pensa e fala e, mais que isso, é mais esperto que o homem, já que acaba por ironizá-lo. Essa desestabilização é ainda confirmada por meio do acréscimo de um segundo sentido à palavra *facilidade*, dada na fala do homem como a falta de escrúpulos do gato para assumir a própria preguiça e ressemantizada na última fala do gato como ausência de esforço físico. Com a biisotopia reafirmada, recrudescer o efeito de polifonia.

Em tal universo de ambiguidades, torna-se vantajada a opacidade da tira como um texto que se afasta do sentido apresentado como o que está à mão, no imediatismo daquilo que se supõe pronto e transparente. Não é à toa que aumenta o coeficiente de polifonia. Vale lembrar que, na tira, o homem, ao tentar manipular o gato para que o animal se sentisse culpado

diante da própria preguiça, acaba sendo manipulado pelo gato, este sujeito que contribui para que o homem seja apresentado como um fracote. Assim a própria ideologia da culpa é contestada por meio de um discurso que, pela mobilidade de um modo de dizer, confirma o tom brincalhão da voz do sujeito da enunciação, confirmando-o como um lugar próprio de presença no mundo.

A tira de Garfield polemiza então determinadas formações ideológicas, como a que reúne atitudes, representações e práticas segundo as quais o trabalho é obrigação moral e segundo as quais o homem tem de produzir, para ganhar dinheiro; e ganhar dinheiro para consumir, como está projetado no provérbio *No bees, no honey; no work, no money*². É dessa formação ideológica, para a qual trabalhar é ganhar dinheiro e ganhar dinheiro se apresenta como a meta última da vida do homem, que a tira se afasta. A tira de Garfield responde também de maneira divergente a formações ideológicas segundo as quais o trabalho, como vocação divina, é prática redentora para o homem e condição *sine qua non* para sua dignidade. A tira faz isso, ao actorializar, no enunciado, um sujeito que pode e sabe transformar um pecado em direito a ser usufruído.

Devido ao modo de ocupar o lugar no mundo, depreendem-se então sujeitos antípodas na tira e no provérbio. Esse lugar, representado pelo modo como se materializam figurativamente ideias e ideais, finca-se em representações e interpretações, que se orientam

² Sem abelhas, não há mel; sem trabalho, não há dinheiro.

por conjuntos organizados de prescrições ditadas socialmente. É o que podemos verificar com o tema do *trabalho* e os diferentes percursos figurativos que o sustentam nas diferentes cenografias, da tira e dos provérbios (Maingueneau, pp. 75-100)³. Importa ressaltar que o lugar social do sujeito, depreensível das relações de interdiscursividade, confirma o próprio sujeito como voz respondente. Por tais vias se dá o dialogismo constitutivo, que nos leva a visualizar um sujeito menos soberano, porque mais assujeitado pelos interesses das “classes sociais em conflito umas com as outras” (Pêcheux, 1975, pp. 10-11). No cotejo interdiscursivo entre tira e provérbio, esse conflito fica demonstrado como embate de representações contraditórias.

Não custa acrescentar, a título de ilustração, que é próprio ao homem, tido como sujeito linguageiro, construir o mundo por meio de representações, advindas de operações conceituais. “O homem inventa e compreende símbolos; o animal, não”, diz Benveniste,

³ “Fala-se em cenografia como noção não restrita ao emprego teatral, mas atribuindo ao termo um duplo valor: 1. acrescentando à dimensão teatral da *cena* aquela da – grafia, da *inscrição*: para além da oposição empírica entre o oral e escrito, uma enunciação se caracteriza efetivamente pela maneira específica de se inscrever, de se legitimar, ao prescrever um modo de existência no interdiscurso; 2. não se define a *cena enunciativa* em termos de quadro, de decoração, como se o discurso surgisse no interior de um espaço já construído e independente do próprio discurso, mas se considera o desenvolvimento de uma enunciação como a instauração progressiva de seu próprio dispositivo de fala. A *grafia* deve então ser apreendida simultaneamente como quadro e como processo.”

ao alertar para o fato de que “o animal exprime as suas emoções, mas não pode nomeá-las” (Benveniste 1995, p. 29) Ora, o *outro* e o *um* se movimentam na senda das representações. São essas representações, aliás, que fazem uma montanha, para uns, ser o lugar bucólico de encontros amorosos; para outros, o lugar de exploração de minério; para outros, o lugar do medo das alturas. “A mesma realidade, a partir de experiências culturais diversas, é categorizada diferentemente” (Fiorin, 2002, p. 57). Essas representações, resultado da capacidade simbólica inerente à capacidade de pensar, orientam a categorização do mundo, reproduzindo ideias e valores que, propugnados culturalmente, constroem o que parece que há. Essas representações, repetimos, são dadas na linguagem e pela linguagem, atributo humano. Essas representações, por fim, refletem visões de mundo que, não-individuais nem universais, são advindas de classes sociais em confronto, confirmando o dialogismo que constitui discurso e sujeito. Importa enfatizar que as vozes ideológicas, vinculadas à visão de mundo das classes sociais, não se constituem como dados obtidos fora da linguagem, a qual, humana por excelência, define-se como atividade simbólica: “As palavras criam conceitos e esses conceitos ordenam a realidade, categorizam o mundo” (Fiorin, 2002, p. 57)

As vozes ideológicas que, fundadoras dos provérbios, são confrontantes com aquelas que respaldam a tira de Garfield, estão exemplarmente discursivizadas tanto no provérbio *No bees, no honey; no work no money*, como em *Mãos desocupadas oficina do demônio* ou como em: *O preguiçoso é irmão do mendigo*.

Quem madruga Deus ajuda. Au paresseux laboureur, les rats mangent le meilleur. Chien qui chemine ne meurt pas de famine. He that will not work, shall not eat. Tais vozes proverbiais são materializadas em formações discursivas, as quais reúnem não apenas figuras e temas, mas determinado ponto de vista sobre eles. Assim se subsidia tanto o imaginário do sucesso articulado ao lucro, quanto o imaginário da culpa articulada à necessidade de redenção; ou, ainda, o imaginário da purgação necessária, dada por meio do sacrifício: do trabalho.

A propósito, alguns provérbios se mantiveram citados em inglês e em francês para que se preservasse o sensível: ritmo e rima dados no plano da expressão. Ritmo e rima são excelentes recursos mnemônicos do gênero *provérbios*, que se firma simultaneamente como apresentação de verdades irreversíveis e como proposição da imagem de um sujeito detentor de certezas universais. Ritmo e rima ratificam o paralelismo sintático para que no plano da expressão possa ser enfatizado o mundo tido como inteiramente penetrado por uma visão onisciente: do enunciador e do enunciatário; o mundo do sentido indubitável. Não é à toa, portanto, que o presente verbal se apresenta como omnitemporal ou gnômico que, segundo Fiorin, é um tempo “apresentado como uma evidência que salta aos olhos no momento da enunciação” (Fiorin, 1996, p. 157). O efeito de evidência, aliás, subsidia a síntese de pensamentos, que perpetua interpretações sobre os seres humanos dados em suposta universalidade e, portanto, despojados de contradições sociais. Importa

que, no plano da expressão, é reforçado o engessamento das representações dadas no plano do conteúdo, para o que contribui também a organização sintática binária dos provérbios: sujeito / predicado; oração principal / oração subordinada (ou vice-versa); oração coordenada assindética / oração coordenada assindética.

Para a enunciação da tira, contrariamente à do provérbio, o trabalho tinha de ser dessacralizado e o afã em função do trabalho tinha de ser ridicularizado. Importa que, nesse cotejo, além de ficar confirmado que o sujeito somente define o próprio lugar como resposta ao *outro*, consolida-se o duelo enunciativo como “estrutura regente” do encontro entre “sujeitos adversários”, tal como sugere Landowski, ao se referir a atores pertencentes a classes paradigmaticamente distintas (Landowski, 1992, p. 182). Já que entre a HQs e provérbios cotejados, há um embate constitutivo, é fato que o avesso de um são as crenças do outro. Tira e provérbio encerram em si as polêmicas que os constituem, porque remetem a vozes ideológicas confrontantes, porque materializam formações discursivas confrontantes. Eis o sujeito posto no mundo.

Vale, por fim, uma observação sobre a ética da transparência, fundante do sujeito pressuposto aos provérbios; a imagem de um sujeito que parece poder e saber construir o mundo fixamente colocado no devido lugar. Perpetuando um modo de presença reprodutor de crenças cristalizadas e tidas como inquestionáveis, o provérbio afirma-se como texto menos polifônico do

que as tiras humorísticas de HQs. Há neles um aparente abafamento das vozes que se movimentam no discurso. Com a inclinação para o acento único da voz, fica consolidado o tom da própria voz, firmado na altura hierárquica do dizer. Não é gratuito, portanto, o declínio do efeito de polifonia. Aliás, é Diana Luz Pessoa de Barros quem alerta para essa necessidade de distinção entre dialogismo e polifonia (Barros, 1994, pp. 1-9). Por ora fiquemos com o esclarecimento de que o dialogismo diz respeito ao princípio da heterogeneidade constitutiva e esta diz respeito à interdiscursividade, enquanto à polifonia se liga a heterogeneidade mostrada e, esta liga-se à intertextualidade. Voltemos à intertextualidade.

Intertextualidade: paródia e estilização

Ler uma variante intertextual é compartilhar o prazer de desvendar o *outro* no *um*, esse *outro* que se mostra, mas não se circunscreve, não se marca; é seguir pistas dadas pelo texto para, numa negociação enunciativa sutil, preencher incompletudes e desfazer ambiguidades. Ao leitor da variante é permitida, além da cumplicidade com o enunciador, a confirmação do poder de co-enunciador, já que essa variante se organiza não só para a decifração, como também para o trabalho interativo e cooperativo, mais instigante que aquele dos textos “comuns”, porque, na intertextualidade, o outro se mostra. Ler um enunciado cuja heterogeneidade é mostrada é, portanto, “enxergar” o corpo do outro no um.

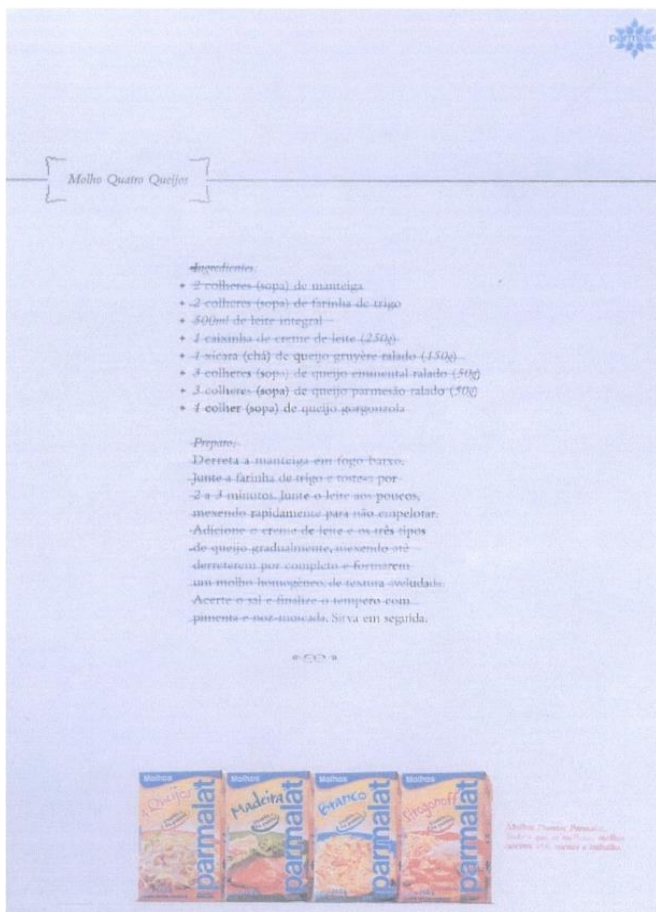
Acontece que o diálogo mostrado entre enunciados supõe o enfrentamento de diferentes enunciações. É o enunciado que constrói o sujeito, lembremos.

A enunciação não será nada mais, porém nada menos tampouco, que o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser; correlativamente, o enunciado realizado e manifestado aparecerá, na mesma perspectiva, como o objeto cujo sentido faz o sujeito ser. (Landowski 1992, p. 167)

Landowski (1992, p. 181) também consolida fundamentos para as reflexões sobre enfrentamento enunciativo e intertextualidade, ao postular a “atividade estratégica” e respectivas “situações de confronto” do sujeito enunciador com o *outro*. O autor fala em “dois tipos de relações cogitáveis” entre dois actantes: a da contradição e a da contrariedade e, como decorrência, a da complementaridade. Na contradição, propomos que esteja a polêmica; na contrariedade, a paródia; na complementaridade, a estilização. Vamos a essas modalidades da construção do sentido intertextual, examinando inicialmente a paródia. Parodiar é imitar e subverter um texto, um gênero ou um estilo. Observemos mecanismos de construção intertextual para o sentido do anúncio dos *Molhos Prontos Parmalat* (Fig.2).⁴

⁴ Esse anúncio foi gentilmente cedido para esta pesquisa pela Agência *Talent*.

Fig 2: *Molho Quatro Queijos*. Diretor de criação: João Livi. Diretor de Arte: Cássio Moron. Redator: João Livi. Agência: *Talent Comunicação e Planejamento Ltda.* São Paulo, 2004.



É interessante constatar que se lê essa paródia, pensando no texto e no gênero imitados: texto *Receita de molho quatro queijos*, gênero *receita culinária*. A paródia subverte, além do texto, o gênero, já que uma receita

culinária foi utilizada como anúncio publicitário. Percebe-se portanto a inadequação entre o tom didático da voz da receita e o tom brincalhão da paródia publicitária. Ri-se. Tal paródia, aliás, para além da imitação e subversão de figuras, de temas e de modo de dizer do texto de base, subverte também a materialidade textual. Temos então uma paródia enfatizada sensorialmente.

O mecanismo de persuasão publicitária, apoiado na manipulação que tenta o leitor para consumir o molho *Quatro Queijos*, da *Parmalat*, consolida então uma intertextualidade exacerbada sensorialmente, já que enfatizada no próprio plano da expressão. Interessante é pensar que, se na paródia se dá uma relação de contrariedade entre dois textos, o anúncio *Parmalat* enfatiza no plano da expressão essa contrariedade, ao riscar linha por linha os ingredientes e os passos relativos ao modo de preparar o molho da receita tradicional. Não por acaso, os riscos demolidores, no original, são de cor azul, a mesma com que se apresenta a marca *Parmalat* nas caixinhas da base da página e no logotipo no extremo canto direito. Uma isotopia temático-figurativa sustenta a ideia da facilitação do trabalho, oferecida como simulacro tentador pelos molhos de caixinha. Assim se fundamenta a homogeneidade cromática do azul, para que se estabeleça o universo contrário à receita culinária tradicional. Essa receita, aliás, é transcrita, na abertura e na finalização, como nos velhos cadernos de receitas: entre arabescos. A receita industrializada, por sua vez apresentada em tom de brincadeira frente ao

atualização de tantos ingredientes e de tantos passos do preparo, nega, então, sensorialmente, a receita caseira, fazendo permanecer daquela apenas a ordem final: *Sirva em seguida*. Essa ordem não rabiscada ratifica o que importa discursivamente: tão somente o molho de caixinha *Parmalat* a ser servido. Sem azáfama para o preparo, resta pegar uma das caixinhas, sequencialidades visualmente na base da página, com as opções de molho 4 queijos, madeira, branco e *stroganoff*, e servir em seguida. O rodapé o comprova: *Molhos Prontos Parmalat. Tudo o que os melhores molhos caseiros têm, menos o trabalho*. Semantizado o trabalho como algo não prazeroso, é confirmado o acordo de confiança entre o leitor e o anunciante, para o que contribui argumentativamente a intertextualidade, que robustece a ludicidade de um modo de dizer.

A intertextualidade no gênero *anúncio publicitário* firma-se portanto como instrumento para fazer o leitor crer nas qualidades do produto anunciado, pretendendo tornar o leitor competente para consumir o mesmo produto. Assim o enunciador do texto imitado, no discurso publicitário dado por vias intertextuais, torna-se fiador de um ponto de vista eufórico sobre o produto anunciado. No caso da paródia da receita caseira, temos, no sujeito pressuposto ao texto imitado, um fiador às avessas, já que desqualificado pela derrisão. Importa que a paródia, para imitar e subverter o *outro* mostrado, promove meios de reconhecimento dos temas e figuras do discurso de referência, retrabalhados em direção contrária. A cena narrada, uma vez subvertida, remete

à desqualificação da cenografia do texto de referência, com a qual é mantida, conseqüentemente, determinada distância ética.

Tomemos um anúncio publicitário, que pretende vender o aquecedor tipo *Fórmula 1*, da marca *D'Longhi* (Fig.3).

Fig. 3: *Eletrrodomésticos D'Longhi do Brasil.*



O anúncio imita, numa relação em presença, porque citado na íntegra, o texto-base, o quadro intitulado *Marte e Vênus*, do pintor italiano Saraceni, das primeiras décadas do século XVII, discípulo de Caravaggio. Merece destaque essa imitação em presença, a qual prioriza um modo sintagmático de incorporar mecanismos de construção intertextual no gênero *anúncio publicitário*, o que acaba por exigir menor grau de partilhamento de saber enciclopédico: leitor do

anúncio do aquecedor *Longhi* não necessita conhecer o quadro subvertido. A facilitação confirma regras de um gênero orientado preponderantemente para a venalidade.

Promovendo a recontextualização da cena do encontro idílico entre duas divindades mitológicas, a figura centralizada do aquecedor exacerba, no anúncio, a inadequação entre o discurso imitado e o discurso de imitação. O sujeito enunciador do quadro de arte, depreensível da cena firmada em torno de elevações divinas, emblematicamente iconizadas nas figuras de Marte e Vênus, é subvertido juntamente com o quadro enunciado, para que se constitua a paródia. A publicidade ressemantiza então os baixos corporais figurativizados no quadro com traços de sacralização. Apresenta os baixos corporais rebaixados verdadeiramente como partes que, ao dever ser diretamente aquecidas, investem-se de hiperbólica importância. Aliado da hipérbole, está o riso e, com ele, a orientação contrária imprimida à magnificência do amor, reservada à figura de Vênus. Desloca-se portanto, a voz da paródia, para nova e oposta direção, frente ao quadro.

Pela recontextualização do quadro de Saraceni, assim virado ao avesso, consolida-se no anúncio do aquecedor *D'Longhi* a voz irônica, a mostrar a dissensão com o *outro* imitado. A mobilidade parodística remete, portanto, à pressuposição recíproca entre texto parodiado e paródia: lê-se o anúncio do aquecedor, pensando no quadro imitado e subvertido; devido à inadequação resultante, o efeito de humor se fortalece.

A paródia legitima então o *outro*, pela imitação, mas subverte-o. A cena narrada no quadro, pautada pela suntuosidade dos aposentos e grandeza simbólica dos atores, bem como pela grandiloquência de um modo de narrar, é posta de ponta-cabeça. Destaca-se que é o aquecedor tipo *Formula 1*, produto industrial da cotidianidade moderna que, projetado em direção certa sobre os baixos corporais, aquele que reverte e subverte o dito e o dizer do quadro de Saraceni. O efeito do riso, assim construído, remete a um *ethos* lúdico.

Fig. 4: *Cuide-se, take care, fais gaffe.*



Imitar e subverter, entretanto, são movimentos intertextuais que não supõem necessariamente o efeito do riso e do humor. O discurso de referência pode ser imitado e subvertido, como no anúncio que segue,

referente à campanha pró-uso da camisinha nas relações sexuais, sem que se instaure o riso. Resta então a polêmica, estabelecida intertextualmente por imitação e subversão. Examinemos o anúncio publicitário *Cuide-se, take care, fais gaffe*, da Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids (Fig.4).

O anúncio instaura, com o texto de base, o afresco de Michelangelo, uma relação de contradição ou de contraditoriedade. Essa relação se apoia na negação do próprio afresco, para promover a publicidade da camisinha. Abandona a estesia da cena do livro de Gênese, para centralizar o apelo no uso do preservativo. Destaca-se entretanto que, antes de ser negado, o afresco é afirmado como discurso. Por isso não há derrisão no enfrentamento intertextual. A propósito, qualquer negação verdadeiramente pressupõe uma afirmação anterior. Só se pode negar uma coisa quando ela foi, implícita ou explicitamente, afirmada. Por exemplo, só se diz que não há barulho na sala, se antes houver uma afirmação explícita ou implícita de que há barulho na sala. Assim também só se pode dizer que não se respeita alguém depois de, implícita ou explicitamente, ter sido afirmado que essa pessoa é respeitada. Temos então, no anúncio, uma relação intertextual que, para negar o texto de base, afirma-o enquanto universo discursivo e que, por negá-lo, desencadeia a contradição discursiva. No quadrado semiótico greimasiano, a operação de negação efetuada sobre um termo é apresentada ao gerar seu contraditório (Greimas e Courtés, 1989, p. 367).

A imitação da cena da doação da vida, feita por Deus a Adão, na cena do afresco do teto da Capela Sistina, Vaticano, realiza-se então no anúncio, que focaliza, em *close up*, os perfis do destinador e do destinatário do dom da existência. Entretanto, ao colocar a camisinha, como concretude de objeto doado, subverte-se a magnificência do enunciado e enunciação da cena do Gênesis.⁵ A figura de Adão, recontextualizada com outras e diferentes vulnerabilidades, afasta-se do momento sublime da criação. Aprisionado a um tempo em que, ao desejo sexual, deve-se atrelar o dever proteger-se contra a Aids, o Adão do anúncio subverte o Adão do Gênesis; isso, porque se apresenta circunscrito aos limites dos embates cotidianos da contemporaneidade. Assim, promovendo a polêmica intertextual, a enunciação publicitária propaga a responsabilidade de usar camisinha. A propósito, o próprio catálogo que abriga o anúncio traz esta observação explicativa: “É como se Deus, em pessoa, estivesse dizendo que é preciso usar camisinha nas relações sexuais, terminando com a noção de pecado que ainda possa envolver o ato sexual, em si, e o uso do preservativo” (p. 80). Polêmicas; e, dessa vez, não só as intertextuais, entre afresco e anúncio, mas também as interdiscursivas, entre princípios religiosos da Igreja Católica e orientações de preservação da saúde dadas em tempos de Aids.

⁵ *Criação de Adão* (1511 / 1512). Michelangelo (1475 – 1564). Fresco (280 x 570cm). Cena do teto da Capela Sistina, Vaticano. In. *História Geral da Arte*. Pintura II. Espanha: Ediciones del Prado, março, 1966, p. 16.

Importa enfatizar que a intertextualidade publicitária, aumentando a polifonia do anúncio, fortalece o impacto de convencimento em relação ao consumidor, para vender, no caso, uma ideia, não um produto.

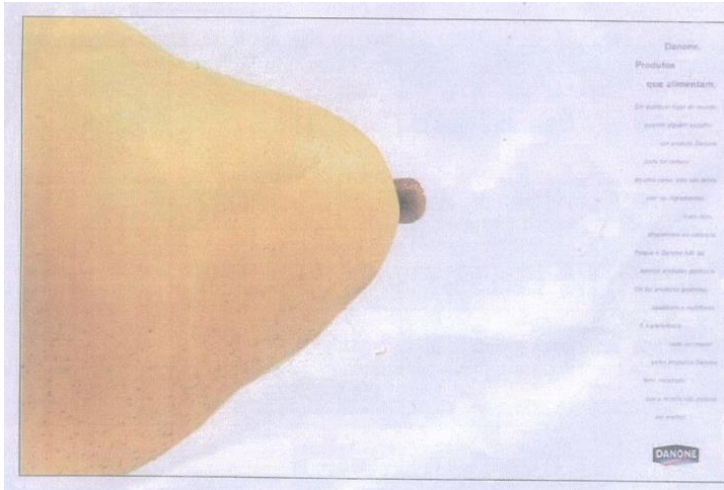
Ao falar em intertextualidade, remetemos então a essa diluição do *outro* no *um*. O *outro*, se mantém mostrado mas não marcado no enunciado-produto da intertextualidade. Passaremos a examinar outro tipo de retomada intertextual, a estilização. Antes, porém, observemos um fenômeno do discurso publicitário, que se utiliza da diluição de uma figura em outra, resultando em ambigüização icônica, que funda uma dupla leitura do produto anunciado. Uma movimentação iconográfica é, portanto, usada como recurso argumentativo para ratificar o ponto de vista sobre a ideia ou o produto a ser vendido. Não se trata de intertextualidade, pois não há imitação de um enunciado por outro. Ressaltamos essa ambivalência icônico-figurativa como recurso persuasivo para a enunciação fazer o leitor crer, fazendo-o aderir à ideia ou ao produto anunciados.

Tomemos o anúncio do iogurte *Danone*, sabor pêra. (Fig.5). Corroborada a intersecção entre as figuras, pêra e seio materno, adensa-se o sentido na metáfora, posta a serviço da persuasão publicitária. A pêra, que figurativiza as delícias gustativas do iogurte, dilui-se então nos contornos, forma e volume do seio materno, que figurativiza as delícias da primeira fase da alimentação humana. Por meio da intersecção, é promovido conotativamente o iogurte *Danone*, alardeado no *slogan*, que abre o texto explicativo à

direita da pêra revertida para a posição horizontal:
*Danone, produtos que alimentam.*⁶

Nada é à toa.

Fig. 5: *Pêra.* Anunciante: Iogurte Danone.

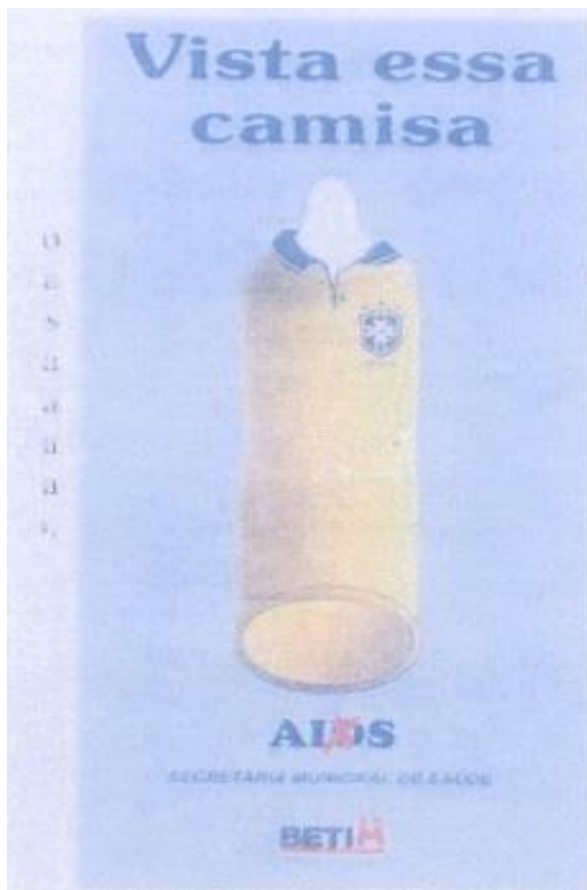


Como outro exemplo desse caso, observemos outro anúncio pró-uso de preservativo nas relações sexuais, em que a figura da camisinha inflada se dilui na camisa da seleção brasileira de futebol (Fig.6). Trata-se de “cartazete” para ser fixado em posição vertical”,

⁶ Segue transcrição do segmento verbal, que está do lado direito da pêra: “Danone. Produtos que alimentam. *Em qualquer lugar do mundo, quando alguém escolhe um produto Danone pode ter certeza de uma coisa: eles são feitos com os ingredientes mais ricos disponíveis na natureza. Porque a Danone não faz apenas produtos gostosos. Ela faz produtos gostosos, saudáveis e nutritivos. E a preferência cada vez maior pelos produtos Danone tem mostrado que a receita não poderia ser melhor. DANONE* (logotipo).

segundo o próprio catálogo em que foi acolhido o anúncio.

Fig. 6: *Vista essa camisa*



A simultaneidade figurativa entre a camisa da seleção brasileira e o preservativo integra-se ao imperativo da frase *Vista essa camisa*, para que a dupla

leitura do anúncio seja ratificada: o verbo *vestir* tanto pode significar o gesto de pôr a camisa como a adesão ao ideal proposto. Por meio da dupla leitura, ou da bi-isotopia, firma-se, portanto, a sedução para a perspectiva de que é necessário proteger-se da Aids, usando camisinha. Também por meio da mobilidade do modo de dizer, acionam-se paixões de relaxamento e bem-estar. Por isso, longe da ameaça, a camisa de um esporte, que é paixão para muitos brasileiros, só poderia sustentar tentação e sedução manipulatórias e, com elas, fazer o leitor mais querer e menos dever usar camisinha.

Voltemos à intertextualidade, falando da estilização, que pode ser entre textos, entre gêneros e entre estilos. A estilização, diferentemente da paródia, imita e capta enunciado e enunciação de base.⁷ Para fazer a estilização de um estilo, imita-se um modo recorrente de fazer e de ser, o que remete a um tom de voz, a um corpo, a um caráter, dado em determinada totalidade, pois é assim que se concebe discursivamente o estilo. Considerando a finalidade do discurso publicitário de fazer o leitor crer, de maneira intensificada, na boa qualidade do objeto oferecido, deparamo-nos, no anúncio que segue (Fig.7), com uma estilização de estilo, a serviço da *Hering*, marca de

⁷ Faremos referência, a partir de agora, apenas à paródia e não à polêmica, já que aquela pode representar esta no eixo de subversão do texto de base. A afinidade entre a paródia e a polêmica também se comprova pelo fato de ambas se estabelecerem em relação de complementaridade de sentido (cf. N. Discini, *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2004).

roupas de malha para o dia-a-dia, tais como camisetas e outras vestimentas básicas.

Figura 7: *Desde 1880*



Temos aí o exemplo de um anúncio publicitário feito à *maneira de* fotografias antigas. Como só podemos falar em estilo, se o entendermos como fato formal e diferencial, dado no plano do conteúdo de uma totalidade discursiva, totalidade esta tida como integral, já que fechada em si como unidade, mas também tida como pressuposto de uma totalidade numérica, que supõe mais de um texto, cotejemos três fotos antigas, para que se observe a recorrência de um modo de fazer e de ser (Fig. 8, 9 e 10).



Figura 8



Figura 9



Figura 10

As fotos, imitadas e captadas pelo estilizador-anunciante, pertencem à década de 30 do século passado. O modo de presença dos atores, mais *para a foto*, do que *na foto*, reúne-se à estilização publicitária para que uma única totalidade seja dada como modo próprio de presença. Um único mundo é então representado e para isso são reunidos corpos que, de maneira similar, ocupam o espaço: pela estaticidade. No simulacro do esvaziamento de contradições humanas, que dariam movimento demais aos olhos, como diz Fernando Pessoa, firmam-se figuras dadas pelo enrijecimento da postura, que acompanha certo esvaziamento da própria identidade.⁸ Por isso não surpreende a ausência, seja do arqueado de boca de um sorriso, seja do franzimento de senho num rictus de dor. É preciso parecer parado em pose especial para a foto, com olhar frontal ou semi-frontal para a câmera, a

⁸ “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio / (...) Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz, / Nem invejas que dão movimentos demais aos olhos”. F. Pessoa, *Obra poética*. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar, 1965, p. 256.

qual, também estática, não pode suportar variações de tomadas, na definição *plongée*, de cima para baixo, ou *antiplongée*, de baixo para cima. O efeito de sentido de estaticidade alia-se à representação verticalizada dos corpos, para atores que devem parecer ser fincados ao solo, no simulacro de pertencimento a um universo de valores, em que raízes de toda ordem são dadas euforicamente. Assim, quanto mais o ator do enunciado se consolida como ausente de soltura e de contradições, mais o perfil do ator da enunciação é delineado com caráter altivo, corpo ereto e tom controlado de voz. Esse parecer do ser do sujeito, dado pelo modo recorrente de dizer, é o *ethos* do ator da enunciação. Esse é o estilo da totalidade *fotografias antigas*, assim discursivizado como unidade, *unus*, pressuposto de totalidade integral, *totus*, só concebível este pela relação de semelhança (universais quantitativos) e de diferença com a totalidade numérica, *omnis*.

Na estilização de estilo, o estilizador-anunciante faz o anúncio *à moda do outro*, imitando e captando a cena narrada e a cena enunciativa das fotografias antigas. Para além disso, porém, desvela outra estilização, dessa vez dada com o logotipo da Hering em relação com o símbolo do cristianismo, a figura dos peixes entrecruzados, tal como é apresentada nas catacumbas romanas de santos católicos. Essa outra estilização desvelada pelo anúncio confirma o tratamento conotativo dado ao logotipo da *Hering*. São juntados então, no próprio logotipo, outros sentidos ao significado da figura dos peixes, figura que poderia ser

vista apenas como representação cruzada de animais vertebrados, aquáticos, que possuem os membros transformados em nadadeiras e respiração branquial. Os outros sentidos acrescentados via estilização, que são os conotados, têm a função argumentativa de comprovar a excelência inquestionável do produto.

Para que o leitor possa fazer a adição de tais sentidos novos, é mostrado o símbolo primitivo no recorte oval destacado sobre fundo branco, na primeira metade à esquerda do anúncio que, não fechada pelas bordas geométricas dos retângulos dos outros segmentos, dá destaque ao enunciado e à enunciação imitados e captados pelo logotipo. Entre o símbolo desenhado sobre pedras e o logotipo da Hering, explicitado no rodapé do retângulo em letras brancas sobre o preto, configura-se então uma imitação e captação desvelada pelo anúncio. Tal recurso enfatiza a marca *Hering* em cena discursiva de antiguidade legitimadora. A simbologia do peixe, que remete a crenças orientais, em que ele é tido ao mesmo tempo como Salvador e instrumento da Revelação, é assimilada pelo cristianismo: “Se Cristo é frequentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, pois a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração, ele próprio [Cristo] é simbolizado pelo peixe.” (Chevalier e Gheerbrant, 2003, pp. 703-705) Acrescenta a mesma fonte bibliográfica que

Na iconografia dos povos indo-europeus, o peixe, emblema da água, é símbolo da fecundidade e da

sabedoria. Escondido nas profundezas do oceano, ele é penetrado pela força sagrada do abismo. Dormindo nos lagos ou atravessando os rios, ele distribui a chuva, a umidade, a inundação. Ele controla, assim, a fecundidade do mundo. (Chevalier e Gheerbrant, 2003, pp. 703-705)

Prossegue a mesma fonte, demonstrando o peixe como “símbolo do Deus do Milho entre os índios da América Central”, “da sorte, na China”. Entre outras variantes simbólicas do peixe em lendas e práticas rituais, é descrito o símbolo do peixe na astrologia, em que “a tradição representa o signo [astrológico] com dois peixes sobrepostos em sentido inverso e ligados por uma espécie de cordão umbilical”. Tomaremos como o outro imitado e captado na construção estilizada do logotipo, o símbolo do cristianismo. “Visto que o peixe é também um alimento, e que o Cristo ressuscitado o comeu (Lucas, 24, 42), ele se transforma no símbolo do alimento heucarístico e figura frequentemente ao lado do pão.”

O peixe inspirou uma rica iconografia entre os artistas cristãos: se ele carrega uma nau sobre o dorso, simboliza o Cristo e a sua Igreja; se carrega uma cesta de pão, ou se ele próprio se encontra sobre um prato, ele representa a Eucaristia; nas Catacumbas, ele é a imagem do Cristo.

Voltemos à marca *Hering*. Ao logotipo na base do retângulo, segue o *slogan* “*O básico do Brasil*”. O anúncio oferece dessa maneira a tentação da entrada para um

mundo dado como ideal, associado não gratuitamente à marca ostentada. Esse mundo ideal é construído também por meio de recursos da estilização do estilo das fotografias antigas, como foi visto.

Atentando novamente para o retângulo de cor preta, lembramos que, enfeixados na cor branca sobre o fundo escuro, apresentam-se os segmentos verbais, na representação de tudo o que reúne, nesse discurso, a máxima atração: a antiguidade avaliadora da inquestionável qualidade da marca Hering. *Desde 1880*. Aliás, o ponto final, após a explicitação do tempo de existência da marca, é para certificar o leitor de que não há como não escolher Hering. O leitor, assim manipulado, sente que não há como não querer a autoridade dada pela longa experiência. Tal ênfase dada, quer pelo recorte da fotografia, quer pela representação, no alto da metade esquerda do texto, do símbolo cristão dilatado, confirma-se, portanto, na integração sincrética do visual com o verbal.

Falemos da foto incorporada pelo anúncio. Essa foto é não só a unidade que recupera a totalidade estilística, dada como modo de presença de *fotografias antigas*, mas também a representação do *outro* imitado e captado, para que o anúncio pudesse se cumprir argumentativamente. A propósito, observemos como o anúncio se utiliza dela como estilo imitado e captado, para constituir essa anterioridade legitimadora da marca.

O espaço e os atores selecionados se juntam, na foto, com a duratividade temporal, para que esta seja dada como eufórica. Duratividade, aliás, já

figurativizada na expressão verbal *Desde 1880: Desde 1880, eles usam, nós usamos Hering*. Essa é a mensagem induzida sincreticamente. Portanto um presente durativo, cujo momento de referência é muito mais longo que o momento da enunciação, enfatiza a continuidade temporal, enquanto corrobora a continuidade da própria marca. Nessa longa e contínua duração, o presente da continuidade faz a marca *Hering* pertencer a um acontecimento que dura bastante, até *aqui*, o presente momento. O discurso, por sua vez, particulariza e concretiza visualmente as ideias, por meio da figura de atores que, radicados em determinado espaço na cena de instantâneo fotográfico, ratificam mais a longa duração anterior e menos o momento presente.

O discurso do anúncio da *Hering* concentra então a figurativização nesse longo tempo de duração, abandonando estrategicamente o *aqui*, o presente momento. Esse longo tempo de duração, dado como momento de referência tão extenso, é o que importa para constituir os atores que, ao extrapolar o *aqui* e o *agora* da cena publicitária, ancoram-se na longa extensão temporal e não na simultaneidade com o universo do consumo da cena publicitária. Por isso podemos falar de um anúncio que se firma por ser dado *à moda das fotos antigas*, estilização do estilo que consolida uma anterioridade temporal apresentada como eufórica.

O espaço, não-urbano, com o rio e a mata entrevistados ao fundo, une-se aos atores, para que se consolide a homogeneidade figurativa em que se apoia

a anterioridade eufórica. A propósito, é bom ressaltar as figuras masculinas adultas, em pose especial para a foto. As calças escuras, de pregas na cintura e tecido risca de giz, as camisetas brancas, o lenço que se solta da cinta, juntam-se à expressão facial circunspecta e aos corpos imóveis. Às calças, presas a suspensórios, acrescenta-se o chapéu-coco, usado pelo homem do segundo plano, para que o conjunto da foto, revestido no original da cor amarelecida das coisas velhas, possa acionar no leitor a crença num mundo sólido, porque antigo, e bom, porque sólido. Fazendo a intersecção desse tipo de mundo, com a marca Hering, o anúncio firma o acordo de confiança entre a Hering e o leitor; na intersecção, a metáfora. Por sua vez, para consolidar a excelência da marca, utiliza-se, o anúncio, da interdependência entre o detalhe do logotipo com as qualidades da roupa; na interdependência, a metonímia. Em ambas, o sentido conotado, que viabiliza, nesse discurso, sensações agradáveis do tempo de antigamente.

Tempo, espaço e atores da totalidade imitada e captada, configuração da anterioridade eufórica, são ainda reforçados na materialidade do anúncio. A foto é apresentada com cortes assimétricos, que remetem a um amarfanhamento de algo guardado por muitos anos, para a confirmação sensorial do relevante valor. Tais cortes, portanto, que parecem danificar a foto, na verdade reforçam a nostalgia da estilização. Assim se confirmam como desejáveis tão somente tempo, espaço e atores da totalizada estilizada; desejáveis e também possivelmente recuperáveis. Por isso o leitor crê poder

adentrar na cena da totalizada estilizada. Se usar Hering, entretanto.

Diante de tais considerações, vemos que a estilização se constituiu, no anúncio, em meio para fazer o consumidor se decidir por determinada marca. Para isso o anúncio *Hering* fez convergirem as vozes do seu texto com a outra, da totalidade estilizada. Não gratuitamente, o estilizador, que interessa como simulacro discursivo de um sujeito e não como fusão no mundo do anunciante *Hering* e da agência *W/BRASIL*, apaga o lugar da contemporaneidade ao seu ato de enunciar. Importa então o sujeito bipartido em enunciador enunciatário, que se deixa definitivamente invadir pelo *ethos* do outro estilizado. A anterioridade, investida definitivamente com o estatuto de autoridade máxima, legitima a marca. Por isso temos um anúncio que, feito *à maneira de tempos antigos*, cede ao *outro*, imitado e captado, o próprio discurso. Misturam-se a tal ponto a voz do anúncio e a do mundo discursivizado pelas fotos antigas, que fica a ilusão, para o leitor, de poder viver os idos anos: *Desde 1880*.

É interessante ratificar, por fim, como o discurso da propaganda se utiliza da intertextualidade para, firmando um *ethos* lúdico, fazer o leitor crer, no sentido de fazer o leitor comprar produtos e ideias. Essa ludicidade, dada pelo movimento de ir e vir confirma o *ethos* lúdico, acionado juntamente com o prazer do reconhecimento do *outro* mostrado e captado. Consolida-se assim a estilização como mecanismo intertextual baseado na relação de complementaridade entre o texto imitante e o imitado, ao consolidar

simulacros de um enunciador-estilizador que apaga o aqui agora da própria enunciação para se entregar inteiramente à cena imitada e captada. Apenas o outro emerge do anúncio estilizado. Por isso a estilização foi chamada de *estilo à moda do outro*. (Discini, p 325)

Regimes de presença

Ao cotejar as relações interdiscursivas constituintes do discurso, deduzimos que diferentes modos de ocupar o espaço no mundo acabam por consolidar diferentes identidades: o sujeito dos provérbios e o sujeito das tiras o comprovam. Lembrando que lugares sociais ocupados pelo sujeito, assim como os próprios sujeitos, significam somente enquanto construção discursiva, destaca-se, do cotejo interdiscursivo, o efeito de identidade firmado pela relação com a alteridade. Se, desde Saussure, sabemos que o sentido se dá pela diferença, só sei que existo como *eu*, na medida em que me vejo diferente do *outro*; justamente esse *outro* que me atravessa como feixe de representações. Importa que, da observação das relações de interdiscursividade, diagnostica-se o “indivíduo” somente na relativização social; diagnostico-me eu mesmo somente “como parcialmente outro”:

Assim, com a condição de relativizar meu “ser”, isto é, de descobrir o ser do outro, ou sua presença, ou de me descobrir eu mesmo como parcialmente outro, eu faço nascer o espaço-tempo, como suporte de diferenças posicionais entre mim mesmo e meus

semelhantes, como efeito de sentido induzido pela distância que percebo entre meu aqui-agora e todo o resto – lugares distantes, tempos distintos -, ou ainda, como resultante da relação que me liga, eu sujeito, a um mundo objeto cujas formas discretas, à medida que as recorto, me revelam a mim mesmo. (Landowski, 2002, p. 68)

Para além do regime de presença depreensível do exame das relações de interdiscursividade, propomos, em homologação às variações qualitativas da presença, apresentadas por Landowski, diferentes regimes de presença para o sujeito dado na movimentação intertextual. Assim procedemos a fim de melhor entender, no que diz respeito à intertextualidade, as diferentes formas de “apreensão do sensível” (Landowski, 2002, pp 3-29 e 67-88). Aliás, é o próprio Landowski quem dá respaldo para a homologação entre espaço de viagem e discurso, entre viajante e sujeito, ao afirmar que “toda exploração do mundo, toda `viagem`, enquanto experiência da relação com um aqui-agora sem cessar redefinível, equivale a um processo de construção do *eu*” (Landowski, 2002, p. 71). Por conseguinte, para o “regime de presença no lugar, que supõe a “estratégia da assimilação”, bem como o estado de conjunção com o *outro*, propomos que esteja a estilização. Para o “regime da não-ausência”, que supõe a “estratégia de admissão”, bem como o estado de não-disjunção com o *outro*, propomos que esteja a paródia. Expliquemo-nos.

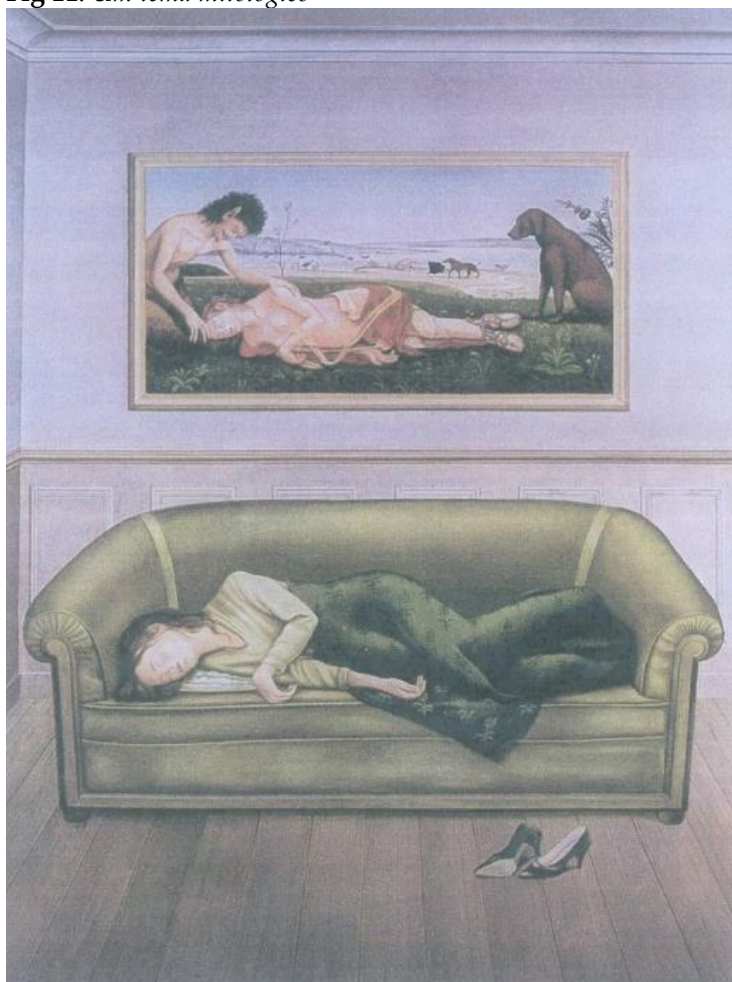
A intertextualidade, no seu movimento de apreensão do *outro*, constrói o espaço de interação entre sujeitos, aproximados ora em situação de mero

camaleão, tal como se dá na paródia, ora em situação de fusão simbiótica, tal como se dá na estilização. O estilizador, pela abertura e entrega frente ao outro, homologa-se então ao sujeito identificado como o *viajante disponível*. O parodiador, pela incorporação do *outro*, frente ao qual se mantêm reservas, homologa-se ao sujeito identificado como o *viajante curioso*. Na estilização, a conjunção, o julgar-se “ali para sempre, como se nunca fosse voltar”; na paródia, a não-disjunção, o atrair-se para o outro “em razão de sua própria alteridade”. Lá, “a política da assimilação”, que opera uma “perfeita conjunção de identidades”; cá, o “regime de relações intersubjetivas”, ou a “forma de coexistência”, que favorece “por princípio a aproximação entre identidades distintas”. Lá, a inclinação ao uniforme e, conseqüentemente, um declínio do efeito de polifonia; cá, a resistência ao “movimento centrípeto”, a manutenção da diversidade e, conseqüentemente, o crescente efeito de polifonia.

Imitar e subverter intertextualmente, como na paródia, é, portanto, deflagrar e manter o equilíbrio instável a que ficam expostos os discursos em contato. Imitar e captar intertextualmente, como na estilização, é deixar-se assimilar pelo “espaço-tempo local apreendido”. O parodiador, que está para o viajante curioso, ou para o etnógrafo-aventureiro, não se configura como inofensivo, como sugere Landowski. Do regime da não-ausência, emerge esse sujeito não disjunto com o aqui-agora da visitaçã, o aqui-agora do *outro*, feito mundo, feito discurso de base da relação intertextual. O sujeito parodiador, constituído *nas* e

pelas relações intersubjetivas, mantém a “reserva de si”. O estilizador, por sua vez, está para o sujeito identificado como o Esteta, o sujeito que, conjunto com o aqui-agora da visitação, “olha a cena em seu conjunto, aparentemente aberto a tudo – em resumo, *disponível*”.

Fig 11: *Um tema mitológico*



Para encerrar essas considerações, podemos contemplar o simulacro do próprio ato enunciativo estilizador. Vejamos a ilustração de um conto publicado na revista alemã *Freundin*, sob o título *Um tema mitológico* (Fig.11). Temos então o que Fiorin designa enunciação reportada (Fiorin 1996, p. 54); no caso, uma enunciação reportada, aplicada à estilização. Ao simular o movimento intertextual de imitação e captação de uma cena mítica, para que fosse ilustrado um conto publicado em revista, a enunciação estilizadora faz ver o texto de base enquadrado na parede, por meio do qual se mostram figuras, temas, tom de voz, tudo o que foi imitado e captado, a fim de que fosse retratada a moça que descansa sobre o sofá. Assim a estilização, ao imitar e captar corpo, voz, tom de voz, caráter do texto imitado, refaz a paixão da serenidade, este querer, dever, poder e saber estar conjunto com um objeto de desejo prazeroso e, mais que isso, dá o próprio testemunho do ato enunciativo estilizador.

Conclui-se que verdadeiramente é da ordem do deslocamento a constituição do sujeito: nas relações de interdiscursividade, pois temos o centro dado somente pelo não-centro; nas relações de intertextualidade, para além desse movimento fundante, temos o eu-viajante que, constituído pelo *eu* do discurso visitado, mostra-o enquanto o imita, para que se processe a subversão ou a captação. Nesse sentido as diversidades de apreensão possíveis do “aqui” efetivadas por viajantes podem contribuir para a descrição do sujeito dado pelos deslocamentos próprios à intertextualidade. Compete

esmerar o instrumental de análise para a apreensão desses diferentes regimes de presença dados na intertextualidade, entendidos tais regimes como “uma problemática geral das relações do sujeito consigo mesmo mediante as modulações do sentido que ele confere a seu espaço-tempo”.

Referências

- BARROS, D. L. P de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. BARROS, D. L. P de. e FIORIN, J. L. (orgs). São Paulo, Edusp, 1994.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak et alii. Campinas, SP, Pontes, 1995.
- CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. De Vera da Costa et alii, 18 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos*. São Paulo, Contexto.
- FIORIN, J. L. Teoria dos Signos. In: *Introdução à Linguística I*. São Paulo, Contexto, 2002.
- _____. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo, Ática, 1996.
- GREIMAS, A. J e COURTÉS, A. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo, Cultrix, 1989.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. Trad. Mary Amazonas, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- _____. *A sociedade refletida. Ensaio de sociosemiótica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, EDUC / Pontes, 1992.

MAINGUENEAU, D. Ethos, scénographie, incorporation. In: *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*. Lausanne, Delachaux et Niestlé.

PÊCHEUX, M. Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. In: *Langages* 37. Paris, Didier-Larousse, 1975, pp. 10-11.

REVUZ, A. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV, 26. Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris, VIII, p. 91-151.

Figura 1: Jim Davis, *Garfield, Folha de S. Paulo*, Caderno *Ilustrada*, 06 / 03 / 04, p. E11.

Figura 2: *Molho Quatro Queijos*. Diretor de criação: João Livi. Diretor de Arte: Cássio Moron. Redator: João Livi. Agência: *Talent Comunicação e Planejamento Ltda*. São Paulo, 2004.

Figura 3: *Elerodomésticos D'Longhi do Brasil*. Diretor de Arte: Simone Drago. Redator: Cassio Zanatta. Diretor de Criação: Alexandre Gama e Marcello Serpa. Fotógrafo: Alexandre Catan e Manolo Moran.

Figura 4: *Cuide-se, take care, fais gaffe*. Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids. Catálogo de *Ações, produtos e serviços em DST/AIDS no local de trabalho*. Coordenação Nacional de DST e Aids. Brasília, Ministério da Saúde, 1997, p. 80.

Figura 5: *Pêra*. Anunciante: Iogurte Danone. Agência: Young & Rubicam. São Paulo, Anuário Brasileiro de Propaganda, Agências, Meio & Mensagem, 1997, p. 98a.

Figura 6: *Vista essa camisa*, Secretaria Municipal de Saúde de Betim, Minas Gerais. Cartazete, 29,7cm X 60cm. Catálogo do Ministério da Saúde, *Ações, produtos e serviços em DST / AIDS no local de trabalho*, Brasília, 1997, p. 85.

Figura 7: *Desde 1880*. Diretor de Arte: Jarbas Agnelli. Redator: Tetê Pacheco e Alexandre Machado. Diretor de Criação: Washington Olivetto e Gabriel Zellmeister. Fotógrafo: miro. Agência: W / BRASIL. São Paulo, 23º Anuário do Clube de Criação de São Paulo, 1988, p. 280.

Figura 11: *Um tema mitológico*. *Graphis Annual, The international Annual of Advertising and Editorial Graphics*. Edited by Herausgegeben Von, Graphis Press Corp., Zurich, Switzerland, 1985, p. 365.

UMA VISÃO EPISTEMOLÓGICA DO CONCEITO DE ESTILO SEGUNDO A PERSPECTIVA BAKHTINIANA E SEGUNDO A SOCIOLINGUÍSTICA

Rubens César Baquião

A Linguística moderna surge a partir dos trabalhos de Ferdinand de Saussure e se desenvolve em várias linhas de pesquisa. Uma dessas correntes teóricas trata do estudo do discurso, que compreende a análise dos vários elementos linguísticos e também extralinguísticos (sociais e históricos) que compõem um texto. Entre as perspectivas que estudam o discurso destacam-se os trabalhos do Círculo de Bakhtin. O autor soviético Mikhail Bakhtin estudou os aspectos políticos da linguagem apoiado nas teorias marxistas e também se concentrou no estudo da literatura ao estabelecer novas teorias na análise do romance. Seus trabalhos se reúnem no chamado Círculo de Bakhtin, porque há muitas discussões sobre a autoria de textos que podem ser tanto de Bakhtin quanto de Voloshinov ou Medvedev, que são autores soviéticos contemporâneos. A apropriação dos trabalhos bakhtinianos por parte dos estruturalistas franceses e dos teóricos da linguagem anglo-saxões só aconteceu décadas após os primeiros trabalhos do Círculo de Bakhtin terem sido escritos, de forma que o estruturalismo europeu e as teorias linguísticas norte-

americanas são disciplinas que se desenvolveram a parte dos trabalhos bakhtinianos.

A sociolinguística concentra-se no estudo das relações entre as línguas naturais e o contexto social. Todos os elementos que podem ser analisados na fonética ou no léxico da língua são elementos que estão vinculados a determinados grupos sociais. De forma que o modo como o falante pronuncia certas construções linguísticas revela um certo estilo em sua maneira de falar e esse estilo pode também ser o estilo de um grupo social. Labov (1972) foi um dos primeiros a fornecer uma abordagem operacional da noção de estilo e desenvolveu estudos sobre os padrões de variação (social e estilística) em comunidades linguísticas complexas.

O modo como a sociolinguística trabalha com a linguagem difere da maneira como são conduzidos os trabalhos bakhtinianos. A sociolinguística utiliza dados concretos e analisa de forma minuciosa a estrutura dos enunciados. Os estudos bakhtinianos, com exceção de alguns trabalhos, raramente se baseiam em formalizações. Faremos, nesse texto, uma abordagem epistemológica do conceito de estilo e do modo como esse conceito é compreendido pelos estudos bakhtinianos e pela sociolinguística.

O conceito de estilo segundo a perspectiva bakhtiniana

A perspectiva bakhtiniana considera a linguagem como um fenômeno dinâmico que integra a sociedade e

a história. Segundo essa visão, o enunciado não é um objeto categorizável e não pode ser estudado como um fenômeno abstrato, pois as condições para produção dos enunciados estão interligadas às condições sócio-históricas em que um determinado discurso foi produzido. Essa perspectiva possibilita ampliar a definição do objeto linguístico como uma manifestação discursiva complexa, que integra os aspectos sociais à produção dos enunciados. Segundo Bakhtin:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional (Bakhtin 2003, p. 261).

Bakhtin, em sua concepção do emprego da língua, considera o enunciado como uma manifestação mínima do discurso, que se manifesta tanto em forma oral quanto em forma escrita. Nessa perspectiva, o enunciado revela todas as implicações históricas e sociais do contexto de certo sujeito languageiro. Nota-se que o conceito de linguagem bakhtiniano difere do conceito de linguagem desenvolvido pelos estruturalistas europeus e também daquele que foi desenvolvido pelos teóricos norte-americanos. Na perspectiva estruturalista, a língua é um sistema formal

que se manifesta em enunciados que, por sua vez, compõem o discurso. No entanto, o conceito estruturalista de discurso é imanente, foca mais a relação dos elementos linguísticos no interior do sistema, enquanto o conceito bakhtiniano de discurso é “transcendental”, ultrapassa o sistema da língua e aborda a história e a sociedade. Para Bakhtin:

O estilo é indissociável de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. (Bakhtin 2003, p. 266).

A relação do falante com o seu ouvinte, com o “discurso do outro”, é fundamental na visão bakhtiniana, pois essa perspectiva considera essencial o dialogismo, a relação de similaridade entre enunciados na composição discursiva. Mais uma vez percebe-se que o conceito bakhtiniano de linguagem não é imanente, pois não se foca na estrutura da língua e sim na relação dinâmica entre os falantes que compõem a enunciação.

Ponto crucial na perspectiva bakhtiniana é o estudo dos gêneros discursivos. A partir da concepção clássica de gênero, a visão de Bakhtin sobre a linguagem aprimora e avança consideravelmente a compreensão sobre gênero e discurso. Bakhtin compreende gênero de uma forma abrangente como nunca foi concebida antes; segundo o autor soviético, toda produção discursiva pode ser classificada em gêneros primários (simples) e

gêneros secundários (complexos). Considera-se que os gêneros primários são os enunciados mais simples: o diálogo cotidiano, cartas informais, enfim, toda composição discursiva que tem por objetivo apenas estabelecer uma comunicação entre os falantes. Já os gêneros secundários são as composições discursivas complexas: textos científicos, jurídicos, literários, cartas formais, etc. Os gêneros secundários compreendem toda produção discursiva que sofre uma elaboração mais complexa que a dos gêneros primários, de modo que os conceitos de gêneros primários e gêneros secundários englobam toda a possibilidade de realização discursiva. Essa maneira de compreender a produção da linguagem tem implicações profundas ao se fazer uma análise mais minuciosa dos discursos, já que as características peculiares dos enunciados parecem se resolver na noção muito abrangente de gênero bakhtiniano. A conceituação de gênero assim proposta implica que as noções axiológicas que distinguem as produções artísticas como realizações de “alto nível intelectual”, apenas integram o vasto domínio de gêneros secundários do discurso¹. Ao

¹ Essa implicação dos gêneros discursivos ao abordar as artes é bem interessante, pois compreende as artes como manifestações discursivas complexas se comparadas aos enunciados do gênero primário, mas que não são tão diferentes de outras produções discursivas dos gêneros secundários. Essa reflexão implica que a valorização das artes como uma forma “super-elaborada” da linguagem só é possível porque uma classe decide considerar alguns discursos do gênero secundário como produções superiores, que, se analisadas sob a perspectiva bakhtiniana, são enunciados mais sofisticados, mas que não ultrapassam sua

conceber o discurso como uma concretização de gêneros primários e secundários, Bakhtin compreende que:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos (Bakhtin 2003, p. 268).

Essa visão dinâmica sobre o estabelecimento dos fenômenos linguageiros compreende que os enunciados e os gêneros discursivos estão vinculados à experiência enunciativa da comunidade de falantes. Segundo Bakhtin, um fenômeno linguístico novo só é integrado ao sistema após ser experimentado e elaborado em diferentes gêneros e estilos, como é possível perceber no caso das gírias, que são enunciados marginais em relação à norma da língua, mas que, com o passar do tempo, podem ser integradas ao sistema linguístico devido ao uso. É com essa visão da linguagem como um fenômeno “vívido” (diferente da abstração desenvolvida pelos estruturalistas) que Bakhtin compreende a gramática e a estilística como disciplinas intercambiáveis:

classificação conceitual em relação ao vasto conjunto de enunciados dos gêneros secundários. A noção de arte depende da sanção axiológica de uma classe que a define como tal e não somente dos elementos estruturais do discurso artístico em si.

Pode-se dizer que a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem: se o examinamos apenas no sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinamos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já se trata de fenômeno estilístico. Porque a própria escolha de determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico. Mas esses dois pontos de vista sobre o mesmo fenômeno concreto da língua não devem ser mutuamente impenetráveis nem simplesmente substituir mecanicamente um ao outro, devendo, porém, combinar-se organicamente (na sua mais precisa distinção metodológica) com base na unidade real do fenômeno da língua (Bakhtin 2003, p. 269).

Bakhtin considera que as escolhas gramaticais feitas pelo falante podem ser consideradas atos estilísticos, de forma que o estilo é indissociável do uso de determinadas formas do sistema linguístico. O uso de certa construção gramatical está ligado ao estilo de certo indivíduo ou grupo social. É ao abordar o estilo que os estudos bakhtinianos possibilitam uma definição mais específica dos enunciados que integram o domínio abrangente dos gêneros primários e secundários. No caso das artes, compreende-se que as escolas definem-se por agregar estilos discursivos particulares, de modo que algumas produções do gênero secundário assemelham-se por utilizarem recursos estilísticos similares.

Essa maneira de compreender o discurso como um fenômeno tão abrangente, torna difícil realizar trabalhos com base na perspectiva bakhtiniana que

visem categorizar ou formalizar o processo discursivo. Os estudos bakhtinianos não oferecem muitos recursos para se estudar o funcionamento dos elementos estruturais que compõem os enunciados. É preciso entender que os estudos desenvolvidos com base na perspectiva bakhtiniana fornecem conceitos para se pensar sobre a linguagem, mas essa não é uma perspectiva adequada para se trabalhar com categorias ou outros tipos de formalizações. Por essas razões, os estudos bakhtinianos podem ser considerados mais como uma filosofia da linguagem do que como uma teoria linguística, pois a proposta do Círculo de Bakhtin não é desenvolver teorias de caráter científico sobre a linguagem.

O conceito de estilo e a sociolinguística

Ao considerar os trabalhos de Bakhtin sobre estilo, o sociolinguista Allan Bell acredita que os trabalhos bakhtinianos podem ser úteis no desenvolvimento dos estudos sociolinguísticos. Isso porque Bell percebeu similaridades nos conceitos desenvolvidos pelos estudos bakhtinianos e pelos estudos da sociolinguística. Bell cita trechos de textos de Bakhtin e os compara a textos escritos por Labov. Evocando os primeiros trabalhos de Labov, que analisou a dimensão estilística e social dos falantes da cidade de Nova York, Bell compreende que:

In this tradition, style was tightly defined on both the linguistic and social dimensions. The language

features examined in Labov's initial work were micro aspects of linguistic structure – two or more specific sounds which can alternate as variants of one linguistic 'variable'. Typical is the choice between whether to pronounce an /r/ after a vowel or not in words such as car or card. [...] Pronouncing the /r/ is prestigious in these communities and through-out most of North America, omitting it is not prestigious (although the opposite is true in some other speech communities, for example in England). Counting the relative frequencies of such alternative pronunciations has shown how they vary depending on who the speaker is, the linguistic context, and the social context, including the situation he or she is in (Bell 2007, p. 90).

Esse trecho mostra como o trabalho da sociolinguística é distinto da maioria dos trabalhos bakhtinianos, já que os sociolinguistas levantam dados precisos sobre a pronúncia de certos fonemas, evidenciando que a pronúncia de um fonema (/r/) é sinal de prestígio em determinada comunidade linguística enquanto em outras comunidades ocorre o oposto. A sociolinguística destaca elementos da língua e trabalha com a estatística para demonstrar a fundamentação de seus conceitos. Os trabalhos bakhtinianos, em sua maioria, não desenvolveram um método analítico para analisar o sistema da língua. No entanto, há pontos de contato conceituais promissores entre a perspectiva bakhtiniana e a sociolinguística, Bell reflete que:

Thus instead of being sidelined as a subsidiary dimension of language variation, 'style' finds a place at the center of our study. It treats the variety of voices which speakers use as a central aspect of sociolinguistics, requiring a fundamental reappraisal of how we approach method, data, analysis, theory, and even the nature of language itself. Here the individual speaker becomes a focus of study in their daily language usage and linguistic personas (Bell 2007, p. 92).

Ao considerar o estilo como o centro do estudo, Bell compreende que a linguagem do falante individual deve ser analisada em seu uso diário. Esse ponto de vista está mais próximo da perspectiva bakhtiniana sobre a linguagem, no momento em que tanto os estudos sociolinguísticos quanto os estudos bakhtinianos entendem a linguagem como um fenômeno dinâmico que se manifesta no estilo de grupos sociais variados. É ao compreender a linguagem como um fenômeno dinâmico, indissociável de seu contexto, que Labov criticou os trabalhos da gramática gerativa, proposta por Noam Chomsky, que excluía a semântica e analisava a sintaxe das línguas como uma espécie de álgebra:

To refine the intricate structure of one's own thoughts, to ask oneself what one would say in an imaginary world where one's own dialect is the only reality, to dispute only with those few colleagues who share the greatest part of this private world – these academic pleasures will not easily be abandoned by those who were early detached from the secular life. The student of his own intuitions,

producing both data and theory in a language abstracted from every social context, is the ultimate lame (Labov 1972c:292).

Segundo a perspectiva sociolinguística, as pesquisas de caráter científico mais acentuado, como as desenvolvidas pelo Instituto de Tecnologia de Massachusetts, falham ao analisar a linguagem como um objeto abstrato, que é destituído de seu aspecto social. Os estudos de Chomsky se concentram na sintaxe das línguas justamente porque tinham o objetivo de possibilitar a manipulação das línguas naturais. Esse é um dos motivos que levaram Chomsky a não se preocupar com a semântica, já que o sentido é mais difícil de ser formalizado do que a sintaxe. O pensamento de Labov, expresso no texto citado acima, assemelha-se à seguinte reflexão de Voloshinov:

Dead, written alien language is the true description of the language with which linguistic thought has been concerned. The isolated, finished, monologic utterance, divorced from its verbal and actual context and standing open not to any possible sort of active response but to passive understanding on the part of a philologist – that is the ultimate ‘donnee’ and the starting point of linguistic thought (Voloshinov 1929[1973]:73).

Nesse sentido, tanto a perspectiva bakhtiniana quanto a sociolinguística concordam que o método abstrato utilizado pelo estruturalismo europeu e pelos teóricos americanos peca ao isolar o enunciado de seu

contexto. É nesse ponto que os estudos bakhtinianos e a sociolinguística demonstram mais similaridades em seu modo de compreender e analisar a linguagem. Para evidenciar mais similaridades entre a perspectiva bakhtiniana e a sociolinguística, Bell destaca o seguinte trecho de Voloshinov:

1. Language as a stable system of normatively identical forms is merely a scientific abstraction, productive only in connection with certain particular practical and theoretical goals. This abstraction is not adequate to the concrete reality of language.
2. Language is a continuous generative process implemented in the social-verbal interaction of speakers.
3. The laws of the generative process of language are not at all the laws of individual psychology, but neither can they be divorced from the activity of speakers. The laws of language generation are sociological laws.
4. Linguistic creativity does not coincide with artistic creativity nor with any other type of specialized ideological creativity...
5. The structure of the utterance is a purely sociological structure. The utterance, as such, obtains between speakers (Voloshinov 1929[1973]:98).

Essa definição de linguagem evidencia a preocupação dos estudos bakhtinianos com os aspectos sociais da interação entre os falantes no ato do discurso.

Considerações finais

A ênfase na relação entre a linguagem e o contexto social é um argumento favorável à aproximação entre a sociolinguística e os estudos bakhtinianos. No entanto, o método de análise dessas disciplinas difere, de forma que essa aproximação não é simples. Devemos nos perguntar também se tal aproximação seria realmente produtiva, já que ambas as disciplinas já possuem a visão língua/sociedade incorporada aos seus conceitos. Assim, podemos entender que tal aproximação não seria necessária, já que o ponto no qual essas perspectivas concordam é um ponto de redundância. Isso porque se tanto os estudos bakhtinianos quanto a sociolinguística contemplam o social, que acréscimo significativo poderia advir do desenvolvimento de conceitos que já pensam na relação língua/sociedade em seus respectivos domínios? Ainda mais porque esses domínios possuem diferentes métodos de trabalho. Mas não pretendemos aqui criticar essa tentativa, aliás, bem justificada, de estabelecer a proximidade entre as disciplinas, o que queremos é esclarecer que esse é um terreno ainda em construção e, por isso mesmo, passível de transformações e reformulações. O que é realmente proveitoso ao se pensar nessa perspectiva, é que pensamentos formulados em lugares e épocas diferentes compartilham o interesse pelo mesmo problema. A questão da relação entre linguagem e sociedade desperta o interesse de vários pensadores ao longo da

história e continua sendo um domínio instigante a ser analisado.

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BELL, A. Style in dialogue: Bakhtin and Sociolinguistic Theory. In: BAYLEY, R; LUCAS, C. (Ed.) *Sociolinguistic Variation: theories, methods, and applications*. New York: Cambridge University Press, 2007.

BRANDIST, C. *The Bakhtin Circle: Philosophy, culture and politics*. London: Pluto Press, 2002.

LABOV, W. *O isolamento de estilos contextuais*. In: LABOV, W. *Padrões Sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008 [1972].

LEFEBVRE, C. Noções de estilo. In: BAGNO, M. (org.) *Norma linguística*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

A “MÁGICA” ANTROPOFÁGICA DA CANÇÃO BRASILEIRA: DO PSICODÉLICO AO CIRCENSE

Rafael Marcurio da Cól

Introdução

A banda *Os Mutantes* nasce em uma época, na qual duas grandes referências dominavam o campo musical, uma delas no Brasil, chamada Tropicália e a outra reconhecida pelo mundo todo, considerada uma “febre mundial” denominada The Beatles. Quando se observam essas duas fontes, é possível perceber os elementos que colaboram para a jovem banda brasileira a compor o seu estilo, tanto musical, quanto na questão da melódica, mas também na parte dos arranjos, no modo de tocar e produzir os instrumentos, como no momento da composição das letras. Porém, essa incorporação é feita gradualmente, visto que, eles trazem para o contexto brasileiro, os elementos dessas referências (Tropicália e The Beatles).

Pode-se dizer que, eles “mastigam” essas culturas, mas nem sempre as “engolem” por inteiro, devido a isso, a premissa da pesquisa e Iniciação Científica é que o estilo da banda é o antropofágico, com o aparato teórico do Círculo de Bakhtin, Medvedev, Volochínov e a Semiótica da Canção. O termo antropofagia é metaforizado desde o começo do movimento modernista no Brasil e dos poetas concretistas dos anos 50/60. E será esse, o foco desse artigo, analisar o estilo antropofágico d’Os Mutantes, a partir da canção

“Mágica” (1969), vista na pesquisa em questão como propulsora desse estilo, por conter, uma aparente síntese entre as influências já destacadas.

Primeiramente, em 1968 a banda grava seu primeiro LP chamado *Mutante* (1968), que contém poucas canções autorais e com a presença beatletiana vinda: das vocalizações, de solos de guitarra, de elementos experimentais e do psicodelismo presentes em todas as faixas. Isso costuma tecer as letras vindas dos compositores Tropicalistas, como: Gilberto Gil, Caetano Veloso, dentre outros.

Contudo, em uma das poucas canções composta pela banda, nesse primeiro álbum, utiliza-se um tema abstrato e semelhante aos usados pela banda de Liverpool, que é a questão da separação dentre pessoas apaixonadas, a canção se chama “O Relógio”, demonstrando, de certa forma, uma resistência na aceitação do Tropicalismo. Por isso, a canção fica deslocada quando se pensa na proposta do estilo antropofágico, que sintetiza essas influências.

Em um segundo momento, a banda grava outro LP em 1969 chamado de *Os Mutantes* (1969), nesse álbum a banda passa a ter um contato mais intenso com os artistas tropicalistas e isso é mostrado no disco em várias composições, a mais marcantes delas é a canção “2001”, composta por Rita Lee e Tom Zé. No segundo LP, a presença beatletiana é homogeneizada e é nele que se tem a primeira canção que proporciona o estilo antropofágico d’Os Mutantes, chamada “Mágica”, composta inteiramente pela banda e, com ela, participam do *Festival Nacional de Música Popular*

Brasileira, organizado pela TV Excelsior e são classificados em terceiro lugar.

Nesse momento da carreira é quando a banda tem o maior contato com os compositores tropicalistas. Entretanto, na canção “Mágica” (1969), a banda tem total liberdade de criar e os elementos tropicalistas aparecem com mais força do que a canção descrita anteriormente. Além do rock trazido, principalmente, dos Beatles, de uma forma totalmente transfigurada ao estilo de compor.

A primeira vista, a canção tem um aspecto psicodélico, devido aos efeitos de sonoplastia, os risos ao fundo, a guitarra sem distorção semelhante aos solos e riffs de *blues*, cujo maior ícone que a utiliza é o cantor, músico e compositor: Jimi Hendrix, considerado o melhor guitarrista da história, pois revoluciona a maneira se tocar guitarra desde os anos 60.

Ao começar, a letra da canção com a entonação de uma cantiga de roda e se vista em conjunto, com: distorções de vozes e de guitarra, além da mudança do andamento que também estão presentes nessa canção. Cada elemento desses traz uma carga de sentidos ideológicos para a canção, como propulsa Bakhtin, que podem divergir se observados em conjunto ou separados. E o modo como a banda conduz esses elementos ditará o seu estilo musical e o de compor.

Contudo, o que se deve chamar de estilo?

O conceito de estilo abordado é o bakhtiniano, como diz Discini:

A herança teórica oferecida pela obra de Bakhtin permite pensar o estilo como a representação de um sujeito inacabado, cujo estatuto dialógico encerra uma ética e uma estética vividas somente enquanto insuficiência relativa à singularidade concreta de determinada imagem (Discini 2010, p.115).

Leva-se em consideração o verbal e o não-verbal, quando se trata de uma canção, composta por letra e música (melodia e arranjo). A canção, por sua vez, remete ao ser, que é composto de acordo com a filosofia de bakhtiniana, inevitavelmente, por um *eu* e um *outro* (Bakhtin 1997, p. 60). E é do “abraço” entre eles que emerge os contornos de cada um deles, conforme Discini (2010, p.116).

De maneira ampla que o estudo do estilo é o da entonação do sujeito de linguagem, a representação semiótica do mundo real, por meio da expressividade (forma) do sujeito, em relação a um tema (conteúdo) que tem uma marca identitária (seu estilo de ser), na composição do gênero discursivo. Em uma abordagem ampla, o estudo estilístico faz parte do estudo genérico que constitui o estudo da linguagem discursiva, composta por um sujeito inacabado (eu-outro), responsável e responsivo, ética e esteticamente.

Segundo o filósofo russo, “A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso” (1997, p. 283). Os diferentes estilos (o dos *Beatles* e o da Tropicália) são colocados em confronto no interior do estilo d’Os Mutantes e a canção “Mágica” é o primeiro exemplo de

sua discografia que contém esses dois elementos, que serão aprimorados ao longo da carreira da banda.

Apenas com a leitura da letra da canção se tem a alusão a cantiga de roda, como a que se chama “Ciranda cirandinha”, como de costume, nessas cantigas de roda fazem referência ao futuro das crianças, ou aos costumes de pessoas mais velhas, ou seja, de brincar de ser adulto, por exemplo, a canção citada:

“O Anel que tu me destes
Era vidro e se quebrou
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou” (Ciranda Cirandinha)

Nesse trecho da cantiga de roda, faz-se uma metáfora sobre um anel falso, como o amor que lhe dera um dia. Trata-se de um relacionamento mal sucedido, por causa de uma traição, demonstrado pela destruição do anel de vidro, falso diamante, que se pode ver como uma quebra da confiança. Todavia, é uma canção muito conhecida e típica, devido ao seu ritmo, rimas e ao fato da cantiga acompanhar uma brincadeira de girar de mãos dadas.

Enquanto na canção d’Os Mutantes existe a mesma alusão, como pode ser visto nesse trecho:

“Gira a menina
Na palma da mão
Gira menina que um dia
Eu te ponho no chão” (Mágica – 1969)

O aparente na letra é que a cantiga realmente faz a alusão a um sujeito que é uma criança e que um dia, ela

poderá andar sozinha com as próprias pernas, se procede como em “Ciranda Cirandinha”, que sempre aborda a vida adulta de uma forma de brincadeira. Pode-se observar em várias outras, como: “Marcha Soldado”, “Samba Lelê”, “O Cravo e a Rosa” entre outras.

Entretanto, a canção d’Os Mutantes vai além de apenas uma cantiga. Eles misturam a entonação de uma cantiga de roda e alguns elementos da mesma, com um tema voltado para o psicodelismo, que seria a viagem no tempo, por meio de uma “máquina do tempo”. Além do experimentalismo que é representado pela sonoplastia, principalmente, nos momentos que se ouve as risadas (efeitos sonoplásticos) tem-se diversas questões à baila, pois levadas ao contexto de uma cantiga são normais, uma vez que, as crianças riem quando brincam, porém, os risos sem causas na vida adulta têm relação com ao uso de drogas como a maconha e o êxtase, por exemplo.

Com isso, se deve observar a presença das duas referências, de um lado tem-se os elementos de composição da letra que remete a uma cultura popular (Tropicalismo) e de outro o tema psicodélico da “viagem no tempo” (The Beatles). Em vista da melodia temos a entonação costumeira das cantigas de roda (Tropicalismo), com uma oscilação na mudança do andamento e distorções (The Beatles).

Quando se vê o arranjo musical da canção se tem vários tipos de elementos como os de guitarra de *blues* ao *riff* da canção “Satisfactions” (1965) da banda Rolling Stones, passando pelo psicodelismo com as distorções da guitarra, da voz e as percussões com pratos, o

experimentalismo de instrumentos com: uma harpa de mão, pois não é um instrumento convencional usado por bandas de rock é trazido por eles para causar um som de mágica visto nos desenhos animados. E os diversos outros instrumentos que dão o efeito psicodélico são considerados experimentalistas, uma vez que, os efeitos costumam destoar do resto da canção pelo choque, da diferença, que ele traz, como o fagote que ambienta a canção humoristicamente trazendo uma leveza circense.

Essas misturas conjuntas constituem o estilo da banda como sendo antropofágico, pois, pega vários elementos de vários lugares e incorporam apenas o que os convém, e como base se tem a Tropicália e os The Beatles. O modo como a banda encara essas duas presenças e as utilizam, tem relação a cada integrante, como no caso da vocalista e percussionista Rita Lee, que sempre inova as apresentações com elementos da cultura popular brasileira e os irmãos Batistas com os efeitos relacionados ao rock.

O estilo antropofágico foi escolhido devido ser uma espécie de canibalismo cultura que come – no sentido de mastigas (e nem sempre engolir) – a cultura do outro (no caso, o rock da banda de Liverpool) e, eles os trituram conjuntamente com as manifestações artísticas da época (Tropicália), depois, “vomitar” em forma de arte que são “propriamente” brasileiras (Os Mutantes, seria o produto).

Com apenas um pequeno estudo da palavra é possível entender melhor a maneira como é usada. A palavra antropofagia significa “homem que come

gente”, entretanto, sua designação foi incorporada na literatura, nos anos 20, de maneira metafórica. A primeira fase do modernismo brasileiro trouxe esse conceito para outro campo semântico, o artístico cultural. Desde o quadro *Abapuru ou O Antropofágico*, de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu grupo começam a pensar no brasileiro como um sujeito “selvagem”, um índio aculturado que necessita ser despido e “desaculturado” para poder assumir sua identidade brasileira, composta por todas as influências das culturas dos povos que por aqui passaram.

Essa retomada do conceito não é por acaso, em outro contexto as canções d’Os Mutantes, como componente estilístico identitário - a brasilidade - de sua obra, influenciada diretamente pelo Concretismo e pela Tropicália e, indiretamente, pelos antropófagos modernistas que por sua vez influenciaram o movimento tropicalista.

A partir disso, podem-se compreender os elementos observados na canção, “Mágica” (1968), que contém várias vozes, andamentos musicais em suas canções como uma verdadeira selvageria antropofágica, usada como forma de rebeldia. E assim, compreender o “grito”, como estilo Mutante de ser.

Análise da canção “Mágica” (1969)

Gira ciranda
Na palma da mão
Pé de roseira
Levanta a poeira do chão
Gira a menina

Na palma da mão
Gira menina que um dia
Eu te ponho no chão

Abri o portão de ouro
Da maquina do tempo
Ouvi ciranda ao longe

A rodar...

Gira ciranda
Na palma da mão
Pé de roseira
Levanta a poeira do chão

Gira a menina
Na palma da mão
Gira menina que um dia
Eu te ponho no chão

As caras giram rindo
Eu amo todas elas
Os vestidos tão compridos

A rodar...

Gira ciranda na palma da mão
Pé de roseira
levanta a poeira
do chão

Gira menina na palma da mão

A rodar... (Os Mutantes, 1969)

Tatit em seu livro de coletânea de ensaios chamado *Musitando a semiótica* (1998), no ensaio denominado “Construção do sentido na canção popular” diz que coloca a canção popular entre a fala e a música. E a canção “Mágica” (1969), em alguns períodos remete a uma cantiga de roda, aquelas que costumam ser cantadas por crianças enquanto brincam e em outros a um *rock psicodélico* com direito a distorção na voz e de guitarra, além do experimentalismo marcante pelos efeitos de sonoplastia que remetem a canção o efeito de mágica. Segundo Tatit, estudar canções populares é se permitir entrar na área na qual a linguagem nem é, totalmente, “natural” nem, totalmente, “artificial”.

No caso da canção “Mágica” a linguagem “natural” é a letra da canção, constituída por uma língua natural, como aponta Saussure na sua obra póstuma *Curso de Linguística Geral* (2002), e a artificial é a linguagem criada pelo homem para transmitir um conhecimento, mas a sociedade não a modifica, apenas, a utiliza para determinado grupo de pessoas se comunicarem. O ensaio de Tatit dá elementos semióticos que analisaram esse conjunto, assim, possam-se identificar as referências citadas na introdução, para basear melhor a análise do estilo d’Os Mutantes.

A partir do conceito de oposição entre saussure-hjemsleviana sobre forma e substancia é que a língua falada produz uma substancia (ou matéria) sonora para carregar o conteúdo, confronto sintáxico entre diversas estruturas, como diz Tatit (1998, p.88). E como visto na canção, os versos são orações verbais e os verbos que mais se repetem nelas são o “girar” e “rodar”, que

remetem tanto ao ato de cirandar, quanto com uma relação do tempo. Mostrado no verso, “Gira menina que um dia eu te tenho no chão”. Nessa relação com “girar” não tem o seu sentido “natural” e pode ser aproximado a “crescer”, uma vez que, a preposição “que” tem um sentido de relativizante e indetermina esse tempo que a menina deve crescer.

Porém, o modo como a banda interpreta essa canção modifica toda e qualquer interpretação da letra, segundo Tatit:

“Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida. Por isso, o reconhecimento dos cantores e de seus estilos é, por si só, um fator de credibilidade e confiança” (1998, p. 89)

O arranjo musical moderno com várias distorções de vozes, que dão uma jovialidade a canção e ao mesmo tempo ácido, pois se trata de anos da Ditadura Militar e as críticas estão implícitas na letra e na música. A banda “brinca” de maneira circense com os múltiplos sentidos da palavra “mágica”, que vai de

As pessoas que estão ouvindo a canção têm ciência de que a canção foi gravada, porém os efeitos de distorção ao final de cada verso podem ser vistos como uma crítica implícita contra a repressão, contra a censura. Como se em cada verso, a censura tentasse tirar a música do ar. Além da alegria excessiva com risos no começo, os efeitos de sonoplastia ambientam a canção psicodelicamente, desvinculando o valor de cantiga. E desse modo, fazendo apologia,

implicitamente, as drogas, pois, uma viagem no tempo, com direito a som de ciranda e rostos girando rindo, em conjunto com os sons de risadas, leva-se a pensar que a grande mágica da canção são os efeitos alucinógenos, visto que, tudo parece alterado com várias imagens destoantes, além de uma completa distorção do tempo, trazidos por drogas desde as naturais, como a maconha quanto as sintéticas como o LSD.

Segundo Tatit, não é apenas a enunciação que dá vida a canção, a fonologia das palavras utilizadas na letra compõe a melodia, e também muitas vezes utilizada: a harmonia de vozes, que seria a variação dos contornos monofônicos e polifônicos, entre outros efeitos que se manifestam na utilização da linguagem oral.

Durante a canção a harmonização de vozes é constantemente utilizada, pois a banda é composta por músicos e pela influência vinda da banda *The Beatles*, que costumam usar harmonias vocais. Entretanto, a voz feminina de Rita Lee dá a banda, Os Mutantes, um grande diferencial. E ao decorrer da canção os dois vocais oscilam entre a primeira e segunda voz, essa mudança fica muito clara visto que são timbres distintos (homem e mulher).

A cada final de estrofe no verso “A rodar”, a vocalista, Rita Lee, passa a primeira voz da canção. Nessa canção em especial, as harmonias vocais são destoantes da banda de Liverpool, uma vez que, Arnaldo abandona a primeira voz no final dos versos: “Pé de roseira levanta poeira do chão” e “Gira menina que um dia eu te ponho no chão”, e deixa a segunda voz de Rita sobressair. E quando se pensa na obra dos

Beatles, um deles fazia a primeira voz do começo ao fim das canções, sem essas alterações. Isso demonstra a flexibilidade da banda brasileira e a tendência progressista já em voga se afastando aos poucos do clássico e buscando características estilísticas que a destaca da influência.

Outro elemento que é de origem fonológica e fisiológica dos seres humanos são os risos, usados como efeitos entre uma estrofe e outra da letra, elas não têm nenhum efeito rítmico, nem harmônico, apenas uma alternância de intensidade e servem de introdução para criar um distanciamento entre uma estrofe e outra.

O andamento, como diz Tatit, categoriza-se como um parâmetro temporal de análise, ou seja, pode acelerar ou desacelerar durante o decorrer da canção. Deve-se destacar, a oposição entre som/ruído, como estudada por Wisnik e Attali em *O som e o sentido* (1989), que distinguem os “sons” feitos para exibir a cultura de certa sociedade, dos “ruídos” que acompanham a mesma. Em uma canção o “som” seria a continuidade a sensação eufórica e o “ruído”, o contrário, descontinuidade, como diz Tatit: “a interrupção do fluxo fórico”, uma vez que, quebra a canção, por não se compor de elementos harmônicos que compõem a obra. Porém, mesmo esses ruídos foram absorvidos por inovações estéticas, é o caso da banda *The Beatles* e d’Os Mutantes.

Os ruídos são presentes durante a canção “Mágica” e dividem em quatro partes o andamento da mesma. O primeiro descontínuo, tendo a maior parte dos “ruídos”, que tem na canção, com a função de efeitos

psicodélicos, como: risadas, efeitos simbolizadores de mágicas e da distorção da voz, o segundo, mais imponente, contendo a entrada da marcação da bateria, contínuo, e um terceiro, que é o meio termo entre esses dois, visto que, ele prepara a canção pra voltar no primeiro andamento. E ao final de dois ciclos é possível observar, a predominância do *riff* da canção *Satisfactions* (1965) da banda Rolling Stones. Observa-se a escansão das partes da canção, o refrão:

1ª parte de refrão é dividida em duas frases:

-ran-da na pal-ma da mã-	-sei-ra levanta po-ei
ci-	ro- -ra <i>chão</i>
-ra	de <i>do</i>
Gi-	-ão Pé

A melodia da primeira parte se repete na segunda com uma mudança da letra. A queda da melodia na primeira frase traz consigo um efeito no vocal, que se repetem todas as vezes que esta queda ocorre. Após o refrão se tem a primeira parte com outro andamento.

A partir do levantamento dos andamentos, é possível analisar que os conceitos de continuidade e descontinuidade que carregam valores profundos no discurso da canção. Explicado por Tatit no seguinte trecho:

Retomamos assim, mais uma vez, a reflexão sobre os valores descontínuos e contínuos. Os primeiros revelam uma tendência do texto para os

componentes locais, intensos, onde a passagem de um estado a outro se processa de forma brusca e inesperada. Essa excessiva concentração do tempo no discurso pode ser avaliada também com o aumento de velocidade. É quando aparece a surpresa como efeito de sentido predominante. (1998, p. 94)

Pensa-se na canção analisada com predominância da descontinuidade, desde o começo com apenas alguns momentos de oscilações, que se pode analisar como elementos psicodélicos. Quando contínuos os elementos mais de rock progressivo, coincidindo com os elementos de cantigas de roda. Quando descontínuo, visando à viagem no tempo por meio de alucinógenos.

A canção também trabalha com a redução e o aumento do andamento, os extremos dessas funções funcionam como psicodelismo, como, a rotação é desacelerada no final de cada verso. Nesse momento, as plurissignificações são inevitáveis tanto do psicodelismo como da opressão de expressão por meio do contexto ditatorial.

E como visto em toda a canção é dividida em dois andamentos, com dois ritmos distintos, nos quais um predomina o acento destoante da letra da canção com o ritmo, pois ele é totalmente descompassado, devido ao elemento psicodélico. E no outro, com um ritmo mais acentuado a presença de um ritmo melódico que se coincide melhor com o ritmo da canção. No caso, do psicodelismo, esse é o ritmo que todo descompassado e por outro lado, é uma cantiga de roda que se canta, o descompasso é um elemento chocante que dá a alusão da

viagem no tempo, conjunto com as risadas e efeitos experimentais.

Nessa canção além da alusão a influência bleatiana se tem a vinculação explícita do riff da canção "Satisfaction" (1965) dos *Rolling Stones*. Nesse momento, a banda incorpora a voz de outrem, por meio de uma bricolagem ao final da canção. O conceito de voz aqui abordado é de ordem metafórica, pois apesar de se ter na íntegra o trecho da canção dos *Stones*, não se trata da emissão sonora, "mas da maneira semântico-social depositada na palavra" (Dahlet 1997 *apud* Bubnova 2011). A partir disso se pode ver o ato ético, materializado na canção, que ao vincular o riff que perpassa toda a canção dos *Stones* que trata das maneiras de buscar a satisfação e de certa maneira fugir da alienação que vem por meio das mídias com estereótipos e "useless information". E Os Mutantes ao reinterar esse discurso no final de sua canção retoma a questão da mágica como algo circense, ácido e psicodélico, fazendo apologia as drogas como maneiras de alcanças a "satisfaction".

A banda tem total liberdade na composição e mescla esses dois elementos revolucionários em uma canção. E de certa maneira dividindo o seu sentido em dois, bem como sua aceleração, continuidade e ritmo, uma vez que, esses elementos contribuem muito para o sentido da canção.

A partir dessa canção o estilo da banda passa a ganhar essa forma antagônica e antropofágica, porém a mixagem de elementos é aperfeiçoada durante a trajetória da banda. Com isso se tem um primeiro

objeto desse estilo antropofágico, os elementos vindos da banda The Beatles e da Tropicália sofrem o processo de antropofagia e são absorvidos pela banda e constroem o estilo de rock brasileiro.

O estilo Antropofágico de ser Mutante presente na canção “Mágica”

O estilo antropofágico d’Os Mutantes é envolvido pelas duas presenças dos The Beatles e Tropicália. E a canção pode ser recortada com nessas duas áreas, na área da letra pelo fato de trazer as cantigas de roda, a Tropicália. Da música por si só, como representação da banda inglesa, visto que, é permeada pelo psicodelismo e experimentalismo.

Abrange esses dois elementos, pois quando passado para a literatura esse termo, na época modernista, tinha um significado de (re)criação a partir de uma cultura estrangeira que era na época a Europa e no caso a banda The Beatles. Só que, essa adaptação era permeada pela cultura trazida das vivências no país. Na época, Mário de Andrade ressuscita a temática indianista da época do Romantismo e escreve *Macunaíma* (1928), no caso da canção o Movimento Tropicalismo traz para banda elementos da música popular brasileira, alcançado na canção com a letra com uma entonação de cantiga de roda.

A incorporação de elementos que estructurem de um modo mais moderno a canção, e que fossem diferentes de tudo já visto na época. É evidente que a banda não se prende somente a influência beatleana,

mas, essa é a que parece com maior frequência e força nas canções, devido ao fato de ser uma grande “epidemia”, pelo som do quarteto de Liverpool contagiar todos que os ouvem. Não só de maneira musical, todavia pelo conteúdo de suas letras, que primeiramente é sobre amor jovem e suas relações. E em segundo momento passam a criticar mais, pois vivem o movimento *hippie* na Inglaterra, no qual os jovens se revoltavam por não terem liberdade de expressão.

E nessa canção aparece não só a crítica social trazida pela canção como um todo, letra e música, mas também as recriando, a partir das cantigas de roda. Como propulsado no estilo antropofágico no início do modernismo e recuperado pelo Tropicalismo, que antes de Nelson Motta batizá-lo com esse nome, fora denominado por Caetano de Neo-Antropofagismo, pois os músicos tropicalistas estavam cansados das estéticas perfeitas vindas da bossa-nova. Dessa forma, ousam em seus arranjos usando elementos vindos de canções estrangeiras, representadas pela banda The Beatles.

Na mesma canção, Os Mutantes trazem esses elementos, pois é sua própria forma de criar e isso se comprovará com as análises de canções que apareceram mais a frente em sua biografia. Por enquanto, tem-se uma propulsão do estilo com presenças extremamente carregadas, contudo, balanceadas, demonstrando que a banda está no caminho de delimitar melhor o seu modo de compor e tocar, trazendo sempre um modo novo de se fazer música brasileira, que se fixará a partir deles.

Em suma, o estilo antropofágico não é um elemento exclusivo somente da banda Os Mutantes, mas de todos os brasileiros, que recriam sua arte por um viés vindo do exterior, sem esquecer suas raízes, visto que, toda forma de arte é a representação da vida, segundo o teórico russo, Bakhtin. Desse modo, não só Os Mutantes são antropofágicos, mas todos os somos.

Conclusão

Sob a luz da semiótica da canção pode ajudar na análise do estilo, pois deixa explícito os elementos tantos musicais quanto na letra da canção. Depois de desfragmentada a canção o modo da sua composição é melhor observado e a partir disso indicar provas que dê a alusão do estilo, no caso, o antropofágico.

A canção “Mágica” dá o primeiro passo para a construção do estilo que perdurará por toda a trajetória da banda brasileira. Por entre as duas concepções apresentadas a banda constrói um novo modo de fazer música brasileira e é esse modo que modificará a estética que antes era baseada na bossa-nova e que passa a ser o *rock*.

Em suma, Os Mutantes passam a ser uma referência nesse estilo, pois eles adaptam os conceitos sem perder a originalidade e a qualidade de uma forma antropofágica de ser brasileira.

Referência Bibliográfica

- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BUBNOVA, T. "Voz, sentido e diálogo em Bakhtin". In: *Bakhtiniana*. São Paulo, 6 (1): 268-280, Ago./Dez. 2011.
- CALADO, C. *A Divina Comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- _____. *Tropicália*. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- DISCINI, N. "Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva". In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010, p. 115-128.
- MUTANTES, Os. (1968). *Os Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992
- _____. (1969). *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- _____. (1969). "Mágica". *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1992.
- TATIT, L. *Musicando a semiótica*. "Construção do sentido na canção popular". São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- SUASSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix. 2002.

O CORPO CONTEMPORÂNEO DO CORPO DE ARNALDO ANTUNES¹

Luciane de Paula

*Os três campos da cultura humana – a ciência,
a arte e a vida – só adquirem unidade no
indivíduo que os incorpora à sua própria
unidade. (Mikhail Bakhtin, Estética da
Criação Verbal, 2003)*

Introdução

As frases de Arnaldo Antunes ganham corpo na dança. Na soma de gestos, som e luz, O Corpo concentra, com novos acentos, a essência brasileira do Corpo (Apresentação oficial do espetáculo no site do Grupo)²

Incorporar. Colocar alma/sentido dentro do corpo e colocar o corpo (materializar) n'alma. Sem isso, impossível captar o sentido e ele, abstrato, passa a ser incógnita. Incorporar, tanto nesse sentido quanto no sentido literal do corpo ser discurso ou instrumento

¹ Este texto é uma versão ampliada do artigo "O Corpo do Corpo de Arnaldo Antunes: representação sígnica dialógica", escrito por mim e publicado na REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo, Vol.1, No. 1, jan-jul 2012, p. 56-64.

² Disponível no site oficial da Companhia Grupo Corpo: <http://www.grupocorpo.com.br/site/>. Consulta realizada em 31/10/2011.

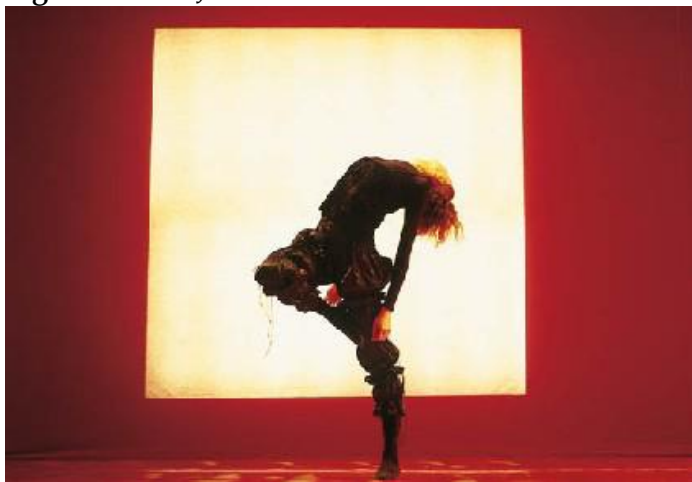
essencial de composição do sentido, é o que faz o Grupo Corpo: trabalha o corpo como in-corporação. Ação do corpo por sua própria expressão e expressividade. Interpretação em movimento. Palavra sem som que pelo som se move e se estrutura. Essa é a interpretação-dança da Companhia. Não apenas dela, mas ela é um ótimo exemplo dessa ação por excelência do corpo.

Não foi à toa que escolhemos o espetáculo cênico por ela elaborado e realizado. Proposta ousada a que nos desafiamos a fazer aqui: analisar de maneira reflexiva o espetáculo *Corpo*³ (2000), da Companhia Grupo Corpo, concebido a partir do disco *Corpo* (2000), de Arnaldo Antunes (AA), encarado como trilha sonora do espetáculo. Incorporação da canção. Transformação de som e voz em movimentos corporais pela canção narrada. Materializar AA ao in-corporar sua poética cancionista por meio deste espetáculo e de um único disco que, como sabemos, em AA, nunca é apenas uma única palavra, uma vez que, em sua arquitetônica, cada único gesto significativo da linguagem é múltiplo ou, se quisermos, heterogêneo, o que vai ao encontro da concepção de linguagem do Círculo de Bakhtin. Por isso, a escolha de sua filosofia da linguagem para acompanhar a dança que esse corpo musical nos pede, bem como a construção do título deste artigo: *O Corpo* (espetáculo de dança concebido pela Companhia Grupo Corpo) do (disco) *Corpo*, de

³ Coreografia de Rodrigo Pederneiras. Trilha sonora de AA. Estreia: Teatro Alfa (SP), 19/08/2000. Informação disponível no site oficial da *Companhia Grupo Corpo*: <http://www.grupocorpo.com.br/site/>. Consulta realizada em 31/10/2011.

Arnaldo Antunes, analisado como representação
sêmica dialógica.

Fig. 1: Foto de José Luiz Pederneiras



O nosso intuito é refletir acerca da arquitetônica do espetáculo supracitado, a fim de refletir sobre a expressividade sêmica da encenação da dança e a significação do corpo como signo nessa atividade estética não-verbal que materializa a palavra cantada por meio de outro gênero discursivo. Gênero este centrado na movimentação estética de corpos dançantes de determinados sujeitos num dado espaço e num dado tempo.

A dança e a canção: atividades estéticas corporais

O corpo é suficientemente opaco / para que se possa vê-lo. Arnaldo Antunes, Corpo, 2000.

Fig. 2: Foto de José Luiz Pederneiras



O corpo e o seu discurso. O corpo em discurso. O discurso do corpo. O corpo-discurso. O corpo discursivo. Cada parte compõe o todo e o todo é composto por partes. Impossível dissociá-los. Em sua arquitetônica (composta por conteúdo, forma e estilo), o corpo enunciado é materialização da alma/sentido (enunciação). Logo, concreto e abstrato, o corpo é signo e possui significação discursiva: materialização arquitetônica da linguagem presente (incorporada) no sujeito.

Na dança do corpo, a movimentação do signo discursivo como material concreto da linguagem é o centro da cena. Mas a dança é discurso estético, logo representação, semiose. Ao tratarmos do universo estético, pensamos em sua produção e contemplação. Para o Círculo russo, como o diálogo é o centro

nevrálgico de sua filosofia, nada é estanque ou dicotômico. Assim, produtor é também contemplador tanto quanto o contemplador é também produtor, principalmente, se considerarmos a relação arte e vida, bem como os sujeitos e enunciados como ativos, já que estamos na episteme dos estudos filosóficos da linguagem, que a têm como “organismo vivo”⁴.

Fig. 3: Foto de José Luiz Pederneiras



⁴ A expressão “organismo vivo” é aqui utilizada como metáfora e metonímia, pois compreendemos a linguagem em seu sentido abstrato e concreto, signo ideológico em movimento, na comunicação, entre sujeitos. Dessa forma, podemos dizer que a linguagem é “organismo vivo” ao a entendermos como metáfora da movimentação/circulação do signo no mundo, no “grande tempo” histórico e no sujeito. Ao mesmo tempo, nós a podemos tomar como metonímia do homem, pois parte de seu corpo, sua abstração concretizada em enunciados, modo de expressão tipicamente humano, parte de seu corpo tanto quanto ele é corpo de linguagem, ambos em construção e transformação/desconstrução contínuas.

De acordo com essa episteme, no ato⁵ é que os efeitos de sentido são construídos e realizados, exatamente porque em ação. A representação é concebida como um ato, um processo, de cunho irrepitível, e gera um produto segundo formas repetíveis, embora sempre mutáveis, sem prejuízo de seu projeto arquitetônico (de onde vem a especificidade de cada ato ao unir produto e processo). Segundo Sobral (2009, p. 122), “A junção entre esses dois planos gera a unidade de sentido da apreensão do mundo, evitando a dissociação entre conteúdo (produto) e forma (processo).”.

Bakhtin (2010) trata da relação indissociável entre cultura e vida, mundo sensível e mundo inteligível, conteúdo e forma, processo e produto, enunciação e enunciado, discurso e texto. A sua proposta dialógica ocorre porque, para o pensador russo, todo ato tem, integrados, elaboração teórica e materialidade concreta, acontecimento e categorização do mundo. Afinal, o que há de comum (conteúdo processual) nos atos assume forma (produto) a partir do agir do sujeito numa situação histórico-social.

Nas obras do Círculo, o sujeito é, sempre, um agente dialógico, pois age em relação a, em embate com. Nesse sentido, a atuação, especificamente nas artes cênicas, possui suma importância, uma vez que o

⁵ Podemos, segundo Sobral (2005, p. 11), pensar o ato bakhtiniano em dois planos indissociáveis: o da enunciação e do conteúdo processual, concreto, único, irrepitível; e o do enunciado e da forma como produto, repetível, comum, parte integrante de uma mesma atividade.

corpo dos atores-dançarinos é que se encontram em ato. O ato de dançar e interpretar depende do sujeito e este se constitui num corpo de linguagem que pode coincidir ou não com o corpo físico de um ator-dançarino ou não. No caso do espetáculo em questão, o corpo é constituído pela atuação dos corpos dos atores-dançarinos, mas também pela canção (letra e música) de AA, pelo cronotopo do teatro (o rito de ir até o espetáculo num dado local, numa determinada data e num horário específico, com um público peculiar e distinto a cada vez que esse ritual se repete, o que o transforma em singular, único) e pela própria dimensão cênico-teatral (palco, cenário e iluminação), enfim, o corpo é a arquitetônica (conteúdo, forma e estilo) material da composição unitária estética do espetáculo. No caso, o corpo do *Corpo* de AA, materializado pela Companhia Grupo Corpo.

Bakhtin (2003), em seu texto “Arte e Responsabilidade”, reflete sobre o papel que a arte exerce em nossa vida e afirma que “a ciência, a arte e a vida” devem estar incorporadas ao sujeito. Podemos pensar que, em alguns momentos e gêneros estéticos específicos, elas in-corporam-se em (tornam-se corpos de) sujeitos.

Segundo Scoparo e Paula (2011, p. 456), “O corpo pode ser visto, como todo discurso, a partir e por meio de diversos ângulos/pontos de vista”. Bakhtin afirma que:

Perceber esteticamente o corpo significa vivenciar os estados interiores do corpo e da alma a partir de uma expressividade exterior. Podemos formulá-lo assim: o valor estético se realiza quando o contemplador se

aloja dentro do objeto contemplado, quando vivencia a vida o objeto de seu interior e quando, no limite, contemplante e contemplado coincidem (2003, p. 81).

A dança é o ato discursivo tomado aqui como expressividade exterior estética vivenciada pelos sujeitos em cena (atores-dançarinos) que, por meio de sua vivência corporal (a encenação da dança), representam o mundo representado: os corpos dos sujeitos humanos. Em diálogo, no ato da encenação do espetáculo, os sujeitos (produtor e contemplador) mimetizam-se por meio dos corpos ali atuantes arquitetonicamente.

Segundo Sobral (2008, p.15),

Os sentidos “gerais” de arquitetônica são, no campo da arquitetura, o de ciência da arquitetura. Na música, o de projeto estrutural de peças musicais. Na filosofia, o de sistematização científica do conhecimento; Na obra de Bakhtin, todas essas ressonâncias se fazem presentes mediante o elemento que têm em comum, ou seja, o processo de formação de totalidades, ou o todo harmônico, a partir de uma articulação de partes constituintes que as dota de uma unidade de sentido, em vez de limitar-se a ligá-las ou justapô-las mecanicamente.

No sentido dito, a arquitetônica do corpo trata não apenas de suas partes (sem jamais se esquecer delas), mas sim da movimentação, da unidade do global do corpo (às vezes, inclusive, construída pelas partes ou ele todo representando uma dada parte, como ocorre,

em alguns momentos no espetáculo a ser analisado aqui).

Segundo entrevista do coreógrafo do espetáculo, Rodrigo Pederneiras⁶,

O Corpo é uma dança sem nostalgias, num presente um pouco à frente de nós. A coreografia traz uma expressão direta na violência dos gestos, reagindo à concretude da letra e da música de Arnaldo Antunes. Traz também uma circulação de sentido entre os elementos que compõem o espetáculo: o cenário vira luz e o figurino se transforma em cenário. *O Corpo* suscita várias inovações no vocabulário do grupo, em particular o arqueamento dos corpos e um interesse pelo chão.

Para Pederneiras, coreografar o *Corpo* significou dar alma a AA. Por isso, o coreógrafo procurou representar “sensações urbanas” no espetáculo. Afinal, atribuir significação a AA é pensar o global, a metrópole paulista, a poesia concreta, o som e a visão da contemporaneidade e toda a sua complexidade.

No discurso corporal, o movimento é sua significação. Significação, muitas vezes, automatizada pelo contemplador (“outro”) do discurso estético em seu cotidiano (na vida) que, apenas em contato com o produto (espetáculo) em seu in-acabamento, percebe-se como sujeito agente daquela movimentação, pois

⁶ Disponível no site oficial da *Companhia Grupo Corpo*: <http://www.grupocorpo.com.br/site/>. Consulta realizada em 31/10/2011.

identifica-se com o corpo representado, bem como compreende sua significação.

Fig. 4: Foto de José Luiz Pederneiras



Quanto àquele (“eu”) que constrói o espetáculo, o coreógrafo, a movimentação corpórea não é automática, ao contrário, ainda que, com os ensaios, deve ser automatizada de maneira extremamente consciente e cuidadosa, pelos atores-dançarinos, interlocutores tão produtores da peça cênica quanto quem a elaborou (o coreógrafo), pois é por meio da atuação (a movimentação de seu corpo) do ator-dançarino que se torna viável a realização da encenação. Podemos pensar, então, num “outro”-agente-contemplador e num “eu”-contemplador-agente, uma vez que a manifestação do “eu” nunca está dissociada da do “outro” na espiteme bakhtiniana.

O sujeito é responsivo tanto em sua produção-contemplação quanto em sua contemplação produtiva. Segundo Bakhtin,

Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” em seu sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera de comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva (2003, p. 297).

O discurso do corpo, como todo e qualquer discurso, não se configura ao acaso. Para Bakhtin, a existência é caracterizada por um não-álibi. Portanto, os sujeitos possuem completa responsabilidade e responsividade sobre seus atos. Responsabilidade por sua ação e responsividade com os outros sujeitos e enunciados nas esferas de atividades em que são realizados os atos.

O enunciado das artes cênicas (e aqui incluímos o espetáculo de dança contemporânea por nós analisado) é minuciosamente organizado, a fim de produzir determinado efeito de sentido. Os corpos produzem reações responsivas (riso, choro, desdém, raiva, revolta, melancolia etc) no contemplador dependendo da

maneira como se movimentam em cena. Por isso, o trabalho corpóreo do dançarino, ator (intérprete) do corpo por excelência, é estrategicamente trabalhado. Ele é o material elaborado esteticamente. O ator-dançarino analisa seus movimentos, treina para conseguir exprimir o que deseja com exatidão, ensaia repetidas vezes um mesmo movimento até a exaustão e desenvolve certo controle sobre sua expressão corporal para que produza no público (seu “outro”) o exato efeito de sentido que procura. Em outras palavras, o ator-dançarino adentra seu corpo, como diria Foucault (1999), ao “docilizá-lo” e ao submetê-lo aos caprichos da arte, pois toma extremo cuidado para que o discurso de seu corpo não contradiga o discurso da fala da personagem que interpreta – no caso de *Corpo*, a palavra cantada por AA como trilha sonora e tema do espetáculo.

De acordo com a teoria bakhtiniana, o produtor é também contemplador discursivo e vice-versa, uma vez que “eu” e “outro” são sujeitos dialógicos. Nesse sentido, pode-se dizer que o ator-dançarino é, antes de tudo, um contemplador, pois ele deve estar atento aos enunciados corporais, seus e dos “outros”, mais cotidianos e a como eles respondem a determinadas situações. Realizada a contemplação, ele (ator-dançarino) aplica, segundo a necessidade do texto cênico, pedida pelo papel a ser interpretado, seu estudo à produção da performance de sua personagem.

O ator-dançarino não vive os efeitos de sentido por ele encenados como seus, apenas produz efeitos no “outro” por meio de sua performance. Poderíamos chamar Fernando Pessoa para nos lembrar o papel do

artista, por ele metaforizado pelo poeta: “o poeta é um fingidor / que finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. Ou ainda poderíamos trazer Camões à cena ao pensarmos que a arte se produz com muito engenho. O que queremos dizer é que o ator-dançarino tem consciência de sua função no palco e trabalha o seu corpo todo para desempenhar bem o seu papel ao ponto de convencer e persuadir o outro/público acerca da veridictoriedade do discurso artístico construído, visto como experiência vivida.

No espetáculo *Corpo* isso fica bastante nítido, uma vez que os atores-dançarinos transformam seus corpos em partes, assujeitam-se à linguagem sígnica das canções de AA, esvaziam-se de sentido para produzir (incorporar) outros efeitos de sentido por meio da movimentação de seus corpos. Ao mesmo tempo em que o ator-dançarino não se encontra completamente fora do espetáculo, pois estará em cena no ato da dança sabendo exatamente as sequências programadas/ensaiadas para a realização/exibição do espetáculo (passos e coreografias, canções e textos cantados, etc); ele também não se funde (e confunde) com o papel desempenhado, de modo que, de fato, transforme seu corpo num único membro, por exemplo. Por isso, o discurso é representação, semiose. O que garante a veridictoriedade da encenação é a escolha minuciosa dos movimentos que constituirão o enunciado corporal do sujeito. O movimento corporal, bem como o cenário, o figurino, a trilha sonora e a maquiagem respondem à proposta do espetáculo e à reação do público. Assim,

para produzir determinado efeito, exigido pelo discurso cênico, o ator-dançarino contempla os corpos (seu e dos outros), num estudo minucioso dos movimentos que melhor constroem o efeito de sentido desejado e os re-produz no ato da encenação. Em cena ação responsiva e responsável de maneira consciente.

Fig. 5: Foto de José Luiz Pederneiras



Mas, claro que a contemplação não é mimese no sentido *lato* do termo. Afinal, a dança, como gênero artístico secundário, inspira-se no cotidiano e o elabora ao produzir movimentos estilizados num espetáculo. Assim, os movimentos corporais do dia-a-dia são utilizados pela dança de maneira elaborada, estética (com determinado acabamento) e, na maior parte das vezes, embalados por uma musicalidade. Por isso, o andar da rua não é o mesmo andar da dança. Trata-se de gestos e movimentos de gêneros distintos.

Ao pensarmos no diálogo e, ao mesmo tempo, na especificidade dos gêneros primários e secundários, bem como no interior do gênero dança, podemos compreender porque o movimento do corpo é distinto em cada estilo, ainda que, aparentemente, tal movimento represente um mesmo ato. Por exemplo: o bater das asas de um pássaro representado no *ballet* clássico (em o Cisne Branco e o Cisne Negro, por exemplo) é completamente diferente daquele representado na dança contemporânea (caso do espetáculo aqui analisado). Isso ocorre porque cada tipo de dança, cada gênero (relativamente estável), tem sua maneira típica de representar o mundo, de acordo com cada proposta (conteúdo temático), produzida de determinada maneira (forma), arquitetonicamente elaborada para a construção de dado movimento que surta um efeito de sentido específico no outro, assinado com marcas estilísticas típicas.

Essa arquitetônica caracteriza a poética de cada autor (referimo-nos aqui à concepção bakhtiniana de autor e de poética) e cada arquitetura poético-autoral (no caso, do Grupo Corpo) é construída por elementos sógnicos típicos. No caso da dança, o signo por excelência é o corpo e sua movimentação. O movimento é elaborado a partir da observação da movimentação corpórea cotidiana do outro, em resposta a ele, à vida. Por isso, o discurso artístico representa a vida, segundo Bakhtin/Voloshinov ou, como sugere o título de um de seus ensaios, o discurso é semiose porque representa, dialogicamente, arte e vida: “Discurso na vida e discurso na arte”. No caso

analisado, o estilo ocorre pela coreografia e sua arquitetônica só pode ser percebida quando consideramos vários espetáculos, inclusive, ao longo da trajetória histórica do Grupo.

Ao mesmo tempo em que há marcas estilísticas do Grupo que permeiam o conjunto de suas obras (como uma movimentação corpórea mais curvilínea, que cria o efeito de sentido de fluidez e sinuosidade, bem como a tendência à suspensão como desafio à gravidade que cria o efeito de sentido etéreo, por exemplo), também existem movimentos típicos de cada obra, o que diferencia a marca expressiva de cada espetáculo (no caso de *Corpo*, a tendência dos corpos dos atores-dançarinos de se colarem no chão para causar o efeito de sentido de concretude e realidade; e a repetição das movimentações mescladas dos corpos curvilíneos e retos, mais rígidos e menos humanos, que criam o efeito de sentido de automatismo e robotização).

Quanto mais próximo o movimento do outro (no caso, a plateia), maior a nitidez da responsividade das artes cênicas e do sujeito que as produz. O ator-dançarino, qualquer que seja o gênero e o tipo cênico, quanto mais próximo do público, maior a tendência de diálogo face a face⁷ por meio de seu corpo (a inclinação

⁷ Obviamente que, quando mencionamos diálogo nos referimos à concepção filosófica nodal do Círculo de Bakhtin que vai muito além da interação face a face, mas aqui ela é citada neste momento porque possui um papel específico na semiose cênica: a simulação da proximidade que pretende romper com a barreira imposta pela própria arquitetura do teatro (o palco e a cortina que distanciam ator-dançarino e plateia; a disposição das cadeiras distribuídas em setores economicamente diferenciados que

do corpo ou não, a expressão do rosto ou sua passividade etc). Essa movimentação evidencia a interação e cria o efeito de sentido desejado pelo texto artístico (musical, no caso do *Corpo*).

O enunciado transforma o sujeito tanto quanto o sujeito transforma o enunciado porque o discurso é dialógico e o corpo, como signo ideológico (logo, como discurso), também o é. Assim, no caso da dança, os movimentos enunciados/encenados agem no sujeito ao despertar nele algo latente e cultural. O corpo responde a uma necessidade enunciativa da dança e se manifesta em resposta ao eu-outro.

Podemos dizer que o discurso corporal, assim como todo discurso, é completamente responsivo a uma interação com o outro – seja esse outro um sujeito, o mundo, o gênero ou o próprio corpo. Seu caráter ideológico se apresenta por meio da escolha dos movimentos, no cotidiano e nas artes cênicas, assim como a escolha do léxico, no cotidiano e na canção, no caso analisado. E seu caráter ético, enquanto (inter)ação, marcada por responsabilidade e responsividade.

distanciam grupos sociais distintos, etc) e causa a impressão de individualidade (como se aquele movimento ou aquele ator-dançarino ou ainda a personagem por ele encenada e mesmo o próprio espetáculo fosse realizado para aquela pessoa específica para quem o ator-dançarino direciona o seu olhar e com quem dialoga). O improvisado é um bom exemplo desse tipo de interação, pois responde completamente às manifestações do público (o “outro”) ao chamá-lo para a cena e partir dele.

Fig. 6: Foto de José Luiz Pederneiras



No livro *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo* (2001), Ventura trata da bilateralidade da dança do Grupo, vendo-o como representante da memória coletiva e da expressão artística mineira e brasileira. Afirma ele que:

Se a história imprime em nossos corpos suas próprias concepções, como querem especialistas, se as maneiras de andar, pular, saltar, dançar, sentar, rir, ficar de pé e dormir obedecem às convenções sociais, se o corpo é mais social que individual, pois revela metaforicamente a vida coletiva, essa Minas que dança é a expressão corporal do país das relações pessoais, da antropofagia, do dribble de corpo, da ginga, do jogo de cintura, dos toques, da comunicação tátil, do passar a mão, do beijo e do abraço, da incorporação, do corpo fechado, das religiões de possessão, como o protestantismo de

transe, e do candomblé, religião não só de palavras, mas de corpo” (Ventura, 2001, p. 97).

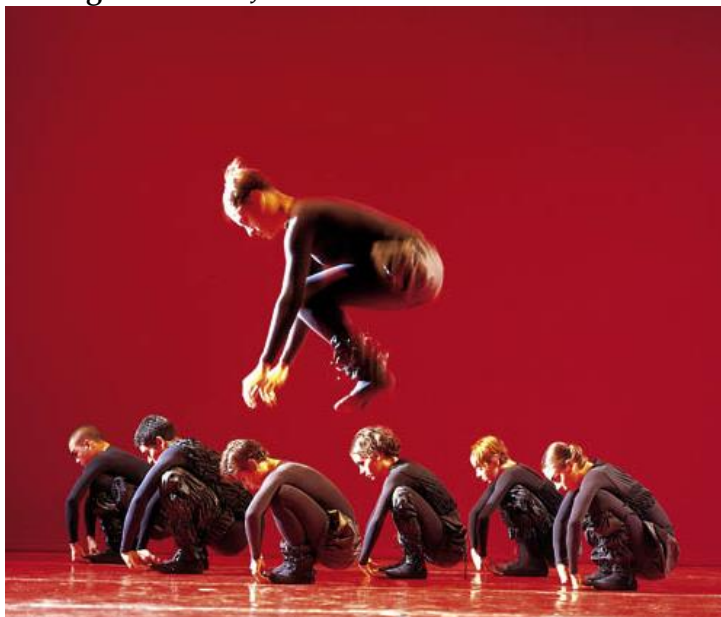
Pederneiras, em entrevista no *site* do Grupo Corpo, afirma que existe uma peculiaridade no trabalho, nos corpos dos bailarinos, que ele define como uma expressão autêntica brasileira: o drible, o mexer dos quadris, as curvas do próprio corpo etc. Afirma que essa particularidade brasileira abre um campo de possibilidades não só para os movimentos, mas também para a criação. Ressalta que essa forma de pensar, essa forma de ver, pode ser encarada como um frescor que o brasileiro possui, no próprio viver, e dá uma abertura artística que poucos povos no mundo têm, mesmo com todas as dificuldades políticas, sociais e econômicas do país.

Houve um tempo, em que o coreógrafo estudou os movimentos corpóreos do brasileiro (o jeito de andar, a ginga, o salto, o giro etc) e trabalhou, na dança contemporânea, movimentos que produzissem uma linguagem peculiar do Grupo, o estilo de sua arquitetura. Segundo ele, foi um momento de amadurecimento. Agora, sente-se livre e prefere não pensar em padrões ou regras que possam limitar o seu processo criativo.

A dança é vista pelo Grupo como um gênero artístico especificamente subjetivo que possui necessidade crítica expressa por meio do corpo em movimento elaborado baseado no cotidiano e nas relações sociais vividas. A subjetividade que a dança carrega se aproxima da colocação de Halbwachs (2004)

sobre a memória individual. Este diz que a memória individual existe a partir de uma memória coletiva, pois todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo, ou seja, em uma esfera de atividade.

Fig. 7: Foto de José Luiz Pederneiras



Nos espaços constituídos pelo homem é que o corpo se torna elemento de experimentação direta, em forma de corpo dilatado. Corpo capaz de manifestar e traduzir diálogos. Corpo que se dispõe como meio de apropriação, por qualquer forma de manifestação (palavra, gestos etc) das percepções humanas do mundo. É exatamente esse corpo que vamos encontrar em cena no espetáculo *Corpo*.

O Corpo do Corpo

Tematizando o imaginário urbano, a coreografia de Rodrigo Pederneiras dialoga inovadoramente com a trilha eletrônica de Arnaldo Antunes. No ritmo acelerado dos movimentos, na violência dos gestos, nas quebras das linhas e no arqueamento dos corpos que buscam se mover rente ao chão, Rodrigo Pederneiras desenvolve novas características para essa dança, que vai da malemolência ao robótico. Apresentação oficial do espetáculo no site do Grupo⁸

A arquitetônica poética de AA se compõe de maneira intergenérica, pois é no entremeio de gêneros – a canção, a poesia, as artes plásticas, entre outros – que sua poética se constitui de maneira peculiar, como composição de seu estilo, constituído no e do entrecruzamento de linguagens, que se configura como espaço de reflexão subjetiva sociocultural. No conjunto da obra de AA, a intersecção ocorre não só pela incorporação de gêneros, mas também pelo uso de diversos códigos e pela criação de expressões linguísticas (via fusão e quebra de palavras, às vezes de diversos idiomas; deslocamentos lexicais etc) que surgem do experimentalismo com a linguagem, típico

⁸ Disponível no site oficial da *Companhia Grupo Corpo*: <http://www.grupocorpo.com.br/site/>. Consulta realizada em 31/10/2011.

se sua poética. Essa estratégia interdiscursiva possibilita reflexões sobre a condição do sujeito na contemporaneidade, como ocorre no espetáculo *Corpo*, que dá corpo ao corpo da palavra, vista, ao mesmo tempo, como sujeito e como discurso.

A simultaneidade (de sons, imagens e palavras) caracteriza a estilística de AA, que explora as potencialidades do signo linguístico ao buscar na relação som/silêncio, palavra/imagem ou “tudo ao mesmo tempo agora”, atingir os limites possíveis de captação e subversão do signo. Em um contexto dinâmico, cuja velocidade de informação é cada vez maior, AA insere-se em diversos espaços, o que caracteriza sua arquitetônica, segundo Oliveira (2001, p. 187), “muito mais como um processo dinâmico do que como um objeto propriamente dito”. O *Corpo* exemplifica e expressa bem esse processo, via movimentação musical e do corpo, no caso do espetáculo, que dá vida ao corpo enunciado da palavra cantada por AA.

A arquitetônica intergenérica de AA é, em outras palavras, como veremos com a análise aqui exemplificada, uma prática de escritura plural, marcada pelo intermédio/diálogo. Assim, a produção de uma nova obra de AA se define como um processo em que “o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta”, conforme observa Perrone-Moisés (1988, p. 13). Uma das estratégias que mais chamam atenção no conjunto da obra de AA é a transcrição. Em outras palavras, quando o poeta-compositor-cantor transforma um poema em canção ou

o contrário, como por exemplo, ocorre em “Fênis”, “O quê”, “Dentro”, “Se não se”, entre outros. Esse é o caso de *Corpo* que, de um disco passa a ser um espetáculo de dança e interpretação. Esse processo de produção afasta a obra de AA dos critérios rígidos de classificação ou, melhor, como chama uma de suas canções, classifica-a como “Inclassificáveis”.

O espetáculo *Corpo* (2000), por exemplo, tem essa característica da intergenericidade, pois os corpos dos atores-dançarinos representam o corpo da música e da voz de AA e de sua própria arquitetônica intergenérica.

No conjunto, o *Corpo* aborda a vivência do cotidiano do homem contemporâneo. Embalado pelas canções do disco de mesmo nome, de AA, o espetáculo se tornou um marco na carreira da companhia de dança que o encenou por tratar da universalização e homogeneização da cultura, a subjetivação e objetivação do corpo, visto como signo, discurso, linguagem. Esse espetáculo foi o primeiro trabalho em que o grupo enfatizou, ao mesmo tempo, a urbanidade do corpo e sua subjetividade.

O universo do *Corpo* proposto se ambienta num lugar e num tempo da suspensão, o lugar do “não-lugar”, lugar do corpo, seu espaço interno, escuro e vivo. O corpo dos atores-dançarinos dança banhado na luz-cenário de Paulo Pederneiras: um quadrado de *spots* vibrando com a música como um gigantesco analisador de espectro. Uma Matrix sintetizadora da voz e do som das canções. O *Corpo* transforma o cenário em luz e os figurinos em cenários móveis: é um corpo de baile negro que dança numa grande caixa de música vermelha. Os corpos dos atores-dançarinos (os bailarinos da caixa de música de AA)

ganham novos volumes pelo desenho das roupas de Freusa Zechmeister e Fernando Velloso, que formam uma tribo com suas individualidades acentuadas pelo estilo de seus movimentos.

Fig. 8: Foto de José Luiz Pederneiras



A sensação de gestação e nascimento, mas também de vida latente, ainda que artificial (afinal, os bailarinos de uma caixa de música são bonecos sem vida que rodopiam enquanto há corda ou até que alguém abaixe a tampa da caixa ou ainda quando a música para de tocar), ocorre pela identificação do público com a pulsão e com a pulsação musical do espetáculo, que revela uma tensão em todo corpo encenado com o ritmo frenético advindo do *rock*, dialogado com momentos poéticos, mais fluidos e melódicos. Típica *poiesis* musical de AA.

O primeiro contato/impacto com o *Corpo* ocorre pela iluminação do palco: paredes revestidas de preto e chão vermelho. Ao fundo, da parede negra, saltam *spots*

de luzes vermelhas que lembram uma placa de computador, um telão que simboliza o sistema computacional. As luzes se acendem e apagam nele numa dada sequência (ordem e cadência rítmica) de acordo com o andamento melódico, a voz e som da canção de AA, como se cantasse, o que simula a voz de AA como uma voz não humana, artificial, uma vez que sem corpo, apenas entonação e som da caixa de música moderna que, por uma máquina tecnológica, toca e canta. A canção é que dá vida aos corpos que se encontram no palco e, só então, começam a se movimentar e dançar.

A cena é escura e, aos poucos, a iluminação, após a música e a voz de AA, traz claridade e vida à caixa e seus corpos, como no Gênese, em que “Deus disse: ‘Faz-se a Luz’ e a luz foi feita”. O ato ilocucional é que gera vida e permite a visualização dos corpos ali existentes e parados. O vislumbre da imagem ocorre pela presença intensa das luzes vermelhas que, como sangue, movimentam e dão vida ao Corpo (de baile), que começa a responder ao som computadorizado da canção “Momento I”⁹.

Inicia-se o espetáculo com o início da vida, do mundo: o Gênese. Trevas (o negro interior, morto e

⁹ O disco *Corpo* (2000), de AA, é composto por oito canções, nomeadas como “Momento”, colocadas em sequência: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII. A própria nomeação e a disposição das canções já direciona a audição do álbum e a própria montagem do espetáculo, que segue a sequência cançãoeira do disco de AA e se compõe como uma interpretação de sua obra, uma maneira de dar corpo ao seu *Corpo* (canções de AA) por meio do *Corpo* (espetáculo de dança).

caótico) e Luz (a iluminação branca direcionada aos atores-dançarinos que movimentam seus corpos como veículos dos mesmos em diálogo com a iluminação vermelha da tela ao fundo, que pisca como veias e artérias, bem como pulsa como o coração, agitado, em taquicardia, na contemporaneidade). O corpo é movimento, nasce e vive bombeado pelo coração e veiculado pelos sujeitos (veias e artérias) que circulam, no chão vermelho, seus corpos, ao mesmo tempo, humanos e cibernéticos (o que é marcado pelo tecido do figurino, plástico e sintético e pelos movimentos que mimetizam curvas e retidão, sinuosidade e ordem robótica).

A resposta automática do telão que mistura luz e sombra, aos poucos, também toma conta da corporeidade dos atores-dançarinos que, por pulção/pulsão (sanguínea, vermelha, passional), também se movimentam automaticamente (porque estar vivo é se mexer, circular, pulsar), como órgãos internos do corpo que funcionam independente da vontade consciente do homem, em resposta aos estímulos, internos e externos, ao som e às luzes que marcam o ritmo da vida humana: nasce o corpo, pulsante, vivo (o sangue vermelho bombeado pela música eletrônica e o som estridente da guitarra que grita, histérica, por sair do aconchego da escuridão e cair no mundo contemporâneo).

Uma luz branca começa a definir os corpos e o espetáculo. E o ato humano re-verbera como em a criação do mundo, em mimese ao criador: a produção artística circular dá sentido ao corpo, à alma, à vida e,

mais que biológica, é sociocultural. Ao mesmo tempo em que é robótica e coletiva, é também autônoma e individual. A mesma e única. Independente do sujeito, a vida existe. A trajetória de cada sujeito depende de seus passos, físicos e históricos: seus atos de linguagem. Nesse caso, linguagem física e metafísica: o corpo e sua significação. O sentido sógnico do corpo-signo.

Os corpos se movimentam em sequências automáticas, como se fossem máquinas respondendo ao impulso tecnológico do som, da voz e da luz, num transe eletrônico a que a canção, repetitiva, completa a significação: “Mão / pé / perna / braço / umbigo / pneu / pedra / carro ferramenta / antes / sim / óculos / camisa / comida / espuma / palavra” (Antunes, “Momento I”, *Corpo*, 2000)¹⁰.

A canção “Momento I” demonstra a fragmentação do corpo cantado por AA, composto por partes do corpo humano e ações por ele realizadas de maneira automática como sua extensão (o “carro ferramenta”), ações sociais “naturalizadas” [o tempo – “antes”; a vestimenta – “óculos” e “camisa”; a alimentação – “comida” e “espuma” (de banho e da realização do ato sexual); a comunicação e até (por que não ?), a criação artística – a “palavra”], o que é visualizado pela repetição das palavras cantadas.

Os atores-dançarinos se movimentam no ritmo da música no palco, que representa o espaço da artificialidade (representação da representação, corpo do

¹⁰ Vídeo de um trecho da primeira cena do espetáculo *Corpo* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Dr0eQ9aCXso&feature=related>. Acesso em 31/10/2011.

corpo). Aos poucos, uma transmutação começa a ocorrer nos corpos dos atores-dançarinos. Corpos que parecem representar cada “pedaço” (“mão”, “pé”, “perna”, “braço”, “umbigo”, “pneu” – gordura, “pedra” – dentes, ossos, coluna) do corpo mencionado na letra, de maneira jogada, sem coesão textual explícita, associados pela concatenação/linearidade linguística, entonativa (a entonação) e entoativa (o canto).

No palco não existe cenário. O fundo é negro e a iluminação direta é branca, mas ela se reveza quase sempre com o vermelho, cor presente no decorrer de toda a encenação. Os atores-dançarinos repetem uma mesma linha de movimentações angulosas. Há sempre uma troca de bailarinos, que dançam em grupo (duplas, trios etc).

Na segunda cena, os movimentos remetem a um mundo conflituoso, típico do universo cosmopolita discursivo de AA, embalado pela música “Momento II” (instrumental¹¹) de seu álbum *Corpo*. O movimento dos corpos remete o público a movimentos robóticos. O semblante aparentemente sem expressão corrobora com a construção do efeito de sentido de “neutralidade” e carrega a noção de objetificação dos corpos, que não se relacionam entre si nesse momento do espetáculo.

¹¹ Das oito (8) canções que compõem o disco de AA, apenas as “Momento II”, “Momento IV” e “Momento VII” são instrumentais, o que não é típico de sua estilística composicional autoral, mas colaboram para a abertura da montagem e encenação do espetáculo, como reticências, silêncios, pausas, intervalos, lacunas poético-discursivas.

Os corpos metaforizam sujeitos coletivos (tribos urbanas que seguem uma mesma tendência ao se vestir, maquiar, o vocabulário etc). A movimentação dos bailarinos remete a plateia à velocidade e à impessoalidade, o que é confirmado pelo andamento musical da canção, o *rock*. Os corpos, como signos ideológicos, semiotizam ações “pré-determinadas”, discurso típico da contemporaneidade, em que os sujeitos se movem em torno do trabalho, do consumo e do capital sem se relacionarem.

Na terceira cena do espetáculo, referente à canção “Momento III” de AA, os corpos tendem ao chão, a melodia musical também se modifica (torna-se um pouco mais lenta) e, com ela, em resposta, os atores-dançarinos mesclam movimentos mais deslizantes (as curvas que sugerem certa sensualidade, via sinuosidade) com movimentos robóticos (retos e eretos), predominantes nas primeiras cenas.

Ainda que as movimentações sequenciais e repetitivas predominem na coreografia, em alguns momentos há variações nas ações dos corpos, em diálogo com as modulações musicais que embalam todo o espetáculo. Tais variações representam a tentativa de ruptura de paradigma, o questionamento acerca da estrutura social massificadora, a possibilidade de construção da individualidade.

Fig. 9: Foto de José Luiz Pederneiras



As tentativas de ruptura ocorrem porque há, na obra (tanto o espetáculo de dança quanto as composições canceineiras de AA), uma resistência poética. A música, a letra e a iluminação do espetáculo chamam os corpos ali encenados pelos atores-dançarinos o tempo todo para a vida, numa tentativa incessante de despertar os sujeitos massificados socialmente, uma luta frenética dos corpos discursivos ali semiotizados como “arena onde se digladiam os valores sociais”, como diria Bakhtin/Voloshinov (1997). Os bailarinos dançam juntos, ainda que não haja relação alguma entre seus corpos. Os atores nunca

ficam sós, mas encontram-se isolados. Dançam em trios e quartetos e, com a canção, constroem o sentido da cena: um emaranhado de sinais que remetem a uma ideia de humanidade perdida – o homem sozinho na multidão, de Edgar Allan Poe.

A encenação do corpo como objeto desumanizado proporciona reflexão acerca das couraças adquiridas pelo homem em sua trajetória histórica. A construção do espetáculo se baseia nas contradições humanas e as letras de AA explicitam tal dubiedade, que modifica constantemente os desejos, os atos e os gestos dos sujeitos. No caso da canção “Momento III”, os pontos de vista são narrados pela mudança de posição do corpo, numa visão cubista acerca do sujeito, como podemos destacar:

é molhado de costas / é impermeável de braços / é de frente e de lado de costas / um pouco mais embaixo de braços / é como é de costas / como deve ser de braços / fica de pé de costas / deita no chão de braços / fecha sua couraça de costas / abre aspas de braços / acha graça de costas / dá risada de braços / fala no telefone de costas / escuta passos de braços / voa no céu de costas / respira em baixo d'água de braços / é como estar de braços de costas / é como estar de braços / é a mesma pessoa de costas / se transforma de braços / fica cansado de costas / descansa de braços / fala pelos cotovelos de costas / pensa melhor de braços / ajoelha de costas / senta de braços / a chuva cai de costas / os automóveis passam de braços / já é de madrugada de costas / adormece de braços / abre o portão de costas / anda na rua de braços / tem certeza de costas / fica em dúvida de

bruços / muda de posição de costas / não quer ficar mais de bruços / deita de costas / acorda de bruços / toma água de costas / toma sol de bruços / fica boiando no mar de costas / nada de bruços / levanta de costas / sente o peso dos braços de bruços / acorda de costas / volta a dormir de bruços (Antunes, “Momento III”, *Corpo*, 2000).

“Momento III”¹² traz à cena a sequência da contradição ambivalente, como diria Morin, dos vários ângulos e tomadas, dos pontos de vista em embate: a frente (de costas – o que já é uma contradição em termos) e o verso (de bruços), frente-e-verso do sujeito, seus “sim”, “não” e “talvez”, a mudança de opinião, de situação e de postura dada a permanência ou mudança de posição corpórea. A totalidade, novamente, é composta e vista pelas partes. Agora, não mais as partes do corpo, mas as suas posições e possibilidades dialético-dialógicas (deitar, sentar e nadar, ir, ficar e voltar, deitar, acordar e levantar, sentir, pensar e falar, etc). Todavia, as contradições complexas do sujeito não são reles dicotomias estruturais, pois não se resumem a opostos extremos, mas sim à complexidade da permanência e da transformação. Ao mesmo tempo em que “de bruços” e “de costas” o sujeito transforma-se, ele é o mesmo: “é como estar de bruços de costas / é como estar de bruços / é a mesma pessoa de costas / se transforma de bruços”. Se estivéssemos na episteme

¹² Vídeo de um trecho da terceira cena do espetáculo *Corpo* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wnBVIQg4Dw&feature=related>. Acesso em 31/10/2011.

semiótica, poderíamos falar em tensões. O sujeito não extremo, mas pode ir de um extremo a outro porque se movimenta. Antes de tudo, o sujeito é seu corpo. Este, seu discurso, de todos os lados: “é de frente e de lado de costas”. Lados dialético-dialógicos: concordantes e discordantes ao mesmo tempo. Corpo que é alma: corporal/alma, cor por alma, corp’alma. Carne e osso. Flexível e duro. Curvas e retidão. Som e silêncio. “De costas” e “De braços” ... embate complexo.

Embalados por essa canção, corpos atravessam todo o espaço do palco com movimentações rápidas e repetidas, em resposta aos impulsos da voz e do som de AA, por meio de movimentos solo de giros, cambalhotas, saltos, sobressaltos, jogos de braços e pernas soltos em movimento de um lado ao outro e chutes altos ao vento. Os corpos dos atores-dançarinos representam o grande dilema humano de rastejar (muitos passos solos, curvos e fechados – como cambalhotas e balanços corpóreos embalados pelo vai e vem de braços e pernas encolhidos em posição fetal) e voar (muitos saltos que esperneiam a massificação da repetição), o que retrata a contradição ambivalente narrada na letra e embalada pela melodia também contraditória, cantada a duas vozes (a voz feminina de Mônica Salmaso e os grunhidos/gemidos/gritos masculinos de AA), respectivamente, lenta, receptiva e pacífica; rápida, enérgica e revoltante.

Fig. 10: Foto de José Luiz Pederneiras



No “Momento IV”, próxima música-cena, instrumental, os corpos executam ações que simulam atos sexuais. Por exemplo: um ator-dançarino se coloca de pernas paralelas semi-abertas e segura a atriz-dançarina com seus braços. Arremessa a mulher para dentro do arco que se forma em suas pernas e a traz de volta em movimentos ágeis, vigorosos e mecânicos¹³. A

¹³ Essa cena muito nos lembrou uma outra, do filme *Eles não usam Black Tie*, em que um casal sai da fábrica e, com os mesmos movimentos corpóreos realizados na produção fordista que desempenham no trabalho o dia todo, entram no carro, sem trocar uma palavra, sem se tocarem, sem sequer se olharem e simulam a realização do ato sexual mecanicamente, como parte do “Cotidiano” (canção de Chico Buarque que também trata da rotina diária de um casal composto por um operário e sua mulher), “Sem açúcar, sem afeto” (canção de Jorge Coelho em resposta a “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque).

repetição desse ato enfatiza a automatização das relações humanas, expressa num dos atos emocionais mais íntimos entre os homens, o sexo.

Fig. 11: Foto de José Luiz Pederneiras



Em seguida, outros atores-dançarinos entram e começam a repetir as movimentações do início do espetáculo, o que os diferencia dos demais e os destaca. Rapidamente, a maioria retoma a corporeidade alienada e, aos poucos, posiciona-se na lateral do palco. Permanecem no centro da cena apenas os dois atores-dançarinos que iniciaram a cena. A mulher, num salto, agarra o braço do dançarino e não mais o solta. O corpo dela se resume a um braço dele. A impressão é a de que ela tenha se apropriado do membro do corpo do homem e ele, de todo corpo dela. Ele atravessa o palco

de cócoras, arrastando-a como se ela, mais do que se o pertencesse, fosse parte integrante de seu corpo-alma; e ela, colada nele, aparenta se entregar e querer a ele pertencer.

A iluminação, como parte composicional do cenário, aos poucos, modifica-se e, com isso, altera a cena. A canção também é outra: “Momento V”. Uma outra dupla aparece, encenada por duas atrizes-dançarinas, que também entregarem seus corpos uma à outra com movimentos fortes: uma encontra-se deitada enquanto a outra traz suas pernas para si e curva o seu corpo (movimento que repete várias vezes). Depois, as duas grudam-se e também se colam ao chão (o baixo, o terreno fértil). Ambas atravessam o palco num movimento único e repetitivo que também remete a um ato sexual.

Em cada cena do espetáculo há a erotização do tema de forma crítica, ácida, satírica. Os corpos, nesse momento específico (o V) parecem se transformar em objetos fálicos. A canção também acrescenta à cena um sentimento de posse e fusão, numa relação quase doentia de necessidade do outro: “me ame / me arte / me tema / me mate / me mame / me teta / me meta / metade” (Antunes, “Momento V”, *Corpo*, 2000).

A letra da canção demonstra, em sua estruturação linguística, uma construção, ao mesmo tempo, infantil (típica da oralidade, composta pelos pronomes oblíquos átonos possessivos antepostos aos verbos) e centrada no “eu”, em suas necessidades e desejos que, em forma de aparentes pedidos urgentes (súplicas), revelam os imperativos do sujeito (“eu”): a sua

dependência do “outro”, bem como sua necessidade de ser amado, de todas as formas, uma vez que, o “outro” o constitui como sua “metade”.

Esse momento trata das relações humanas, aqui, transfigurados nos corpos dos atores-dançarinos. Corpos esses que se relacionam em dependência e necessidade, talvez, por isso mesmo uma agressividade passional se instaura nos movimentos que modificam os sentidos das relações estabelecidas, conotadas por uma dada significação sexual violenta que, apesar de acontecer em muitos espaços, no urbano seja apreendida com mais nitidez, devido ao cotidiano vivido.

Fig. 12: Foto de José Luiz Pederneiras



Mesmo na cena em que os atores-dançarinos se tocam, os corpos são representados de maneira objetificada, pois a maneira como a cena é construída e acontece é fria e impessoal, ainda que trate da relação a dois.

Novamente, a ambientação do palco se modifica. Trata-se, agora, da existência da penumbra. O palco é tomado por todo o corpo de dança (elenco da Companhia) e em diversos momentos aparece um efeito de luz que paralisa os movimentos dos sujeitos, como numa brincadeira de “estátua”. A impressão é a de hipnose, tanto pela iluminação, como pela música que incessantemente diz: “Cérebro / Sexo / Zero a zero // Cérebro e braço direito / Sexo e braço esquerdo // Cérebro e perna esquerda / Sexo e perna direita // Cérebro / Sexo zero a zero” (Antunes, “Momento VI”, *Corpo*, 2000).

Agora, o corpo apresenta suas sensações fisiológicas e sinestésicas. Os atores-dançarinos dançam em uníssono. O corpo é máquina representada e representativa. Em meio às movimentações sincronizadas, há uma estranha desordem na coreografia, como se, ainda que se submeta à ordem, o corpo manifestasse seus conflitos internos. Os movimentos são realizados de maneira automática, como impulsos nervosos.

Dessa forma repetitiva e hipnótica, pouco a pouco, os atores-dançarinos saem do palco, ao mesmo tempo em que a canção e a iluminação mudam. As luzes projetam, no fundo, um quadro branco que faz alusão a uma espécie de portal, no qual se enquadram três atrizes-dançarinas, que se movimentam sinuosamente e ocupam todo o espaço do palco, de um limite a outro. De repente, uma tranquilidade toma conta do caos que se apresenta na cena. Como se esse processo louco de grandes transformações fisiológicas do corpo e de seu

ritmo interno começasse a se harmonizar com o ritmo externo que vem da nova música (“Momento VII”).

Três casais de atores-dançarinos se posicionam no palco no escuro. Seus corpos têm uma suavidade maior. Suas movimentações dão espaço ao chão (ao baixo, à terra) e ao ar (ao alto, ao céu) e o caminho é feito pelo quadro de luz branca que torna possível perceber o contorno desses corpos que dançam. A música diminui o ritmo e, lentamente, finaliza a cena. O quadro iluminado desaparece junto com a saída das atrizes-dançarinas do palco, que passa a ficar totalmente escuro. Com a música, outra atmosfera se constrói, lembrando o princípio da existência e da materialidade do corpo.

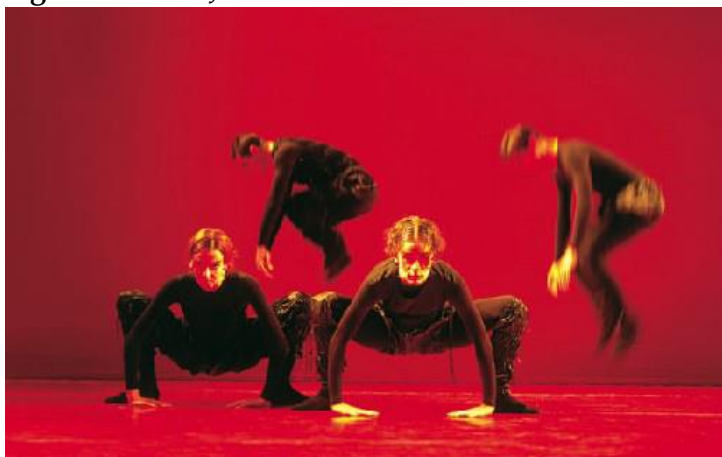
A letra da última canção do espetáculo e do disco de AA, “Momento VIII” (citada abaixo), apresenta o corpo como objeto físico transcendente, pois, além da busca da conscientização do corpo físico (pés, pernas, mãos, braços cabeça, tronco), sugerida pela letra da canção, a cena também instiga o público (contemplador-agente) a se ver como sujeito que atua no espaço e interfere com suas ações e seus atos no fazimento da história com suas particularidades, que também se relacionam com a sua vivência dialógica com o outro num tempo e espaço. Por isso, modificadores e modificados, os corpos sígnicos se constroem por meio da linguagem, física (estrutural) e discursivamente (subjetividade histórica):

O corpo existe e pode ser pego. / É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. / Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo. / O corpo existe

porque foi feito. / Por isso tem um buraco no meio. / O corpo existe, dado que exala cheiro. / E em cada extremidade existe um dedo. / O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. / O corpo tem alguém como recheio (Antunes, "Momento VIII", *Corpo*, 2000).

Os corpos nesse momento¹⁴ exploram todos os níveis. A iluminação começa a se definir, o fundo de luzes vermelhas retorna, o palco é tomado por corpos que se movem, comandados por uma percussão sonora eletrônica.

Fig. 13: Foto de José Luiz Pederneiras



Como dissemos no início do texto, a intergenericidade é uma das características estilísticas

¹⁴ Vídeo de um trecho da oitava e última cena do espetáculo *Corpo* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=11CsJxdtzC4>. Acesso em 31/10/2011.

da arquitetura de AA. A canção “Momento VIII” é um exemplo da transformação entre gêneros, típica de sua poética, pois, com o nome de “O Corpo”, ela foi publicada no livro *As Coisas*, originalmente, em 1992, como prosa poética e, depois, em 2000, passou a integrar o disco *Corpo*, como canção, com outro título e embalada por música, ainda que a letra seja idêntica. Qual a diferença, então? A forma. Além da melodia, podemos ver abaixo, que, como poema, o texto possui uma disposição específica, acompanhada de desenho. Com esse caso, flagramos o quanto apenas a alteração de um elemento composicional modifica toda a estrutura arquitetônica e genérica de uma dada obra.



O corpo existe e pode ser pego. É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo. O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio. O corpo existe, dado que exala cheiro. E em cada extremidade existe um dedo. O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. O corpo tem alguém como recheio.

O poema acima visualizado tem como seu conteúdo temático o que o seu título já explicita: o corpo. Nele encontramos uma série de enunciados explicativos que procuram descrever aspectos

anatômicos do corpo humano. Esses aspectos, por sua vez, transcendem a questão fisiológica e refletem acerca da subjetivação do corpo, visto como discurso, ou seja, em sua movimentação sócio-histórica. A linguagem como “organismo vivo”, de acordo com Bakhtin/Voloshinov (1997).

Nesse poema, assim como os demais que compõem o livro *As Coisas*, tem-se a relação do corpo-linguagem com o corpo-sujeito infantil e adulto. O desenho que acompanha o texto (feito pelo filho mais velho de AA, com 9 anos, na época) remete a esse universo da criança e da linguagem primeira, simples, pura, objeto.

A rápida descrição de alguns aspectos do corpo humano impera, pois ele é caracterizado por sua concretude, visto como algo palpável, “real”, que pode ser tocado, observado e sentido. Os enunciados se aproximam, segundo Fernandes (2005), de “uma descrição de anatomia que, afastados dos manuais biomédicos, entram outra esfera de enunciação: o poema”. Todavia, o corpo não é uma simples somatória de suas partes anatômicas, pois é singular e a sua singularidade se encontra em sua subjetividade.

O uso do pronome indefinido “alguém”, no final do texto, remete-nos a uma noção de subjetividade não concluída ou delimitada. A subjetividade se constrói, não apenas nesse poema, mas em todo o disco *Corpo*, de maneira fragmentada, indefinida e histórica. O movimento de exterioridade é que define a subjetivação.

Tanto a fragmentação no corpo do texto/discurso quanto a fragmentação do corpo narrado expressa uma dada noção de subjetividade em movimento, em

processo, em construção, o que fica evidente, principalmente se considerarmos a encarnação desse discurso anos mais tarde, no disco *Corpo* e no espetáculo a partir dele elaborado.

A temática do corpo predomina na poética de AA, pois aparece relacionada à linguagem ou à sua concretude – a palavra in-corporada, o corpo-sujeito – em seu trabalho (disco, vídeo e livro) *Nome*, depois nos livros *As Coisas* (1992) e *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), o que culmina no disco *Corpo* (2000), literalmente, incorporado, pelo espetáculo *Corpo* que dá corpo ao *Corpo* de AA.

O teor fragmentário tanto da “Momento VIII”, que, não por acaso, fecha o disco, quanto das demais canções, é reforçado pelo uso de frases entrecortadas (discurso fragmentado), pelo uso do ponto final, que rompe o raciocínio, não fluido; pelos movimentos repetitivos e, concomitantemente, caóticos; pela inexpressividade que caracteriza a expressividade subjetiva do corpo-linguagem. O automatismo desautomatizado, que cria efeito de sentido poético.

Considerações In Acabadas

Partindo do enunciado “o corpo tem alguém com recheio” e da indefinição (“alguém”) que caracteriza a relação corpo/subjetividade, podemos, como efeito de conclusão, pensar a subjetividade como um processo em curso, que se constitui em uma multiplicidade de práticas sociais e políticas, ou seja, com a exterioridade. Sujeitos de uma identidade sexual, de uma instituição, de uma moralidade, etc.;

enfim, procedimentos discursivos de constituição histórica dos sujeitos, cujos efeitos identitários, assumidos e reproduzidos como tal, não se definem por “uma via de mão única”. Pelo contrário, a reflexão sobre a subjetividade e a identidade necessita de uma abordagem capaz de apreender as movências do sujeito no meio sociocultural, não como categoria fixa, mas em sua dinâmica flexível. Estas manifestações de uma exterioridade constitutiva da subjetividade (de natureza social) implicam efeitos de sentido na construção de identidades do sujeito. (*Antônio Fernandes Jr, Identidade e Subjetividade na produção poética de Arnaldo Antunes, 2005.*)

Neste espetáculo, os corpos se movimentam com referência às suas partes físicas palpáveis (pé, mão, braços etc), o que remete à fragmentação do sujeito. O corpo é, ao mesmo tempo, tema, sujeito, objeto e suporte à concepção de todo o espetáculo, ou seja, unidade discursiva que se relaciona não só com a sua materialidade, mas também com a vivência social e subjetiva do sujeito contemporâneo.

O corpo parece sempre representar correntes de pensamento e de experiências que se encontram mais nitidamente nos espaços cosmopolitas. A expressão de toda a construção do espetáculo mimetiza condições sociais, ou seja, os movimentos produzidos pelos corpos dos atores-dançarinos remetem a uma sociedade que busca manifestar um desejo de mudança na ordem social vigente. Daí, a proposta do espetáculo: representar a incursão macroscópica de sensações

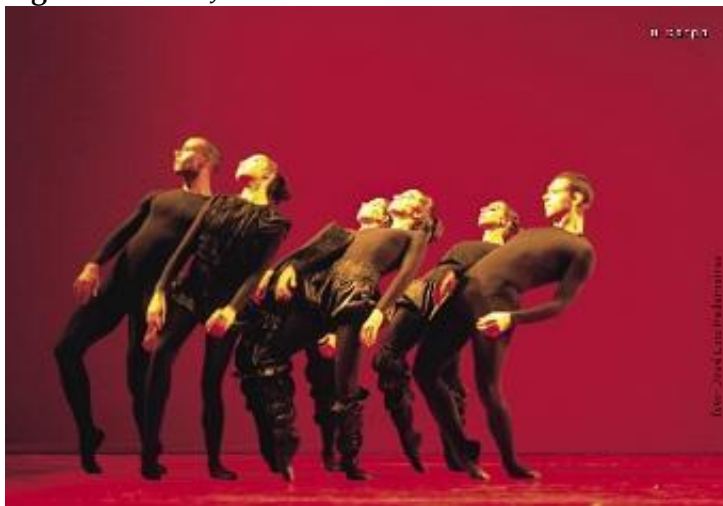
fisiológicas vividas interior e exteriormente pelo corpo – pressão sanguínea, pulsações cardíacas e nervosas, espasmos musculares etc – trazem à tona uma sensação de delírio, alienação do corpo coletivo, que se manifesta no fluxo e no desenrolar da dinâmica contemporânea.

Fig. 14: Foto de José Luiz Pederneiras



O *Corpo* experiencia o sujeito por meio de uma narrativa cotidiana e viva, que trata da construção do corpo e suas manifestações na contemporaneidade. Os corpos em cena trazem as características marcantes da vivência cosmopolita, o que simula, no expectador, sua própria vivência e pode levá-lo a refletir sobre sua vida.

Fig. 15: Foto de José Luiz Pederneiras



O espaço em que acontecem as cenas, com todos os seus elementos, representa acontecimentos marcantes na vida cotidiana do mundo globalizado. Até os figurinos se apresentam como uma forma de aglutinar as questões da homogeneização e aparente “neutralidade”, apesar de, em alguns momentos, os corpos ali representados pela dança lutarem por suas individualidades, o que é marcado pela resposta instantânea dos corpos dos atores-dançarinos à canção de AA, o que impede a reflexão e evoca o trânsito entre os mundos virtual e real. Esse corpo dúbio pode ser visto, ao mesmo tempo, como sujeito expressivo e assujeitado. O corpo enunciação-enunciado: expressão expressa, representação representada que representa a própria representação (de si e do outro), responsiva e responsabilmente, conscientemente inconsciente.

O corpo dos atores-dançarinos parece estar condenado ao momento presente, dada a suspensão do tempo e do espaço (negro). Depois de cada cena, o corpo dos bailarinos tende a recomençar sua movimentação de maneira repetitiva (alienada, robotizada), o que cria um efeito de sentido de falta de perspectiva de construção de uma sequência ordenada (*langue* - sistema). A agregação contínua de gestos iguais remete à sensação do eterno retorno. A regra é ser aleatório, caótico, descontínuo (*parole* - a variação e a heterogeneidade). A continuidade dos movimentos é descontínua e é na descontinuidade que surge o desejo de libertação da linearidade de movimentos repetitivos e da alienação social à qual os corpos estão submetidos, mesmo que as expressões dos atores-dançarinos remetam apenas à impessoalidade robotizada.

A arquitetônica do espetáculo em sua totalidade é fragmentada (tanto nas cenas e nas movimentações quanto na música das canções). Isso constrói um sentido de privação dos corpos-sujeitos, que parecem desconectados de sensações, experiências e de suas histórias. Ao mesmo tempo, esses mesmos corpos são coletivos, plurais.

A inexpressividade dos corpos dos atores-dançarinos, no entanto, provoca uma expressividade ímpar ao espetáculo e em seus contempladores que, no final da apresentação, ficam perplexos com a fragmentação tanto das partes do seu corpo quanto de seu funcionamento fisiológico, o que leva a refletir sobre a vivência humana, constituída pela subjetividade aparentemente ausente no espetáculo,

mas extremamente presente nas expressões dos corpos em movimento. Assim é que a proposta da impessoalidade e da desumanização expressa o seu contrário ao causar estranhamento e abrir espaço para questionamentos e reflexões sobre a existência humana, suas experiências, ações e ideias nesse universo contemporâneo globalizado.

Referências

- ANTUNES, A. *Corpo*. São Paulo: BMG, 2000.
- _____. (1992). *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BAKHTIN, M. M. / VOLOSHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Discurso na vida e discurso na arte*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza feita para fins acadêmicos. Mimeo, sem referência.
- BAKHTIN, M. M. / MEDVEDEV. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Albero Faraco e Cristóvão Tezza para fins acadêmicos, 1993. Mimeo, sem referências.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João, 2010.
- BOGÉA, I. (org). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- FERNANDES JR, A. "Identidade e Subjetividade na produção poética de Arnaldo Antunes". *II Seminário de*

- Estudos em Análise do Discurso*. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2005 (Mimeo).
- FISHER, E. *A necessidade de arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOUCAULT, M. *O nascimento da clínica*. Forense Universitária, 1999.
- GARAUDY, R. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2004.
- MARTINS, E. M.; CALDEIRA, S. P. *O urbano e a dança do Grupo Corpo*: breve introdução. Bahia: UFBA, 2001.
- OLIVEIRA, Adriane Rodrigues. "Acordo: movimento e circularidade na poesia de Arnaldo Antunes". In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia (Orgs). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2001.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).
- _____. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Projeto de Pesquisa trienal. Assis-SP: UNESP, 2014 (sem publicação, mimeo).
- _____. O Corpo do Corpo de Arnaldo Antunes: representação signica dialógica. *REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, Vol.1, No. 1, jan-jul 2012, p. 56-64.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- _____. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.
- _____. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Volume 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1993.

_____. "Prefácio". In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCOPARO, G. M.; PAULA, L. de. "Contemplação do corpo: uma atitude estética responsiva?". *A Responsividade Bakhtiniana: na educação, na estética e na política*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2011, v.1, p. 456-460.

SOBRAL, A. "O Ato 'Responsível', ou Ato Ético, em Bakhtin, e a Centralidade do Agente". *Signum: Estudos da Linguagem*. Londrina, n. 11/1, 2008, pp. 219-235.

_____. "Ato/atividade e evento". In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-36.

_____. "O conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito". *BioÉticos*. Centro Universitário São Camilo, 2009, 3, pp. 121-126.

GÉRSON, GISELE E O PICA-PAU: SILÊNCIOS E RELAÇÕES EXTOTÓPICAS EM DISCURSOS SOBRE O JEITINHO (BRASILEIRO?)¹

Marco Antonio Villarta-Neder

Un hombre se propone la tarea de dibujar
el mundo. A lo largo
de los años puebla un espacio con
imágenes de provincias, de reinos,
de montañas, de bahías, de naves, de
islas, de peces, de habitaciones,
de instrumentos, de astros, de caballos y
de personas.

Poco antes de morir, descubre que ese
paciente laberinto de líneas
traza la imagen de su cara.

Jorge Luís Borges, *El Hacedor*. 1989.

Começando a conversa

Questões identitárias sobre a sociedade brasileira e sua(s) cultura(s) têm produzido reflexões sobre como nos vemos, como somos vistos e como olhamos para a visão que outras sociedades e culturas têm de nós. Desde os primeiros homens que desembarcaram no Brasil e relataram suas viagens e seu contato com nossa realidade, temos vivido essa efervescência de visões, a maioria das quais nos situando como um povo afeito à

¹ Texto referente à mesa-redonda apresentada no I Simpósio de Letras, em outubro de 2011, na Universidade Federal de Lavras.

malandragem, à preguiça e a uma espécie de busca constante da esperteza, de um modo sorrateiro de driblar problemas crônicos, tais como a miséria, a concentração de renda e poder decisório nas mãos de poucos. Essa *tática da esperteza*, altamente competitiva, tem sido chamada de *jeitinho brasileiro*.

De uma perspectiva discursiva, preferencialmente bakhtiniana, é objetivo deste texto discutir alguns aspectos sobre o *jeitinho*, a partir da relação de alteridade estabelecida com relações de poder e táticas da esperteza entre modelos de comportamento social brasileiros e de fora do Brasil. Em relação a isso, cabem dois objetivos específicos: a) a relação exotópica entre a representação que temos do nosso *jeitinho* a partir de olhares outros, vindos de outras culturas e b) como aspectos importantes dessa relação exotópica são silenciados, de modo a atribuir ao brasileiro um traço cultural um tanto mais comum, presente em outros contextos culturais fora do Brasil.

O *corpus* deste trabalho é constituído por dois anúncios publicitários e um episódio de desenho animado, todos produzidos para a televisão. O primeiro anúncio refere-se a uma campanha publicitária para uma marca de cigarro, veiculada em 1976, e que tem como protagonista o ex-jogador Gérson de Oliveira Nunes, da seleção tricampeã de futebol de 1970. O segundo anúncio, veiculado em setembro e outubro de 2011, é protagonizado pela *top model* brasileira Gisele Bündchen para uma marca de lingerie e causou polêmica ao ponto de ser julgada pelo órgão de autorregulação publicitária – CONAR – sob críticas

de apregoar valores éticos duvidosos. O desenho animado analisado corresponde ao episódio *Os Trabalhadores da Floresta (RedWood Sap)* do personagem Pica-Pau (*Woody Woodpecker*), criado pelos estúdios norte-americanos Walter Lantz nos anos 30 do século XX². O episódio em questão refere-se a um pastiche da fábula *A cigarra e as formigas*, de La Fontaine. O referencial teórico utilizado consistirá de um viés discursivo bakhtiniano e das reflexões de Villarta-Neder sobre silêncio³.

Silêncio

Para uma discussão sobre a relação entre silêncio, faz-se necessário retomar algumas considerações. Em trabalhos anteriores (Villarta-Neder 2002, 2004a, 2004b, 2009, 2010 e 2011) temos procurado refletir sobre o papel do silêncio na constituição dos sentidos. Nesses trabalhos, procurou-se colocar o silêncio, ao mesmo tempo, como inerente ao processo de constituição dos sentidos e produzindo efeitos de sentido de acordo com sua inter-relação numa dada conjuntura, dentro das condições de produção dos discursos. Pode-se conceituar silêncio, neste contexto, como

² O episódio que faz parte do *corpus* foi provavelmente produzido entre os anos 50 e 60 do século XX. Embora não haja referência de data no desenho, mas pela análise dos traços do desenho do personagem Pica-Pau, é possível situá-lo nesse intervalo de datas.

³ A partir de uma alteridade epistemológica entre conceitos de Bakhtin e a Análise do Discurso de linha francesa.

Processo interdiscursivo que, numa conjuntura sociossemiótica, a partir do movimento dos sentidos produzido pela alteridade entre já-dito e não-dito, instaura, para as diferentes posições que constituem tal conjuntura no interior de suas condições de produção, uma relação dialógica entre ausência e presença. (Villarta-Neder, 2011)

O conceito de interdiscurso aqui assumido é o de Courtine e Maradin, que reelaboram o conceito de Pêcheux:

(...) l'interdiscours consiste en un processus de reconfiguration incessante dans lequel une FD⁴ est conduite, en fonction des positions idéologiques que cette FD représente dans une conjuncture determine, à incorporer des elements préconstruits produits à l'exterioriteur d'elle même, à en produire la redefinition ou le retournement, à susciter également le rappel de ses propres elements, à en organiser la repetition, mais aussi à en provoquer éventuellement l'effacement, l'oubli ou meme la denegation. L'interdiscours d'une formation discursive peut ainsi être saisi comme *ce qui règle le déplacement de ses frontières*. (Courtine e Maradin 1981, p. 65)

O conceito acima representa uma extensão teórica do conceito pecheutiano, enfatizando uma inter-relação dinâmica entre as formações discursivas. Outra

⁴ FD nesta citação e no restante deste trabalho corresponde ao conceito de Formações Discursivas tal como apresentado por Pêcheux.

noção importante dentro do conceito de silêncio aqui abraçado é o de conjuntura sociossemiótica:

Dentro de um campo discursivo [espaço onde as FD estão em situação de concorrência num sentido amplo (MAINGUENEAU, 1984)], as posições de grupo e de classe (constitutivas das FDs) e dos percursos de dispersão que instauram o sujeito, constituem-se por condições de possibilidade. Assim, a existência de cada posição se dá pela atividade responsiva (Bakhtin 1988) contínua de posições que “forçam” uma posição a não se estabelecer em determinados lugares (e, por conseguinte, a se estabelecer em outros). Essa alteridade dialógica, exige um contínuo deslocamento e realocação das posições. Um ponto importante é que as posições são sempre respostas a outras que a interditam e resposta que co-interdita as outras. Cada conjuntura sociossemiótica é permeável ao diálogo constitutivo com outras, dentro de um universo discursivo e sociocultural-ideológico mais amplo. (Villarta-Neder 2010)

É importante destacar o silêncio como processo constitutivo e não simplesmente como *ausência* de linguagem. Assim, mesmo um processo de não-aparição de signos de linguagem verbal, há outros signos (de linguagens não-verbais ou do próprio silêncio) que tornam possível a linguagem:

A constitutividade que o silêncio alterna com o dizer na produção do discurso constrói-se no entrelaçamento de memórias. É entre as lembranças e os esquecimentos necessários que o movimento do

interdiscurso provoca que os processos complementares de ausência e excesso, instâncias do silêncio, permeiam os gestos discursivos. (Villarta-Neder 2004b, p. 133)

Essa alteridade constitutiva foi inicialmente concebida numa relação entre silêncio e palavra e, depois, estendida a uma relação entre ausência e presença. foi descrita inicialmente em duas categorias básicas: a de ausência e de excesso, às quais, posteriormente, agregou-se uma terceira categoria (não-sentido):

1) Silêncio por ausência = quando o efeito de sentido hegemônico no sujeito corresponde ao elemento interdito

2) Silêncio por excesso = quando o efeito de sentido hegemônico no sujeito corresponde ao elemento interditante

3) Silêncio por não-sentido = quando as próprias condições de possibilidade de instauração de posições dentro da conjuntura sociossemiótica é interdita pela não-aparição da relação dialógica. Isso se dá pela não-aparição da historicidade, que interdita a possibilidade de movimento da memória, construída no interior do interdiscurso pela alteridade já-dito/não-dito. (Villarta-Neder, 2010)

Com relação à citação acima, cabem algumas considerações. Esta última categoria, silêncio por não-sentido, deriva de uma reflexão iniciada em Villarta-Neder 2002, quando da discussão epistemológica sobre a ausência. No trabalho de Villarta-Neder (2010) assume-se que essa ausência do objeto como signo pode

desencadear uma atitude responsiva de não-sentido. O sujeito, diante do objeto não-visto, não estabelece sentido em relação a ele. E é somente numa relação exotópica que esse excedente de visão enquanto invisibilidade do objeto será visto *da perspectiva do Outro*. O fundamento para essa reflexão pode ser encontrado em Bakhtin:

A cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objeto da atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular. Só este grupo de objetos dará origem a signos, tornar-se-á um elemento da comunicação por signos.

Para que o objeto, pertencente a qualquer esfera da realidade, entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que ele esteja ligado às condições sócio-econômicas essenciais do referido grupo, que concerne de alguma maneira às bases de sua existência material. (Bakhtin (Volochinov) 1988, pp. 44-45)

No âmbito deste trabalho interessa-nos especialmente essa relação num olhar intercultural, já que há uma assunção do *jeitinho* como característica importante e/ou nodal da cultura brasileira tanto do ponto de vista dela própria, quanto do ponto de vista de outras culturas. Sendo assim, há uma relação exotópica entre a maneira como a sociedade brasileira se vê e como é vista pelas outras culturas, externas a ela. Bakhtin analisa a relação exotópica entre culturas e ressalta aspectos dessa alteridade dinâmica entre elas:

Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se revela em sua completude e em sua profundidade aos olhos de outra cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autênticas) ... (Bakhtin 2000, p. 368).

Mais à frente, na análise do *corpus*, será retomada essa relação exotópica entre culturas para discutir-se como, de uma perspectiva da própria cultura brasileira, trazemos para o lugar enunciativo em que nos constituímos não só um discurso sobre o *nosso* jeito, mas igualmente um discurso que propõe que o jeito é *somente nosso*.

Dialogando com (o) jeito

Embora de ampla circulação nas conversas cotidianas, são poucos os estudos que especificamente tenham estudado o conceito e as representações do *jeitinho brasileiro* na nossa sociedade.

Entre esses trabalhos, destacam-se os de Barbosa (2006). A obra utilizada aqui constitui uma versão reformulada e ampliada de sua tese de doutoramento em antropologia social (O jeitinho brasileiro, um estudo da identidade nacional), orientada por Roberto Da Matta e defendida em 1986, no Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nessa obra, Barbosa explora a bibliografia (escassa) a respeito do tema e organiza a discussão, com dados empíricos de 200 sujeitos de pesquisa entrevistados. A autora caracteriza o *jeitinho* da seguinte maneira:

[...] Para todos, grosso modo, o jeitinho é sempre uma situação difícil ou proibida; ou uma solução criativa para alguma emergência, seja sob a forma de conciliação, esperteza ou habilidade. Portanto, para que uma determinada situação seja considerada jeito, necessita-se de um acontecimento imprevisto e adverso aos objetivos do indivíduo. Para resolvê-la, é necessária uma maneira especial, isto é, eficiente e rápida, para tratar do “problema”. Não serve qualquer estratégia. A que for adotada tem de produzir os resultados desejados a curtíssimo prazo. E mais, a não ser estas qualificações, nenhuma outra se faz necessária para caracterizar o jeito. Não importa que a solução encontrada seja definitiva ou não, ideal ou provisória, legal ou ilegal. (Barbosa 2006, p. 41)

Constitui um reforço para essa discussão a dissertação de Muniz (2009). Nesse texto a autora reafirma a importância de Barbosa e introduz alguns

outros elementos na discussão. Cita o trabalho abaixo, que procura situar eventos históricos remotos já com o uso do *jeitinho*:

na sua origem, o Jeitinho referia-se basicamente a uma série de artifícios empregados para contornar obstáculos burocráticos portugueses. Na época da mineração, por volta de 1700, se utilizavam imagens de santos católicos com o interior oco para transportar clandestinamente o ouro extraído na então Colônia, evitando incidência de impostos da Coroa Portuguesa sobre o ouro comercializado. Outro exemplo clássico foi a forma com que os negros trazidos da África associaram os orixás a estes mesmos santos católicos, conseguindo com que suas crenças fossem paulatinamente aceitas, o que originou o significativo sincretismo religioso que temos no Brasil, além da extrema tolerância religiosa própria deste país. (Dechandt; Casado 2005, p 4 apud Muniz 2009, p.30)⁵.

Uma pitada de análise

Um primeiro aspecto a ser destacando com relação ao *corpus* é que, nos anúncios publicitários (cigarro e lingerie), ambos são produzidos no Brasil, para espectadores brasileiros. A atitude responsiva se dá em relação a uma audiência – do ponto de vista dos

⁵ DECHANDT, Siegrid G; CASADO, Tânia. *Dimensões da cultura brasileira na visão dos expatriados*. Departamento de Administração a USP. São Paulo: 2005.

Disponível em: <http://www.ead.fea.usp.br/Semead/8semead/resultado/trabalhosPDF/336.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2008.

enunciadores dos anúncios – culturalmente receptiva ao *jeitinho* como tática válida para justificar a associação simbólica com o cigarro (no caso do anúncio protagonizado pelo ex-jogador Gérson) e da *lingerie* (no anúncio protagonizado pela *top model* Gisele Bündchen).

O enunciado-chave do anúncio do cigarro é *Gosto de levar vantagem em tudo, certo? Leve vantagem você também[...]*, enquanto que o do anúncio da *lingerie* é *Você é brasileira... use seu charme*. Nesse caso, a relação exotópica parece ser interna à cultura brasileira. No entanto, já nesses anúncios, pode-se perceber uma polifonia e uma exotopia na relação entre a maneira como um brasileiro se representa *para si* e *para o Outro* (estrangeiro). Ambos (Gérson e Gisele) são personalidades brasileiras bem-sucedidas internacionalmente.

Gérson é tricampeão pela seleção brasileira de futebol. Além de o futebol ser uma valor cultural de destaque na sociedade brasileira, o time de 70 ficou associado à aura de futebol-arte, numa continuidade das Copas de 1958 e 1962, ganhas pelo Brasil. A Copa de 1970 representou o auge de uma geração de supercraques, aliando, talvez pela última vez nas seleções vitoriosas nas Copas Mundiais de Futebol desde então, a eficiência técnica, o talento individual, belas jogadas e resultados favoráveis. Representa um símbolo de uma geração vencedora (é apresentado pelo narrador do anúncio como “o cérebro do time campeão do mundo de 70”). Numa Copa com Pelé, Tostão, Carlos Alberto e tantos outros jogadores geniais, Gérson não é somente mais um deles. É que arma as jogadas, é o

“cérebro”. E é com esse cérebro que vai falar para a audiência que pretende cativar para fumar o cigarro objeto do anúncio. Mais do que isso: paradoxalmente, é apresentado como alguém que “sempre fumou” (o cigarro ajudaria a pensar melhor ?!).

É desse lugar privilegiado que vai falar: essa armação de jogadas no campo insinua-se como fruto de Gérson querer “levar vantagem em tudo”. Esse espaço-outro da fama rara (o Brasil havia sido o primeiro país tricampeão de futebol do mundo), exotópico ao brasileiro comum, inatingível pela atuação em campos de futebol, aproxima-se pelo uso comum do cigarro: “Leve vantagem você também.”

Gisele Bündchen é a *top model* mais bem paga do mundo. Inovou no estilo de desfilas e mantém-se por mais de uma década com essa posição privilegiada. É bem-sucedida no mundo todo. Símbolo de um Brasil que deu certo não somente no futebol, ganha em (milhões) de dólares, mora nos Estados Unidos, casou-se com um astro do Futebol norte-americano. Recupera e supera, no imaginário da sociedade, Carmem Miranda. Em primeiro lugar, porque Gisele é realmente brasileira (Carmem era portuguesa de nascimento); em segundo lugar, porque não só deu certo nos EUA (inclusive em Hollywood, pois chegou a fazer um filme lá) como profissional. Conseguiu igualmente chamar para si um símbolo daquela sociedade e constituir uma família intercultural respeitada/tolerada por lá e por aqui.

O anúncio de lingerie faz parte do mundo de uma *top model*. Não foi o primeiro que Gisele fez. Mas, nesse especificamente, a campanha publicitária utilizou-se do

personagem protagonizado por ela no anúncio como porta-voz da mulher que usa da sensualidade para ludibriar o parceiro. Em tom professoral (“Hope ensina”), todos os três episódios do anúncio representam uma tática da trapaça sobre – ao que tudo indica – o marido/companheiro. No primeiro episódio, trazendo a sogra dele para morar com o casal; no segundo, avisando que estourou o limite do cartão de crédito (dela e dele) e, no terceiro, informando que bateu o carro – dele – outra vez.

Um primeiro elemento digno de análise refere-se a como, exotopicamente, o espectador é levado a situar-se nesse lugar outro de celebridade, de pessoa bem sucedida que “ensina” seus truques. Essa mulher (deduz-se pelo enunciado) não precisa ser *exatamente* como Gisele Bündchen. De acordo com os enunciados do anúncio, essa mulher-enunciatária tem em comum esse mesmo *jeitinho* de Gisele: o charme (“Você é brasileira. Use seu charme.”). É polifônica, já que coexistem as vozes de mulher dependente (o cartão de crédito *dele*, o carro *dele*), e a de uma mulher que tem um poder (sexual) que torna o homem refém. Mas, igualmente, é exotópica, no sentido que traz para o ponto de vista da mulher um espaço de poder (silencioso, não assumido publicamente) concedido à mulher pela fraqueza do homem (que não resiste ao charme dela e, assim, portanto, acaba abrindo mão de parte de seu poder).

Esse elemento de “chantagem sensual/sexual” resolve todos os conflitos, todos os impasses. Foi considerado ofensivo à mulher e questionado inclusive

por uma ministra de Estado. Foi analisada pelo Conselho de autorregulamentação publicitária – CONAR – e mantido no ar.

Organizando a discussão até aqui: tanto o anúncio protagonizado por Gérson, quanto aquele protagonizado por Gisele aludem a uma múltipla exotopia. A primeira, mais evidente, em relação ao espectador. Uma segunda, mais sutil, em relação às representações de sucesso de brasileiros mundo afora (a partir do Brasil ou de atuação direta no exterior). Assim, a exotopia do jeitinho já se imiscui. Gérson, jogador habilidoso, “cérebro” da supertalentosa seleção campeã da Copa do Mundo de 1970, “gosta de levar vantagem em tudo”. Gisele usa sua beleza e sua sensualidade para se manter como a mais famosa *top model* do mundo. Insinua-se que a admiração internacional a ambos (em épocas e circunstâncias diferentes) possa ser um reconhecimento à habilidade que ambos têm de usar o *jeitinho brasileiro*. Visto dessa forma, o processo incorpora vozes desse Outro, estrangeiro, ao jeitinho.

O desenho animado *Os trabalhadores da floresta*, protagonizado pelo personagem Pica-Pau apresenta, de imediato, algumas diferenças em relação aos anúncios previamente discutidos. Do ponto de vista da audiência prevista, é produzido por estúdios norte-americanos, provavelmente entre os anos 50 e 60 do século XX. Nessa fase, há uma continuidade da forte expansão de produção e distribuição da indústria cinematográfica norte-americana para o mundo todo.

Ou seja: exotopicamente, a audiência é caracteristicamente internacional, exterior à cultura em que o desenho foi produzido. Há detalhes de identificação com essa cultura. As cores predominantes do personagem são as mesmas da bandeira norte-americana (azul, vermelho e branco), apenas havendo o acréscimo do amarelo nas pontas dos membros superiores e inferiores. No entanto, há que se ponderar que há uma ambiguidade entre mãos/luvas e pés/calçados. É característica marcante do personagem um comportamento de esperteza e de se utilizar de quaisquer meios disponíveis para atingir seus objetivos. Muito raramente o personagem “se dá mal” em relação a outros personagens e/ou eventos nos episódios.

O episódio que faz parte do presente *corpus* estabelece uma intertextualidade explícita com a fábula “A cigarra e a formiga” de La Fontaine. É interessante perceber o quanto este pastiche se constitui polifonicamente. No texto da fábula, La Fontaine propõe uma cigarra imprevidente que somente canta, enquanto a formiga, providente, estoca alimentos para o inverno. Como moral da fábula, a cigarra perece, estabelecendo como lição o alto preço de se abrir mão do trabalho duro para trocá-lo por outro trabalho que possa ser considerado improdutivo. É uma “catequese” do trabalhador, do assalariado (dado o contexto pós Revolução Industrial da circulação da fábula).

Ao subverter esse moral, o episódio do Pica-Pau, em diálogo com a fábula de La Fontaine, em princípio assume um ponto de vista não-capitalista, não valorizando de maneira direta, explícita, o trabalho

braçal, cansativo para o trabalhador. Ao evitar o trabalho (vide, na sinopse, o título do livro que lê enquanto se mantém deitado na cama), o Pica-Pau representa alguma subversão da representação burguesa do trabalhador. No entanto, por sua esperteza, os signos que ele produz ao roubar o alimento arduamente armazenado pelos trabalhadores, o coloca numa alteridade da exploração.

O Pica-Pau, com seu *jeitinho* de se dar bem na floresta, não fazendo nada e simplesmente se apropriando do alimento dos outros animais, é uma exploração-outra. Nesse caso, podemos perceber uma exotopia em relação aos signos de exploração. É no avesso do não-trabalho burguês, mas que também é avesso do trabalho operário que o Pica-Pau se dá bem. É desse lugar-outro, externo às relações de trabalho que ele retira seu sucesso, que ele *leva vantagem*. E é premiado simbolicamente, ao final da fábula recontada. Qualquer semelhança interdiscursiva ao discurso do *selfmade man* norte-americano não é mera coincidência.

Mas a relação exotópica que mais interessa a este trabalho se refere à relação entre o *jeitinho brasileiro* dos anúncios protagonizados por Gérson e por Gisele Bündchen e o *jeitinho (norte-americano)* expresso no episódio do desenho animado do Pica-Pau.

No início deste texto foi apresentado o conceito de silêncio sobre o qual a análise se debruça (Villarta-Neder 2011). Pois bem: é na alteridade desses já-ditos e não-ditos sobre o *jeitinho brasileiro* que a discussão vai tomar seu foco neste momento.

Há uma dialogia entre como a cultura brasileira se atribui o *jeitinho* como marca sua e de como, igualmente, essa “esperteza” nos é atribuída pelo exterior, pelas culturas estrangeiras que nos veem como “malandros”, hábeis favorecidos pela tática do *jeitinho*, tão característica da cultura brasileira.

Há aí uma importante relação exotópica em que, como cultura, o Brasil toma de um local exterior um discurso sobre si. É bom lembrar que, mesmo antes do “descobrimento”, há um imaginário do (futuro) colonizador europeu sobre o exotismo dos trópicos, desses povos para além das mitologias fantásticas de mares igualmente fantásticos. Esse olhar *des locado*, desterritorializado, essa ótica exterior se incorpora nos discursos fundadores de nossa nacionalidade e de nossa(s) identidade(s). Então, antes de nos enxergarmos como praticantes e/ou inventores do *jeitinho*, somos vistos assim.

O que se pode vislumbrar nesse *corpus* é que, em primeiro lugar, os personagens que protagonizam o sucesso no uso do *jeitinho* são representantes de sucesso, de reconhecimento *internacional*, exterior. Em segundo lugar e ainda mais significativo, que, em um desenho como o Pica-Pau, produzido no exterior de nossa cultura e não para (exclusivamente) nossa cultura, há também um *jeitinho* sendo praticado. Se aplicarmos o conceito de Barbosa (2006) ao comportamento do personagem Pica-Pau no episódio em questão, não haverá dificuldade em caracterizar tal comportamento como *jeitinho*.

A diferença, em termos bakhtinianos, é que no caso de Gérson e de Gisele, os anúncios exploram *atos*, embora sugiram *atividade*. Esses atos, aparentemente isolados, parecem fazer parte de uma série contínua de outros atos (não necessariamente idênticos), mas da mesma natureza. No caso do Pica-Pau, há uma repetição dos mesmos atos (à hora das refeições sair em disparada e roubar/consumir os alimentos produzidos/armazenados com esforço por outros animais. No entanto, se analisarmos outros episódios do mesmo personagem, é fácil verificar que não se trata da repetição de um único ato, mas séries de atos repetidos, e da *mesma natureza* do ponto de vista da atitude responsiva e da responsabilidade a ela conjugada.

Assim, podemos dizer, esquematicamente que

Dizer_{Brasileiro}Jeitinho brasileiro σ[denegação]

Dizer_{Estrangeiro}Jeitinho (estrangeiro)

Lida da esquerda para a direita, do ponto de vista enunciativo do brasileiro, há um silêncio por excesso, já que o adjetivo *brasileiro* (presente no enunciado) sobrepõe um espaço sintático-semântico virtual, que pode ser preenchido pelo adjetivo *estrangeiro* por exemplo (ou, mais adequadamente, pelo adjetivo que represente especificamente cada cultura, dependendo do enunciatário)

Tomada da direita para a esquerda, há um silêncio por ausência, já que a posição enunciativa do estrangeiro parte, em seu enunciado, de uma ocultação do espaço sintático-semântico virtual de um adjetivo

(estrangeiro em geral ou característico de cada cultura que ocupe, neste caso, a posição de enunciador). Esse processo permite que esse espaço não ocupado possa ser preenchido, exotopicamente, com uma suposta marca cultural característica da cultura brasileira).

O processo interdiscursivo de denegação aqui indicado em ambas as posições enunciativas também representa uma exotopia. Da posição enunciativa do brasileiro, pela maneira através da qual incorpora a visão do Outro pela afirmação dessa alteridade e a negação de que seu pertencimento a esse processo não é na condição de exclusivamente seu, mas que o *jeitinho* é também e originário do Outro. Da posição enunciativa do estrangeiro, pelo reconhecimento no Outro (brasileiro) de enunciados que nasceram do lugar-outro exterior à cultura brasileira e que continuam vindo nela um lugar exclusivo (por negação desses enunciados) do *jeitinho*.

Nos textos de acadêmicos que já se debruçaram sobre o processo do *jeitinho*, essa caracterização exclusiva, autóctone da cultura brasileira tem nuances. Barbosa menciona o caso de Guerreira Ramos, que produz um dos primeiros estudos sobre o *jeitinho*:

Um dos primeiros estudos publicados sobre o *jeitinho* é o de Alberto Guerreira Ramos, apresentado no livro Administração e estratégia de desenvolvimento (1966). Para ele, o *jeitinho* é uma categoria central da cultura brasileira. Não que seja atributo de caráter nacional, mas porque o *jeitinho* e outros mecanismos que ele denomina “processos crioulos” são comuns a vários países latino-americanos, exatamente porque possuem uma única raiz: o formalismo. Segundo

Guerreiro Ramos, essas características dos países latino-americanos pode ser definida como a discrepância entre as nossas instituições sociais, políticas e jurídicas e as nossas práticas sociais. Entre o que é prescrito e o que realmente ocorre; entre nossa constituição, nossas leis e regulamentos e os fatos e as práticas reais de governo e da sociedade. (Barbosa 2005, p. 14)

Ramos não é o único a tentar estabelecer um contraponto entre culturas latinas e não latinas (preferencialmente anglo-saxãs). O mesmo é feito por Roberto Campos e por Oliveira Torres. Mas tem valor exotópico considerável a análise feita por Keith Rosen e descrita por Barbosa.

A argumentação de Rosen é longa e complexa, mas será destacado um aspecto bastante valorizado em sua análise e categorização sobre o *jeitinho*, que é o da herança da organização institucional portuguesa (em contraposição a uma tradição anglo-saxã):

Um outro ponto mencionado por Keith Rosen, como contribuinte do *jeito*, está no legalismo – tendência de se regularem todas as relações sociais sob a forma de lei. Ele se expressa na disposição de nossos legisladores, que, não satisfeitos em estabelecer diretrizes básicas para o comportamento, procuram regular todas as ocorrências futuras e possíveis por meio de uma legislação detalhada e, em muitos casos, incompreensível. Situações que, normalmente, nos países de origem anglo-saxã, seria da alçada do juiz resolver sob o signo do bom senso, no Brasil,

estão predeterminadas por estatutos. (Barbosa 2005, p. 29)

Este trecho permite uma análise importante. Atribuindo ao excesso de regulamentação, ao caos administrativo e burocrático, a uma elite corrupta, traços esses da cultura portuguesa presentes na cultura brasileira, em contraposição às culturas anglo-saxãs, Rosen não faz mais que asseverar pelo excesso de um discurso etnocêntrico, a ausência de autorrepresentação com relação aos inúmeros *jeitinhos* da história de países de origem anglo-saxã. Vamos a uma breve pitada histórica.

Uma representação folclórica e literária de um período de formação da cultura anglo-saxã na Inglaterra, Robin Hood, não deixa de ser um exemplo de *jeitinho*: roubar dos ricos para dar aos pobres é uma violação a uma legislação tributária (entre outras) da ocupação normanda considerada injusta. No entanto, o processo de subversão/resistência de Robin Hood e seus companheiros viola princípios da legislação anterior aos normandos e princípios cristãos sobre os quais está fundada a sociedade, seja antes, durante ou depois da ocupação normanda: o roubo. Repare-se que o enunciado ligado a Robin Hood não é algo como “Tirar dos ricos (normandos) não é roubo”, mas “Roubar dos ricos para dar aos pobres.” Há uma assunção do *roubo*. Esse aspecto (assunção do roubo), não difere muito do lema do governador paulista Adhemar de Barros “Roubo, mas faço.”, criticado por Rosen. Embora Adhemar de Barros não visse o roubo com um viés de distribuição de renda para os pobres,

há idêntica assunção de ato ilícito pelos princípios e valores basilares das sociedades em que tais enunciados são produzidos.

Com relação à cultura norte-americana, vale lembrar alguns episódios históricos. Talvez o principal *jeitinho* esteja na própria ocupação dos territórios das 13 colônias, mas que se estenderam ao Canadá britânico e a pelo menos metade do território norte-americano atual. O incentivo velado que a Coroa Britânica deu aos piratas foi um *jeitinho* para violar um acordo internacional, que estabelecia que a concessão daqueles territórios era para a Coroa Espanhola.

É bom lembrar que esse foi também um *jeitinho* das Coroas Espanhola e Portuguesa e do Papado para usurpar terras milenarmente ocupadas por outros povos (não coube tentar saber se tais terras já eram ocupadas: elas foram divididas mesmo assim e apesar da evidência posterior de que não estava vazias). Mas o que importa aqui é que não houve contestação da validade do Tratado por parte da Coroa Britânica. As incursões dos piratas e a complacência para com o êxodo de puritanos que vieram a constituir as 13 colônias de certa maneira constituem um *jeitinho*, no sentido de ser uma atitude lateral a leis estabelecidas, estabelecendo essa paralegalidade mencionada por vários autores.

Sendo assim, os enunciados que colocam o *jeitinho* como algo característico da cultura brasileira ou latino-americana (ou crioula) exercem uma relação exotópica silenciadora do quanto cada cultura tem de estratégias e subterfúgios para driblar suas próprias leis e seus próprios fundamentos institucionais.

Considerações (provisoriamente) finais

Este texto teve como objetivos discutir a) a relação exotópica entre a representação que temos do nosso *jeitinho* a partir de olhares outros, vindos de outras culturas e b) como aspectos importantes dessa relação exotópica são silenciados, de modo a atribuir ao brasileiro um traço cultural um tanto mais comum, presente em outros contextos culturais fora do Brasil. Para isso, optou-se por um viés discursivo, preferencialmente bakhtiano, e com o conceito de silêncio (Villarta-Neder).

Nesse momento de fechamento obrigatório do texto, há que se recolher do diálogo, pelo menos do texto escrito. Um ponto a ser destacado é o de como são silenciados aspectos importantes dos processos de alteridade, polifonia e exotopia na constituição e manutenção das representações sobre a cultura brasileira expressas pelo conceito de *jeitinho*. Tais representações advêm tanto do interior da própria cultura brasileira quanto do exterior, do ponto de vista de outras culturas.

Procurou-se mostrar que tanto a cultura brasileira quanto as outras atribuem, a nós brasileiros, senão a exclusividade do *jeitinho*, uma predominância dessa estratégia em nosso *modus vivendi*. O que se procurou mostrar é que esse sentido atribuído ao signo *jeitinho* é dialógico, ideológico, é embate e contato entre culturas.

Retomamos a discussão iniciada à página 10, sobre a relação exotópica entre culturas, Bakhtin continua:

Buscamos nela [cultura alheia] uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autênticas). (Bakhtin, 2000, p. 368)

Gostaríamos de fazer essa suspensão do diálogo inicial que este trabalho estabelece, ressaltando a importância do que Bakhtin diz no trecho acima e ligando-os às questões sobre silêncio aqui levantadas. Esses elementos silenciados, seja por ausência, seja por excesso; quer venham do ponto de vista da cultura brasileira, quer venham do ponto de vista de outras culturas, externas a nós, não silenciam meramente alguns sentidos. Talvez a consequência mais impactante da responsividade criada entre o diálogo (silenciador) entre tais culturas é a responsabilidade pelas perguntas que uma cultura pode fazer a outra.

Bakhtin faz um alerta que afeta diretamente questões identitárias da maior importância: “Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio.” (id, ib.)

É bom lembrar de algo basilar do conceito de exotopia: é o Outro que me constitui, no retorno que me permite ao lugar único que somente Eu posso ocupar. E é por trazer desse Outro a visão desse lugar, que me constituo. Que identidade construímos, nós brasileiros, da própria cultura, se não nos permitimos, no caso do

jeitinho, nos ver e nos representar senão pelos olhos do Outro, quando este nos silencia exatamente nessas perguntas próprias que lhe podemos fazer ? Não importa se tratamos de aspectos positivos ou negativos do *jeitinho*. Abrir mão de olharmos para o Outro de um ponto de vista de um olhar-outro também nos impede da responsabilidade que temos por sua constituição como sujeito, pela própria razão de ser do diálogo. Jamais será um diálogo anódino, inocente. Um diálogo tenso, na arena dos sentidos que as relações de poder e o processo ideológico instituem. Mas um diálogo constitutivo e imperativo, no qual nos (re)conhecemos (n)o Outro e ele em nós.

Referências

- BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, L. *O jeitinho brasileiro – A Arte de ser mais igual do que os outros*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BORGES, Jorge L. El Hacedor. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece, 1989.
- COURTINE, Jean-Jacques & MARANDIN, Jean-Marie. Quel objet pour l'analyse du discours ? In: *Materialités Discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.
- MUNIZ, L. C. F. *A configuração do jeitinho brasileiro em narrativas literárias*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC. Santa Cruz do Sul/SP, 2009. Mimeo.

VILLARTA-NEDER, Marco A. *O movimento dos sentidos: espelhos de Jorge Luís Borges*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Araraquara/SP: 2002, mimeo.

_____. Silêncio, livro didático e concepções de linguagem. SANTOS, João B. C. & FERNANDES, Cleudemar A. (org.) *Análise do Discurso: unidade e dispersão*. Uberlândia/MG: Entremeios, 2004a.

_____. Silêncio da memória x memória do silêncio: uma parábola sobre efeitos de sentido. In: FERNANDES, Cleudemar A. et alii (org.) *Sujeito, Identidade e Memória*. Lingüística in Focus. Uberlândia/MG: Edufu, 2004b.

_____. Adivinha como vou te avaliar: silêncios no discurso oficial sobre avaliação. In: BERTOLDO, Ernesto S. (org.) *Ensino e aprendizagem de línguas e a formação do professor*. Araraquara/SP: Claraluz, 2009.

_____. A Episteme da (inter)discursividade do silêncio: indiciamentos/silenciamentos e extensões teórico-epistemológicas. *Conferência* proferida na III Jornada do LEP – Laboratório de Estudos Polofônicos. Uberlândia/MG, Universidade Federal de Uberlândia, outubro de 2010.

_____. Silêncio como diálogo no interdiscurso literário: uma análise de "O fazedor de luzes de Mia Couto". In: STAFUZZA, G. (Org.). *SLOVO - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011.

Anexos

ANÚNCIO DO CIGARRO VILA RICA – TRANSCRIÇÃO

Narrador = Gérson, cérebro do time campeão do mundo de 70. Você que sempre fumou, por que Vila Rica ? [imagens do

ex-jogador Gérson e de partidas de futebol da seleção brasileira na Copa de 1970]

Gérson = É difícil dizer porque se gosta de um bom cigarro, certo ? Eu gosto de Vila Rica porque ele é gostoso, suave e não irrita a garganta. Olha a cor deste fumo ! E o filtro longo, suaviza, mesmo ! Por que pagar mais caro se o Vila me dá tudo aquilo que eu quero de um bom cigarro ? Gosto de levar vantagem em tudo, certo ? Leve vantagem você também: Leve Vila Rica ! [imagens do ex-jogador Gérson e do cigarro]

ANÚNCIO DA LINGERIE HOPE - TRANSCRIÇÃO

HOPE ENSINA

Giselle Bündchen [de vestido] = Amor, mamãe vem morar com a gente [errado]

Giselle Bündchen [de soutien e calcinha] = Meu Amor, sabe que vem morar com a gente ? Mamãe ! [certo] É o máximo !!!

Você é brasileira... use seu charme

HOPE... BONITA POR NATUREZA

HOPE ENSINA

Giselle Bündchen [de bermuda e camiseta] = Amor, sabe seu cartão de crédito ? Puff !!! [errado]

Giselle Bündchen [de soutien e calcinha] = Amor, eu estourei o limite do cartão de crédito. [certo] Do seu e do meu.

Você é brasileira... use seu charme

HOPE... BONITA POR NATUREZA

HOPE ENSINA

Giselle Bündchen [de vestido-camisetão] = Amor... eu bati seu carro. [errado]

Giselle Bündchen [de soutien e calcinha] = Amor, eu preciso te falar uma coisa: bati seu carro. [certo] De novo.

Você é brasileira... use seu charme

HOPE... BONITA POR NATUREZA

SINOPSE DO EPISÓDIO OS TRABALHADORES DA FLORESTA, DO PERSONAGEM PICA-PAU

O episódio inicia com uma panorâmica de um trecho da floresta, mostrando diversos animais trabalhando. Dirige-se à toca do Pica-Pau, dentro de uma árvore. O personagem encontra-se deitado em sua cama lendo um livro intitulado *WORK. And how to avoid it. By Hans Doolittle*. As cenas seguintes continuam mostrando diversos animais trabalhando e a dificuldade para construírem suas casas e/ou armazenarem alimentos. Em seguida, um esquilo, depois de penosamente ter levado nozes para sua toca, entra na toca do Pica-Pau e o repreende (gestualmente e por uma linguagem incompreensível, mas contextualmente inteligível) sobre sua preguiça, ao que o Pica-Pau responde com um gesto indicativo de que o esquilo está maluco, dirigindo-se ao ponto de vista do espectador. Na sequência o estômago do Pica-Pau faz um barulho e movimentos característicos de fome. Ele olha para seu relógio e constata que já é meio-dia. Diz: *Oba, hora do grude !* e sai desabalado comendo os alimentos de todos os outros bichos. Sofre outra repreensão do esquilo, mas não se importa e volta para a cama com a barriga cheia. É mostrado o relógio dele, girando e despertando às 6h da tarde, quando o Pica-Pau repete a ação de comer os alimentos dos outros animais da floresta. O Pica-Pau volta para a cama com a barriga ainda mais cheia e olha com satisfação para um quadro na parede que diz *Why worry about tomorrow It will be gone the day after*. As cenas seguintes mostram as mudanças de estações na floresta, até a chegada no inverno e da neve. Os animais se recolhem a suas tocas, com a comida previamente estocada e os pássaros migram para regiões mais quentes. Um pássaro, antes de voar, bate na porta da toca do Pica-Pau e diz: *É melhor ir para o sul com a gente. O inverno já chegou. Lá o sol brilha sempre.*

Que tal Hollywood ? É bem quentinho. O Pica-pau não se anima com o convite e fecha a porta, voltando para sua cama. A neve cai mais intensamente, cobrindo toda a floresta. O relógio desperta ao meio-dia, o Pica-Pau tenta fazer o mesmo de antes, mas sua casa está atolada de neve. A temperatura cai continuamente e, como não encontra nenhum alimento guardado em sua despensa, se vê assaltado pela fome. Sai para fora de sua toca para procurar comida. Bate na porta de tocas de outros bichos pedindo alimento. A formiga lhe dá uma espiga vazia de milho, além de bater em sua cabeça com ela. O esquilo lhe dá um amontoado de porcas e parafusos de metal e, por fim, os castores, fazem um bolo de cubos de gelo, cobertos com neve. O Pica-Pau, ao comer o bolo, fica congelado durante o restante do inverno. Com a chegada da primavera, a neve desaparece e os outros bichos saem das tocas. Os pássaros voltam e todos encontram o Pica-Pau congelado. Retiram-no do bloco de gelo com um maçarico, mas, uma vez libertado, o relógio desperta novamente para a hora do almoço e ele sai pegando os alimentos dos outros animais e dando sua risada característica, o que coincide com o final do desenho.

HISTÓRIA E HUMOR: MEANDROS DA FICÇÃO HISTÓRICA CÔMICA

Mônica Éboli De Nigris

Introdução

O objetivo deste artigo é abordar as origens do romance a partir de uma perspectiva bakhtiniana e observar como o seu desenvolvimento pode auxiliar na exploração do romance brasileiro contemporâneo *Avante, soldados: para trás*. Lançada em 1992, a obra é uma narrativa que conta a história de uma tropa brasileira em um famoso episódio da Guerra do Paraguai: a Retirada da Laguna e as aventuras e desventuras de seu herói, Coronel Camisão. A trama de Deonísio da Silva mescla fatos da História oficial do Brasil, elementos ficcionais e comicidade.

Retomamos aqui o germe do romance e seus desdobramentos posteriores tendo por base a obra de Bakhtin *Questões de Literatura e Estética* (2002). Entretanto, para trabalharmos o texto brasileiro contemporâneo, tivemos de fazer reflexões sobre o tema uma vez que o gênero histórico-cômico não foi previsto nos estudos do autor russo. Em sua obra, o estudioso resgata a origem dos romances históricos e picarescos como sendo de vertentes distintas, o que fez com que precisássemos apreciar o fenômeno das construções culturais que possuem ambos os elementos (humor e fato histórico em um contexto ficcional) e

retomá-los em seus aspectos diferenciados. Em alguns momentos, faz-se necessário referir-se à noção de cronotopo, pois sua compreensão permite que concebamos o desenvolvimento cultural como um processo que ocorre no tempo e no espaço e que permite que suas atividades de linguagem sejam permeadas pela ideologia vigente.

Apesar de breve, este artigo explora algumas possibilidades teóricas referentes à ficção histórica cômica em uma perspectiva bakhtinana. Essa reflexão é utilizada como ferramenta para as observações feitas sobre o romance *Avante, soldados: para trás*.

As origens do romance

Em *Questões de Literatura e Estética* (2002), Bakhtin discute as formas de tempo e de cronotopo no romance de aventuras. Com sua visão panorâmica das atividades de linguagem que permeiam a sociedade, o autor localiza as origens desse gênero na Antiguidade e observa seu desenvolvimento posterior ao longo da construção do pensamento ocidental até meados do século XVIII. O estudioso russo identifica, nesse período da evolução cultural do Ocidente, três formas básicas de “unidade do romance” já com características peculiares da organização do tempo e do espaço. São elas:

1. Romance de aventuras e de proações (também identificado como romance “grego” ou “sofista”).
2. Romance de aventuras e costumes.
3. Romance biográfico.

De acordo com Bakhtin, o romance de aventuras e de provações, também identificado como “grego” ou “sofista”¹, teve sua evolução durante os séculos II a VI d.C. Nesse período, as narrativas de aventuras e de provações são desenvolvidas a partir do encontro de um homem e uma mulher que se sentem imediatamente atraídos um pelo outro. No entanto, para que possam se unir, enfrentam diversos percalços. A história termina, invariavelmente, com a estável união do casal. Nesse tipo de romance, o ponto mais interessante a ser observado é a ausência do tempo histórico, típico da Antiguidade grega quando ainda não se registravam os acontecimentos de forma cronológica. A ação podia se dar ao longo de um dia, vários meses, entre as estações, ou seja, prevalecia a ausência de delimitação da passagem do tempo a partir de sua contagem (como em minutos, horas, meses, etc). O tempo cíclico, anterior ao histórico, era medido pela mudança das estações ou pelas manifestações da natureza (por exemplo, a “época da cheia do rio”). O romance de cavalaria é, de acordo com o estudioso, uma vertente posterior desse tipo de produção.

¹ As aspas aqui utilizadas são reproduzidas do volume traduzido de *Questões de Literatura e Estética* usado como fonte para a escritura deste artigo. O autor as coloca no primeiro momento em que os termos são empregados, e posteriormente abandona-as, referindo-se a esses textos iniciais como romance grego ou romance de aventuras e de provações. BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*, 5ª.ed., tradução direta do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Annablume/HUCITEC, 2002, p. 213.

O segundo tipo de romance, o de aventuras e costumes, está baseado em dois textos clássicos: *Satiricon*, de Petronio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Nessa vertente, mescla-se à aventura, as provações pelas quais o herói deverá passar e que proporcionarão uma mudança, uma metamorfose em sua existência. Para Bakhtin, na linha de texto deixada por Apuleio, “a metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do destino particular do homem” (2002, p.237). É desse ramo de textos que advém o romance picaresco cujas figuras centrais, o bufão, o bobo e o trapaceiro, formam o cerne das figuras cômicas. Portadoras de suas máscaras, desenvolvidas na complexidade da praça pública, em que o *eu* está para o *outro*, essas personagens não só riem como são objeto de riso.

O terceiro tipo de romance diz respeito à biografia e a autobiografia antigas. Bakhtin afirma que não é possível falar em romance biográfico antigo propriamente dito; porém, o germe de seu desenvolvimento surgiu na Antiguidade clássica e o autor reforça a importância da praça pública para a elaboração da autoconscientização do homem. A princípio, o homem grego era um homem público. A noção de “privado”, de que algo não poderia ser exposto não fazia parte do conhecimento de todos, ainda não pertenciam ao pensamento grego. O homem e sua história eram, portanto, de caráter público, ao alcance de todos.

A maneira como Bakhtin encara a origem do romance, entretanto, não é uma unanimidade, nem todos os estudiosos têm essa visão sobre a origem do

gênero. Aguiar e Silva (1983), por exemplo, não vê na herança greco-latina a base para o romance contemporâneo. Afirma o teórico da literatura:

O romance é uma forma literária relativamente moderna. Embora na literatura helenística e na literatura latina apareçam narrativas de interesse literário – algumas delas de particular valor, como o *Satiricon*, de Petronio, precioso documento de sátira social - o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopeia, etc, e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias.² (Aguiar e Silva 1983, p. 672)

Para o autor português, que credita ao século XIX a formação do romance moderno, este gênero constituiu-se da decomposição das narrativas barrocas e a derrocada do movimento clássico. Para ele, que parte do pressuposto de que seja necessário um modelo a ser seguido, a literatura greco-latina não gerou textos suficientemente estruturados para que fossem posteriormente utilizados como paradigma. Ora, Bakhtin vê os procedimentos culturais de acordo com sua positividade, da sua relação com outro e não padrões. Sob a perspectiva de Aguiar e Silva, para que seja considerado como inicial, o texto deve ser considerado como alta literatura e início de uma vertente e, portanto, digno de ter o título de original (no

² Grifo nosso.

sentido de primeira) e de ser copiado por seus potenciais seguidores.

Prefere-se, neste artigo, seguir o caminho bakhtiniano que observa o romance em seu cronotopo, ou seja, como uma construção cultural que se dá ao longo do tempo e que para ser compreendida é preciso que se tenha uma visão panorâmica de sua constituição e não apenas sua pontualidade como produto inicial ou final.

Tendo discutido brevemente as origens do romance, observemos, a seguir, como o autor apresenta-nos o romance histórico.

O romance histórico

Uma das questões deste artigo diz respeito aos meandros que envolvem as construções culturais que mesclam história e comicidade. Em termos estéticos, artísticos, o uso da História oficial não precisa seguir as balizas do academicismo. A História oficial, ou seja, os fatos como os entendem e interpretam os estudiosos/pesquisadores, deve, no texto ficcional, servir à imaginação criadora de seus autores e não amarrá-lo e impedir que as personagens o subvertam; de outra forma, o autor redigiria um livro de História e não uma criação da ordem do ficcional. Nada deve impedir que as personagens sintam-se à vontade no contexto em que se apresentam, nem que para isso o fato histórico precise ser subvertido, alterado ou adequado ao desenvolvimento da narrativa.

As narrativas ficcionais são permeadas por elementos específicos. Didaticamente, diz-se que são subjetivas, plurissignificantes, imaginárias, e preponderantemente conotativas. Naturalmente, obras de caráter literário trazem questionamentos mais profundos sobre as fronteiras entre o real e o imaginário. Não se trata aqui, pois, de problematizar as características dos textos literários, mas de observar particularmente um de seus gêneros, o romance, a partir da visão bakhtiniana de seu cronotopo.

Quanto ao tom que se deve impor a textos literários ou não-literários, há que se observar que textos ficcionais podem optar pelo tom da seriedade, pela comicidade ou pela mescla dos dois. Já os textos não-literários, em especial os acadêmicos, optam pela seriedade uma vez que é esta que, implicitamente, imprime um caráter de credibilidade aos gêneros que circulam na esfera de atividade escolar/acadêmica.

Em seu livro *Questões de Literatura e Estética* (2002), Bakhtin discute brevemente o romance histórico como uma evolução do romance grego (também chamado de aventuras e de prowações). O pesquisador acredita que aos elementos gregos originais (aventuras, acaso, deuses e vilões) foram introduzidos os destinos de povos diversos. Isso ocorreu no século XVII, em obras como *Artamênis* ou o *Grande Cyrus*, de Scudery, o romance *Arminius e Thusalem*, de Lohenstein, além das narrativas históricas de *La Calprenède*. Posteriormente, imbuído de elementos barrocos, surgiram os textos ficcionais históricos de Walter Scott com características específicas: “ações secretas de

benfeitores e vilões misteriosos, papel específico do acaso e diversos tipos de profecias e pressentimentos.” (p.221)

O breve comentário de Bakhtin, no entanto, não prevê a mescla de comicidade e cenário histórico, analisando as origens dessas vertentes separadamente e acompanhando seu desenvolvimento no panorama da literatura ocidental, primordialmente europeia, até um determinado ponto (o que é natural, já que qualquer pesquisador faz recortes em suas pesquisas e é limitado pelas próprias circunstâncias e tempo de sua vida). Antes, porém, de fazermos uma reflexão sobre a ficção histórica cômica recente, vamos nos ater ao que disse o estudioso sobre as origens do romance paródico-satírico.

O romance picaresco

Bakhtin afirma que o romance picaresco, tão popular na Idade Média e no Renascimento, teve sua origem no romance de aventuras e costumes e funciona de acordo com seu cronotopo. Suas personagens principais giram em torno de três figuras que se tornaram populares no período: o bufão, o bobo e o trapaceiro (este último é, na cultura brasileira, frequentemente identificado com o “malandro”).

Os elementos que influenciaram o romance picaresco são aqueles advindos do folclore, da cultura popular das praças públicas. A mentalidade da praça pública incluía o riso aberto, sem restrições, as inversões carnavalescas (como um rei entronado

apenas para as festividades do período carnavalesco) e um *eu* que era voltado para o seu *outro*, coletivo.

De acordo com o estudioso russo, romances de fundo histórico derivaram do romance grego (de aventuras e de provação); por outro lado, o romance picaresco originou-se de variações do romance de aventuras e costumes e encontra nas figuras do bufão, do trapaceiro e do bobo um sentido figurado, portadoras de suas máscaras e reveladoras de um significado, por vezes, invertido.

Outro aspecto a ser observado no cronotopo do romance picaresco é a metamorfose sofrida pelo pícaro. A transformação sofrida pelo herói da trama não representa uma santificação do indivíduo depois de vários percalços sofridos. Revela, isto sim, uma adequação da personagem ao meio em que se encontra.

O estudo empreendido por Bakhtin sobre o cronotopo e a origem do romance culmina, em *Questões de Literatura e Estética*, no estudo da obra de Rabelais. Em sua análise da obra do autor francês, o estudioso identifica uma renovada utilização dos elementos do folclore da Antiguidade clássica. No texto rabelaisiano, o folclore clássico e os gêneros medievais tomam nova forma, em uma readequação espaço-temporal cujo resultado final cria um novo homem e novas relações sociais. Portanto, herdeira das manifestações de praça pública da Grécia antiga, a obra francesa dialoga com esse repertório folclórico e traz elementos desse universo (o riso aberto, as inversões, as formas grotescas, a predominância do público sobre o privado)

e das produções medievais (que traziam as figuras do bufão, do bobo e do trapaceiro).

Da mesma forma, romances contemporâneos podem ser observados a partir dessa tradição sério-cômica, sendo mais próximos ou mais distantes dessas raízes populares, mantendo uma ligação do caráter público das manifestações sobre as de caráter privado em um movimento em que o *outro* se sobrepõe ao *eu*.

Vejamos, então, as implicações da mistura entre comicidade e cenário histórico.

A ficção histórico-cômica

O que revela a união de elementos que tiveram origens distintas? A união entre ficção histórica e comicidade revela uma outra vertente de produções culturais em que as personagens construídas sob a ótica da comicidade permitem-se observar o fato histórico pelo viés do riso. Tal fato não é possível ao historiador/pesquisador que deve produzir textos não-literários, acadêmicos, em tom de seriedade. A união de riso e história permite à mente imaginadora do autor, observar, pelos olhos de sua personagem cômica, o desenvolvimento histórico e humano e a partir disso, criar um contraponto ao olhar acadêmico. Essa visão não academicista traz possibilidades – a personagem pode revelar noções populares ou cultas, o senso comum ou crítico à condição humana e seu desenvolvimento ao longo do tempo histórico.

De modo que o riso presente nos textos contemporâneos pode ser observado pela perspectiva

bakhtiniana? Ora, seu caráter positivo ou negativo indicará em que medida aproxima-se ou distancia-se do riso aberto e sem barreiras da praça pública. Por positivo, Bakhtin entende as manifestações em que o *outro* sobrepõe-se ao *eu*, não criando divisões entre os indivíduos. Ou seja, a ambientação pública prevalece sobre o caráter privado dos espaços fechados. Esse movimento entre o positivo e o negativo pode ocorrer de forma não absoluta, mas na medida em que a *ágora*, o espaço público compartilhado, começa a perder força e os ambientes fechados e o foco no indivíduo, o *eu*, aumentam, progressivamente a civilização afasta-se do meio natural em que iniciou sua caminhada rumo aos grandes aglomerados urbanos representados por prédios de apartamentos.

Todas as manifestações culturais ocidentais possuem um cronotopo e são herdeiras de uma ou mais formas expressivas que se originaram em algum ponto da história da civilização. É a partir dessa concepção que podemos observar as atividades de linguagem contemporâneas, como o romance *Avante, soldados: para trás*.

O romance *Avante, soldados: para trás*

O romance *Avante, soldados: para trás* foi escrito por Deonísio da Silva e publicado em 1992. Nesse período, nosso país passava por profundas transformações e foi na virada da década que elegemos nosso primeiro presidente pelo voto direto desde que a ditadura militar havia se instalado, nos anos sessenta.

A narrativa de cenário histórico conta os percalços de uma tropa brasileira na Guerra do Paraguai e faz referência a um de seus episódios críticos: a Retirada da Laguna. Comandada pelo coronel Camisão, o romance nos mostra as peripécias, amores, aventuras e desventuras desse grupo de soldados brasileiros que não sabiam bem ao certo onde estavam, com quantos homens contavam e contra quantos lutavam. O líder militar brasileiro, em meio às agruras da guerra, apaixona-se por uma galopeira paraguaia, Mercedes, e vive uma história proibida, mas universal, de amor entre inimigos.

Elevado à condição de líder da tropa, essa personagem humana tem dificuldades para se expressar com as palavras e seu comando, no ambiente tenso das batalhas, por vezes suscita dúvidas. Seu destino é irônico: apaixona-se por uma inimiga, participa da guerra, mas tem pudores e procura seguir, dentro dos limites que a situação impõe, uma certa ética; de acordo com a personagem “arte de bem guerrear, sem exageros” (Silva 1992, p.25). Tem em seu comando, Argemiro, um companheiro, alguém com quem conversa e troca confidências. Um homem de caráter, mas exposto às suas fragilidades e às de sua existência. Sua morte, pouco heroica, remete à solidão do homem comum e ao inexorável destino humano, que não supera a inevitável passagem da vida (a personagem falece em virtude de uma epidemia de cólera e não bravamente, em batalha). Após sua morte, a galopeira paraguaia fica, ironicamente, com o não identificado narrador da

história. Ambos sobrevivem à guerra e continuam, de modo trivial, seus anos restantes.

A narrativa enquadra-se no perfil de texto literário e usa como pano de fundo, um importante episódio histórico brasileiro. A função exercida por esse ambiente é o de criar o palco onde suas personagens possam se desenvolver. Em um país de pouco envolvimento bélico com seus vizinhos, o tema da guerra em território nacional traz horrores pouco usuais no imaginário brasileiro. Acostumado ao herói macunaímico, leitor observa que Camisão destoa dessa vertente cômica, do malandro, e representa um brasileiro comum, que se aventurou em terras paraguaias e morreu de forma dramática, mas não em batalha contra o vizinho inimigo. Várias das personagens são factuais: entre elas o Coronel Camisão, o “francês” (referência a Taunay) e o “padre telefonista” (Landell de Moura). No entanto, elas não exercem a função de relatar a História oficial, mas sim, de representar figuras brasileiras esquecidas pela memória popular e que se identificam com o brasileiro de um modo geral, com as mesmas dúvidas existenciais, os mesmos questionamentos sobre o amor, o poder e as lutas.

O riso que permeia o texto varia. Tanto pode ser fruto de um relato que interrompe a guerra, como de uma ironia tal qual se apresenta no título: *Avante, soldados: para trás* que se refere ao fato do batalhão ter batido em retirada. Pode ir do momento grotesco, como a contagem de cabeças dos brasileiros e dos genitais dos inimigos, à anarquia dos soldados que riem da

situação: “As cabeças são dos nossos”, explica o chefe do pelotão interceptado. “As ‘xongas’ são do inimigo.” (Silva 1992, p. 25) ou

Os soldados, assustados, começam a atirar nos sapos. Outros disparam a si mesmos, fugindo apavorados. Está desfeita a preleção, desmanchada a avaliação do ataque, instalada a anarquia geral, ainda que momentânea. Logo estão todos reunidos outra vez. Riem. Uns debocham dos outros, proclamando o medo alheio. Em meio ao burburinho geral o comandante quer saber de quem foi a “ideia malsã” de trazer as cabeças dos nossos e não as dos inimigos. (Silva 1992, p.25)

Primeiro, podemos observar a referência ao baixo corporal, uma das características dos textos cômicos herdeiros das praças públicas, revelados pela palavra “xongas”. Depois, o grotesco corporal com a decapitação dos soldados brasileiros mortos na batalha e do despedaçamento corporal dos inimigos. Aliado a essas referências, o riso. Apesar do inusitado da situação, os soldados riem da situação e riem de si mesmos, transformando o campo de batalha em palco e seus atores em bufões, transmitindo, assim, uma visão de mundo do autor. Como afirma Bakhtin:

O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida. (Bakhtin 2002, p. 277)

Longe de esgotar o tema ou as possibilidades do romance, esta é apenas uma pequena amostra das variantes do riso que se apresentam ao longo da narrativa. Por momentos, retomando suas origens da Antiguidade, positivamente coletivizado, por outros, revelando uma ironia mais distante do caráter popular da praça pública, fazendo com que o *eu* volte-se mais para si, do que para o *outro*. Esse aspecto de distanciamento pode ser observado na morte pouco festiva do coronel, pela ironia existencial que une amorosamente inimigos e depois os separa, pela fatalidade que envolve a retirada dos brasileiros sem a almejada vitória. Esta última, representante da própria caminhada brasileira marcada pelo caminhar e o retroceder: “Avante”, “para trás”.

Conclusão

Este texto teve por objetivo observar as origens do romance a partir da teoria bakhtiniana, principalmente, das noções apresentadas em seu livro *Questões de Literatura e Estética* (2002). O artigo também fez uma breve reflexão sobre o florescimento das vertentes picarescas e históricas do gênero romanesco. Falou-se sobre a junção da comicidade e do histórico na ficção e como se apresentam na obra brasileira contemporânea *Avante, soldados: para trás*, de Deonísio da Silva.

Pelo seu caráter breve, o artigo não contempla uma análise profunda dos traços históricos e cômicos do romance brasileiro. Aponta, entretanto, para possibilidades de análise e sugere um percurso para a

observação das manifestações produzidas unindo os dois elementos. Acreditamos que a ficção histórica cômica pode ser amplamente estudada em suas mais variadas formas de apresentação.

No que tange ao romance, o riso apresenta oscilações entre o aberto e o reduzido, percorrendo ora o caminho positivo do riso aberto, sem barreiras hierárquicas, ora contemplando a vida com uma deferência que se afasta da manifestação popular festiva e se aproxima da redução da sonoridade do riso por intermédio da ironia.

Pretendemos, portanto, com este texto, discutir brevemente os meandros que envolvem o riso, a ficção e os elementos históricos usados como pano de fundo dessas narrativas.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 5ª.ed., vol. I, Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. 5ª.ed., tradução direta do russo:Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Annablume/HUCITEC, 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GONZÁLES, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

NIGRIS, Mônica Éboli De. *Deglutição cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX*. 2006. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Universidade de São Paulo.

SILVA, Deonísio da. *Avante, soldados: para trás*. São Paulo: Siciliano, 1992.

O DIÁLOGO COMO CONSTRUÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO TIRA CÔMICA

Alexis Henrique Albuquerque Matarazzo

Introdução e Contextualização

As inúmeras manifestações de linguagem, elaboradas e desenvolvidas, vêm nos mostrando uma grande disposição humana para se comunicar. Sabemos que a língua é articulada e pode combinar-se facilmente em texto verbal, não verbal e até mesmo com a mescla de ambos, denominado texto sincrético. Como demonstração, temos as tiras cômicas que compõe um gênero discursivo complexo e amplo, que aparece em circunstância de uma comunicação cultural, principalmente na criação artística. Para a filosofia bakhtiniana, a arte é um elemento puramente social; “o meio social *extra-artístico* afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela”. (Bakhtin 1976). A popularização das tiras, bem como das Histórias em Quadrinhos (HQs) nos mostram como são importantes no processo de aprendizagem, principalmente no que diz respeito ao processo de leitura. É um objeto importante para estudos culturais, de modo que retrata um contexto sócio-histórico. Porém, mesmo sendo um objeto que fala sobre todos, não atinge a todos.

Para o círculo de Bakhtin, referencial teórico pelo qual se baseia esse artigo, ao pensarmos em gêneros

discursivos devemos saber que as diversas áreas de atividade humana estão ligadas ao uso da linguagem, bem como o efeito da língua se efetua em forma de enunciados, sejam orais ou escritos (Bakhtin 2003). A partir dessa simples definição de enunciado, o mesmo será abordado com o conceito de *Discurso*. No que tange a definição de *gêneros discursivos*, sabemos que o discurso é único e irrepetível, todavia cada área da linguagem elabora gêneros relativamente estáveis, ou seja, a junção de enunciados que se transforma em gênero discursivo apresenta uma forma composicional, mas quando temos esse gênero como relativamente estável significa que esse sempre está em transformação, de modo que um gênero esteticamente finalizado pode receber contribuições de novos enunciados e/ou partes de outros gêneros e, assim, dando forma a outros gêneros discursivos relativamente estáveis.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (Bakhtin 2003, p. 262)

Deste modo, quando pensamos em tiras cômicas como gênero discursivo, primeiro temos sua forma composicional esteticamente finalizada, ou seja, histórias breves com início meio e fim dispostas em uma coluna,

além dos fatos estarem sempre atrelados ao humor, como já observamos no próprio nome do gênero. Para Ramos (2007), o gênero utiliza recursos textuais semelhantes a uma piada para causar um efeito de humor. Porém, encontramos tiras cômicas em que essa forma estética é modificada, quando, por exemplo, o número de vinhetas é alterado de três para quatro ou até cinco e quando o efeito de sentido não depende da piada explícita, mas do efeito de reflexão que causada ao leitor. Para este assunto, o adequado deveria ser discorrer sobre os tipos de humor e riso presentes na sociedade, todavia abordaremos de forma breve tal questão.

As tiras cômicas de *Mafalda* (2011) representam o que chamamos do gênero relativamente estável. Todavia, para entender como ocorre essa quebra formal deste conjunto de enunciados, antes da análise, é preciso situar a obra em seu contexto social e histórico, pois para o círculo de Bakhtin o discurso não está isolado na sociedade.

O nascimento da personagem Mafalda, trabalho que popularizou o desenhista Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino), é traçado no momento que o artista é apresentado por Miguel Brascó, crítico e desenhista argentino, para *Agens Publicidad* que buscava um cartunista que misturasse Blondie¹ e Peanuts² na tentativa de criação de um anúncio publicitário para a

¹ Tira cômica estadunidense, criada nos anos 30 por Murat Young, originalmente voltada para o público feminino.

² Também conhecido como *Minduim*, é uma tira estadunidense criada por Charles Shultz.

empresa de eletrodoméstico Mansfield. Porém, sem sucesso, a proposta acaba engavetada.

Caracterizada por Eco (1968) como: uma heroína iracunda que rejeitava o mundo, mas que acreditava em sua geração, Mafalda faz sua primeira aparição no semanário de Buenos Aires, *Primera Plana*, em 1964. Passa a ser publicada regularmente em 1965 no periódico *El Mundo* com seis tiras por semana, para que em 1966 tenha seu primeiro livro homônimo publicado por Jorge Álvarez, que reunia as primeiras tiras em ordem de publicação. Em razão da ditadura, em 1967, o jornal *El Mundo* tem as atividades interrompidas, parando a publicação das historietas. Nos anos de 67, o segundo livro da personagem é publicado, intitulado *Así es la cosa, Mafalda* (1967). Em 1968, a personagem passa a ser publicada no editorial *Siete Días*, até o ano de 1973, quando Quino decide interromper as produções.

A década de 60 representa um período transformações políticas, culturais e sociais. O período de repressão imposto pelas ditaduras proporcionou uma abertura de pensamento na sociedade, com novas formas de participações políticas e novas expressões artísticas. Movimentos voltados para a libertação denunciavam a opressão sofrida pela minoria, buscando superar as desigualdades sociais que iam além das esferas econômicas. As tiras cômicas de *Mafalda* (1964) ilustram esse momento, bem como, a população argentina em seu caráter revolucionário, reprimido e reacionário.

A obra criada por Quino aborda de diversas maneiras o contexto social e ideológico, principalmente

da América Latina, nos anos 60. Assim, as tiras cômicas são construídas a partir da interação de vozes (sociais) que formam um ininterrupto diálogo com a realidade. Sabendo deste aspecto de construção das tiras cômicas, neste artigo, utilizará a concepção de diálogo também proposto pelo Círculo russo de Bakhtin.

O aspecto dialógico da linguagem está no centro do pensamento bakhtiano. Entretanto, tal conceito está atrelado ao signo ideológico, interação, alteridade, plurivocalidade e reflexo/refração. Segundo Ponzio (2012) o signo é um fenômeno que adquire uma função ideológica, ou seja, a função ideológica se caracteriza por uma construção histórica e de organização cultural. Diferente da proposta inicial de signo de Saussure, composto por significante e significado, o Círculo de Bakhtin traz a re-definição do conceito como elemento que representa e organiza a realidade sígnica e não-sígnica, a partir de pontos de vistas valorativos, para Ponzio “por meio de um contexto situacional dado, por determinados parâmetros de valoração, determinado plano de ação e uma determinada perspectiva na práxis” (2012, p. 109). A identidade humana é moldada por meio de fatores externos ligados ao contexto histórico-social, podemos pensar em aspectos psicológicos, espirituais, físicos e intelectuais. No discurso, sob a luz da teoria bakhtiniana, observamos a composição do sujeito (eu) pela inter-ação com o outro e vice-versa, criando um jogo dialógico ativo.

Deste modo, todo discurso é guiado em resposta a algo e/ou alguém, assim, a teoria bakhtiniana nos guia para a alteridade do discurso que estabelece que todo

indivíduo social interage e inter-depende do outro, ou seja, o indivíduo se apropria do discurso de outrem para criar o próprio discurso, Bakhtin (2003) revela que as influências extratextuais são fundamentais para o desenvolvimento do sujeito, pois são revestidas de signos, signos foram compostos por outros e assim por diante. Para Bakhtin/Volochínov (2010) a vida é dialógica por natureza, pois para viver é preciso estar em diálogo ininterrupto com a realidade de maneira que o sujeito interogue, ouça, responda, concorde com as ideologias existentes.

Afim de se pensar na obra criada por Quino, temos a clara realização do movimento dialógico, em que o discurso das tiras, por meio da fala das personagens, assume um diálogo com o contexto histórico das décadas de 60/70. Os sujeitos agregam valores sociais aos signos. A ideologia se revela por meio dos olhares, pontos de vista, julgamentos de valores colocados pelos sujeitos e pela intensidade que esses olhares exercem na vida social, por fim, o caráter dialógico na linguagem reflete o discurso instituído, ou seja, reflete as ideias gerais sem operar modificações, todavia o discurso também operado pela refração, que o sujeito não só se apropria do discurso de outrem, mas realiza mudanças e refrata novas ideias.

Mais do que pensar a definição de diálogo, para compreender a construção do discurso dialógico/ideológico, precisa-se pensar na inserção do sujeito em sua arte (como sujeito responsivo e responsável), segundo Bakhtin (2003), o indivíduo só adquire sua unidade quando incorpora os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – todavia, o

sujeito caracterizado como reponsável atravessa as barreiras da racionalidade, ou seja, este sujeito deve ter consciência de seus atos, consciência de que está inserido em um viés ideológico, e, mais que consciência de seus atos, deve estar ciente da relação *eu-outro* bem como saber que o *eu mesmo* nunca está pronto ou acabado. Dessa forma, pensamos no conceito de sujeito sob à luz bakhtiniana o qual é constituído pelo olhar do outro. O sujeito é tanto passivo como ativo na dinâmica social, por linhas gerais, o sujeito existe por meio da linguagem e deste movimento dialógico intrínseco a ela.

Para a aplicação em forma de análise destes conceitos apresentados, foram escolhidas duas (2) tiras cômicas retiradas da obra *Toda Mafalda* (2011) em seu idioma original, espanhol, e que estão elencadas como *corpus* da pesquisa *O Movimento Dialógico: A Construção Feminista nas Tiras de Mafalda*

Análisisando

Ao olhar a tira cômica acima, verificamos em seu aspecto estético uma construção diferenciada, cinco vinhetas ocupam o espaço destinado para a construção da narrativa, observamos que os enquadramentos são simétricos, pois deste modo o autor consegue elaborar a história sem quebrar a estrutura “máxima” do gênero. Caso o autor optasse por desenvolver a narrativa em mais de uma coluna, teríamos um novo gênero discursivo denominado *tira seriada*.

Fig. 1 – Felipe lavando louças



Quanto ao assunto da historieta, temos Felipe, personagem apresentado como um ano mais velho que a protagonista Mafalda. Na narrativa em questão, representa um discurso de relevante análise. Temos a ilustração de que os serviços domésticos são tarefas do gênero feminino. Desta forma, por meio do diálogo, quando situamos o discurso em seu contexto histórico, observamos uma relação com o movimento feminista. O enunciado não apresenta um discurso político propriamente dito, mas um embate entre o pensamento da personagem construído pelo autor-criador da obra.

Neste caso verificamos o processo de reflexão e refração da linguagem proposto por Bakhtin, o qual o sujeito reflete o discurso do *outro* por meio do

preconceito e tenta operar a refração na terceira e quarta vinheta no convencimento que tarefa doméstica não “el mujercita” (mulherzinha no português), contudo, falha quando observamos que na última vinheta o discurso volta a ser o do preconceito como apresentado inicialmente. A representação do *outro* pode ser interpretada como da sociedade ou mesmo do autor que estabelece a relação *autor-personagem* exercendo posse sobre a personagem.

Na próxima tira cômica, observaremos uma construção reflexiva para o efeito de sentido. Quando abordamos o humor reflexivo, temos de pensar na proposta escrita por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média ou no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Nesta obra Bakhtin marca no riso uma decomposição que o reduz ao humor, sarcasmo e ironia:

(...) O riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial. O próprio conteúdo dessa ideologia: ascetismo, crença numa sinistra providência, papel dominante desempenhado por categorias como pecado, a redenção, o sofrimento, e o próprio caráter do regime feudal consagrado por essa ideologia (...) (Bakhtin 1999, p.63)

Dessa forma, apresentamos a seguinte tira cômica:

Fig 2: Raquel, mãe de Mafalda.



No que diz respeito ao aspecto formal, a historieta também apresenta cinco vinhetas, mas diferente da apresentada anteriormente percebemos que na última vinheta, geralmente a qual temos o efeito de sentido construído por uma piada, temos uma construção de humor reflexivo em que Raquel encontra-se imersa em seu pensamento, ainda que retratada como um sujeito submisso aos afazeres domésticos, mas que reflete sobre o passado e escolhas que foram deixadas. Assim, podemos dialogar com o contexto do patriarcado vigente em que mulheres não seguiam suas carreiras,

não podiam estar presentes na sociedade se não fosse como a Dama ou a dona de casa.

Quando falamos a construção do humor reflexivo, devemos olhar a construção da história desde seu início. Na primeira vinheta com o retrato de Raquel com roupas e objetos de limpeza, se o leitor não conhece a obra de Mafalda pode inferir vários significados, segundo Ramos (2009) quando falamos de uma tira cômica que se trata de um personagem fixo, nesse caso as tiras de Mafalda e especificamente da personagem Raquel, cabe ao leitor a tarefa de adicionar as características que constroem a personalidade marcante e, assim, produzir o efeito de sentido esperado pelo autor.

No caso de Raquel, as recorrências da retratação como uma mulher preocupada com a casa, filhos e marido e com a junção do contexto em que a obra foi escrita, nos levam a pensar na situação da mulher da década de 60 e 70. Por meio do texto, que começa a partir da segunda vinheta, observamos que Raquel em sua infância foi uma criança pertencente a classe média, que teve oportunidade de ter aulas de música. Ou seja, já notamos que o autor-criador descontrói o preconceito existente de que as mulheres não poderiam frequentar locais que oferecessem algum aprendizado.

Na terceira vinheta, notamos o *clímax* da narrativa e quando o autor-criador lança uma primeira reflexão, a mais recorrente ao senso comum “pobre da professora que pensou que Raquel poderia ser uma grande pianista”. Deste modo, pensamos que a primeira reflexão aceita advém do *outro*, esse outro que para a

filosofia bakhtiniana constitui o *eu*, nesse caso Raquel. Ou seja, primeiro é aceito o pensamento que o *outro* tem do *eu*, para depois o *eu* “pensar” em si, afinal o *outro* é quem me conhece. Assim, caminhamos para o desfecho da narrativa, em que após o clímax, temos uma vinheta sem fala, que demonstra uma pausa, uma tentativa de voltar para a rotina. Logo, na última vinheta temos a pergunta “¿Pobre ella?”, ou seja, com uma pergunta que encerra a narrativa, temos uma ampla reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, aquela quem esquece de seus objetivos e desejos para seguir algo predestinado da sociedade machista que era vigente e que ainda pune as mulheres no século XXI.

Considerações Finais

Esse artigo se propôs a analisar como o conceito de diálogo, atrelado a ideologia que se revela por meio dos olhares, pontos de vista, julgamentos de valores colocados pelos sujeitos e por discursos que subvertem os enunciados instituídos, faz parte da constituição de gêneros relativamente estáveis. Desta forma, vimos que o dialogismo traz reflexões da sociedade e por meio dessas reflexões, o gênero em questão: tira cômica, é destituído de sua estrutura esteticamente finalizada, como a piada como efeito de sentido, para dar espaço a novos enunciados, neste caso o humor dito como reflexivo. Assim, a contribuição esperada é que o leitor conheça as múltiplas faces de um gênero do discurso e como esse pode ser complexificado e inesgotável. E também, como o gênero tira cômica merece ser

explorado pelo meio acadêmico, pois traz o conhecimento de uma sociedade, ou seja, os anseios e desejos de um povo de modo a dilatar o senso comum, seja com a piada explícita ou o humor reflexivo.

Referências

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*: introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

—. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec. São Paulo, 1992.

—. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

FARACO, C. A. "Linguagem e diálogo." *As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

LAVADO, J. L. *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.

RAMOS, P. *A Leitura dos Quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE EM *SHERLOCK* (BBC)

Marcela Barchi Paglione

Introdução

“O nome é Sherlock Holmes, e o endereço é 221B Baker Street”, eis a apresentação de Holmes para seu futuro colega de apartamento, John Watson, no primeiro episódio do seriado *Sherlock* (2010). Mundialmente conhecido, é raro alguém que nunca ouviu falar no detetive Sherlock Holmes e suas incríveis habilidades dedutivas. Sua fama lhe possibilitou a vida eterna dos heróis literários que passam a ser recriados, revalorados e ressignificados em outros discursos e gêneros por outros sujeitos, como em nosso objeto de estudo que traz o sujeito e as histórias para o tempo/espço da Londres contemporânea.

Parte de uma pesquisa maior que se concentra na análise da construção discursiva e subjetiva de Sherlock calcada na relação deste com seus outros, nos centraremos aqui na construção arquitetonicamente dialógica dos episódios, em especial *The Reichenbach Fall* (2012), de forma que analisaremos a importância da interdiscursividade e intertextualidade presentes para a construção dos sentidos ali veiculados.

Partiremos do principal “outro” de *Sherlock*, o discurso romanescos de Conan Doyle criado na era

vitoriana na Inglaterra e bem recepcionado pelo público primeiramente nos chamados *serials*, narrativas entrecortadas transmitidas em periódicos, antes de ser recolhido em romances e contos. Apontaremos as referências múltiplas da obra de Doyle e sua importância para a construção do sentido do enunciado. Além disto, buscaremos mostrar outros discursos que o constituem e são essenciais para a compreensão do sentido, como o discurso religioso e os contos de fadas dos irmãos Grimm, considerando os embates ideológicos e o momento em que se inserem na trama.

Cumpre-nos, então, dedicar em parte nosso trabalho a fim de explicitar as bases teóricas de sua construção. Utilizamos os conceitos do Círculo de Bakhtin, ou Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov, caracterizados na linha de Análise Dialógica do Discurso. Semelhantemente à linha geral de estudos discursivos, os signos linguísticos são considerados não-neutros, ideológicos, de forma que não falamos em frases e orações descontextualizadas, mas em enunciados, pois levamos em conta sua relação com as condições sócio histórico culturais de produção, sendo que cada enunciação é única e irrepetível. No caso de Bakhtin, como o próprio nome o traz, o diálogo é entendido como o princípio constitutivo de todos os enunciados, os quais estabelecem uma cadeia infinita de inter-relações entre si, por vezes implícitas e é a partir deste conceito que iniciaremos nossa discussão.

Vozes em confronto: o pensamento do Círculo de Bakhtin

Para a filosofia da linguagem do Círculo, a ideia de diálogo extrapola as formas de interação face a face e uma correspondente forma composicional, atingindo todas as áreas da interação entre sujeitos e discursos. A linguagem, seja verbal ou não-verbal, é social em sua origem, nasce a partir da necessidade de relação entre os sujeitos ao mesmo tempo em que possibilita a mesma. Na perspectiva discursiva ela é viva e constantemente renovada pelos sujeitos que nela constituem uns aos outros. Segundo o Círculo, sem a mesma não ocorre a interação e conseqüentemente, não há um sujeito, pois este se constitui na e pela linguagem. Os sujeitos são dialógicos pois primeiramente interagem pelo discurso e é nele que se dá o princípio do diálogo. Segundo Fiorin (2006), não há diferença entre diálogo entre sujeito e diálogo entre discursos, somente há o *interdiscurso*.

Estudamos a linguagem viva por meio dos enunciados, ou seja, utilizações concretas desta em sociedade, não puramente linguístico no sentido formal do termo, mas sócio histórico e cultural, uma vez que é enunciado de maneira única e irrepetível por um sujeito situado em determinado tempo/espço, também histórico, social e cultural. Esses enunciados são concretos, sociais e, portanto, se inserem na cadeia de comunicação, dirigindo-se ao outro. Para Bakhtin, este “outro”, não entanto, não é mero ouvinte passivo da expressão do enunciador, ao contrário, é co-enunciador,

participa ativamente da comunicação. “Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo, é de natureza ativamente responsiva (...); toda compreensão é prenhe de resposta e nesta ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2011, p. 271). O ouvinte, em sua compreensão do enunciado alheio torna-se responsivo em relação a ele, pois esta etapa é vista como ativa. Ele acaba, em diversas maneiras, por gerar respostas ao enunciado do falante e tornar-se um por sua vez.

Neste sentido, o enunciado adquire a característica de dialógico, pois é responsivo em relação aos outros sujeitos com os quais interage. Todo enunciado é parte de uma cadeia de enunciação, de forma que se liga a outros enunciados que foram e antecipa os que virão. Cada enunciado prevê em sua própria constituição a resposta do outro, é “prenhe de resposta”. Ao enunciar o falante prevê para quem falará, do que decorre os assuntos que de tratará bem como a forma de o fazer. Prevemos como o outro irá reagir em sua escuta ativa e com isto, refutamos o enunciado. Cada uma destas formas de utilização real da linguagem é construída com base na interação entre os discursos e entre os sujeitos.

No entanto, as interações e respostas nem sempre são concordantes. As palavras que compõem os enunciados são arenas, uma vez que plenas de vozes outras de sujeitos, nem sempre harmoniosas que transmitem diferentes valores em seus signos provenientes das diferenças entre as classes sociais.

Além disso, quando se leva em conta o “confronto” de vozes de que fala o Círculo, e que é fator constitutivo do intercâmbio verbal, percebe-se com clareza que todo discurso (e, mesmo toda palavra) é arena, lugar de confronto, de presença do outro, não se podendo pois conceber um discurso monológico no sentido de discurso que neutralize todas as vozes que não a daquele que enuncia, assim como não se pode julgar idealista a relação eu-tu aí envolvida: a concepção de outro do Círculo é complexa: o outro pode ser amigável, submisso, autoritário, inimigo etc., permanecendo em todos os casos constitutivo do eu, tal como este é, como se costuma dizer, “o outro do outro”. Pode-se, não obstante, perceber nos discursos o que proponho denominar “tendência ao monológico” e “tendência ao dialógico”, para dar conta dos graus de dialogismo “mostrado” a partir de seus dois extremos, naturalmente possíveis apenas em termos teóricos, mas não concretamente verificáveis — os discursos monológicos e dialógicos “puros”. Assim, o dialogismo é constitutivo em termos arquitetônicos (cf. Bakhtin 1993), mas os discursos podem ser estruturados composicionalmente de modo a apresentar ou não as marcas desse dialogismo (Sobral, 2006, p. 74).

Como aponta Sobral, é a presença do “outro” no discurso do “eu” que acarreta o embate de vozes. Há tendências monológicas e dialógicas no discurso. Mesmo que arquitetonicamente todo discurso seja dialógico por natureza, é possível que em sua forma composicional ele a aparente ou não. Assim, o discurso é sempre interdiscurso, mas nem sempre há um diálogo “mostrado”, pois ele pode ser tendencialmente

composto para não aparentá-la. Ao contrário, se o interdiscurso se concretiza formalmente na composição do enunciado, há o que Fiorin (2006) chama de *intertexto*.

A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere também ao discurso que ele manifesta. A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso (Fiorin, 1999, p. 35).

Todo discurso é constituído com base no interdiscurso, pois o diálogo é o princípio de sua construção, no entanto, o autor enfatiza que nem todo discurso apresenta intertextualidade, ou seja, incorporação de um texto em outro. Trata-se de um termo utilizado para a incorporação da palavra alheia no discurso do “eu” de tal forma que ela também se torna minha, apesar de trazer em si concepções e posições avaliativas do local único do outro. Volochinov (1992) trata da questão do discurso citado, da palavra alheia que se torna minha na medida em que eu a ressignifico em minha compreensão ativa, e esta incorporação, segundo o autor, pode ser na forma de discurso direto, indireto e indireto livre, dependendo do grau da incorporação, já que no primeiro caso trazemos distintamente a diferença entre o discurso do eu e do outro, no segundo a diferença é

menor e no terceiro há uma mescla composicional dos dois discursos.

Neste trabalho, o discurso de outrem no de si é extremamente relevante, pois *Sherlock* é pleno de discursos outros em sua construção *arquitetônica*. Consideramos que todas as citações diretas e indiretas, no contexto do enunciado verbo-voco-visual, são ativamente constitutivas da construção do sentido do discurso, em especial do episódio *The Reichenbach Fall*.

Na arquitetura do episódio, ou seja, em sua construção dialógica, não-mecanicista, as partes que compõem este enunciado são inter responsáveis: tema, forma e estilo. O enunciado, em sua materialização, está sempre inserido em um tipo relativamente estável do mesmo, *gênero discursivos*. Os gêneros surgem a partir de necessidades comunicacionais de esferas de atividade e refletem (e refratam) em sua construção a necessidade das mesmas. Assim, o seriado é um gênero que surge na esfera televisiva e traz em si traços marcantes da mesma em sua construção arquitetônica, já que o canal em que é veiculado determina elementos como o tema, a construção formal e por vezes mesmo o estilo. A forma arquitetônica do gênero seriado e dos episódios que o compõem é construída a partir das escolhas expressivas do falante, de sua posição avaliativa em conjunto com as contedísticas. Além disso, o discurso em sua arquitetura englobante leva em conta o cronotopo em que está inserido, já que ele é sempre enunciado por sujeitos situados, e sua situação no tempo/espço constrói também sentido para o

discurso, influenciando a escolha genérica, do conteúdo e até de um certo estilo em vigência.

Os enunciados da série, chamados aqui de episódios, ligam-se a um discurso englobante, o seriado *Sherlock*, que por si é parte de uma cadeia com elos sherlockianos. A escolha temática, as aventuras do detetive Sherlock Holmes, liga o enunciado do seriado a outros discursos, assim como alguns elementos de sua construção formal direta ou indiretamente, como procuramos demonstrar no estudo que se segue. Em princípio, fica-nos a ideia de que nada é teoricamente original. De fato, um signo já foi enunciado diversas vezes e está perpassado por fios ideológicos de sujeitos sociais falantes e “ouvintes” e, como vimos, o discurso é sempre interdiscurso. No entanto, um enunciado, materializado em um gênero, possui sempre um estilo de composição, uma escolha entre os recursos léxico, fonéticos e sintáticos da língua a fim de frisar a expressividade de um sujeito, em outras palavras, de demarcar o “eu” que fala. Voltamos a frisar, no entanto, que este mesmo eu individual é outros vários com os quais interage e cria assim sua identidade. Depreendemos que o sujeito está sempre no vir-a-ser, em permanente construção pois está sempre ligado a outros pelo discurso. Do mesmo modo, nesta arquitetônica da incompletude, o discurso está sempre permeado por vozes, por compreensões responsivas que nunca cessam, mas podem se tornar mais ou menos visíveis em sua construção.

Assim, analisaremos como se constitui o enunciado responsivo de *Sherlock*, não somente apontando quais

são as referências ali existentes, uma vez que segundo Brait (1999, p. 25),

Registrar a existência de um discurso indireto como forma de instauração da voz alheia não significa praticamente nada para o conceito de dialogismo, de vozes em confronto, estabelecido por Bakhtin. É necessário observar no conjunto do enunciado, do discurso, de que forma a confluência das vozes significa muito mais uma interpretação do discurso alheio, ou manipulação na direção da argumentação autoritária, ou mesmo a apropriação e subversão desse discurso (Brait, 1999, p. 25).

Observaremos a construção do sentido dialógico no enunciado, em todas as suas aproximações e/ou distanciamentos, já o sentido nasce no embate entre as vozes que constituem um enunciado.

As quedas de Reichenbach

Tomando como base os princípios supracitados, vemos que o discurso de *Sherlock* é um elo na cadeia dos enunciados com tema de Sherlock Holmes, “sherlockianos”, e a eles se liga, pois responde dentro de sua construção arquitetonicamente dialógica os enunciados que virão e os que vieram, em sua memória de futuro e de passado. De acordo com esta estética inconclusiva (mas com acabamento), o discurso de Conan Doyle é considerado como o primeiro outro a compor a construção dialógica dos episódios.

Porém, os enunciados de outros sujeitos não estão presentes em citação direta, mas no que poderia ser considerado um discurso indireto livro no âmbito do enunciado verbo-voco-visual, pois mesclam-se as vozes dos sujeitos enunciadadores de forma que reconhecemos uma voz alheia, mas esta ali foi incorporada e agora é parte da palavra minha-alheia. Ela faz parte do estilo, da construção arquitetônica da série e ao mesmo tempo em que demonstra seu vínculo estabelece sua originalidade pela composição renovadora do enunciado e o efeito de sentido ali pretendido. No episódio *The Great Game* (2010), dialogicamente relacionado a *The Reichenbach Fall* pelo confronto entre os arqui-inimigos Sherlock e Moriarty, há uma cena no desfecho do episódio em que estes sujeitos se confrontam face a face, após realizarem uma série de pequenas investigações, todas coordenadas pelos crimes que Moriarty, como um consultor criminal, criava para Holmes e somente Holmes resolver. Na mesma, o detetive é ameaçado por chegar perto demais da organização criminal:

Moriarty: So take this as a friendly warning... my dear. Back off. Although I have loved this, this little game of ours. (...) Do you know what happens if you don't leave me alone, Sherlock? To you?

Sherlock: Oh, let me guess. I get killed.

Moriarty: Kill you? No, don't be obvious. I mean, I'm going to kill you anyway, some day. I don't want to rush it, though. I'm saving it up for something special. No, no, no, no, no. If you don't stop prying,

I'll burn you. I'll burn the heart out of you. (Sherlock, 2010, 01:23:46,900-01:25:48,620)¹

Agora, observem o discurso de Doyle no conto *The Final Problem* (1893) em que também há o embate entre os dois sujeitos considerados nêmesis por serem extremamente parecidos quanto à capacidade intelectual e mesmo o desinteresse pela vida social e afetiva em prol do trabalho (que ganha o patamar do prazeroso), mas opostos em suas profissões (consultor criminoso e consultor detetive):

Sei muito bem que um homem com sua inteligência entenderá que só pode haver um desfecho para este caso. É necessário que se retire, pois empreendeu ações de tal forma que só nos resta um recurso. Tem-me proporcionado verdadeiro prazer intelectual ver a garra com que se dedicou a este caso, e afirmo, com muita naturalidade, que me causaria pesar tomar quaisquer medidas extremas. Sorria, senhor, mas lhe garanto que de fato as tomarei.

— O perigo faz parte do meu ofício — observei.

¹ Moriarty: Então, aceite este pequeno e carinhoso conselho, meu caro... Afaste-se. Embora eu tenha adorado isto, este nosso jogo. (...) Sabe o que acontece se não me deixar em paz, Sherlock? Não sabe?

Sherlock: Deixa-me adivinhar. Irá matar-me.

Moriarty: Matá-lo? Não seja óbvio. Digo, irei-te matar, um dia, de qualquer forma, mas não quero apressar as coisas. Estou te poupando para um momento especial. Se não parar de meter o nariz onde não deve... eu vou destruí-lo. Vou acabar com você.

– Não me refiro ao perigo – disse –, mas à inevitável destruição. (...) Deve se afastar, Holmes; do contrário, será esmagado (Doyle, 2013, p. 253).

A criação de um vínculo é inevitável e até mesmo transparente: o tema de ameaça prevalece e Moriarty assume que o perigo e o desafio proporcionado por Holmes se causa prazer, mas é hora deste se afastar pois chegara “perto demais” dele, do organizador que deveria ser inatingível. No entanto, cada enunciado mantém sua originalidade pela construção arquitetônica. No episódio-enunciado, apesar da recorrente voz de Doyle, visível ao se fazer uma comparação da construção sintático-semântica do diálogo entre Moriarty e Holmes, ela é reconstruída e ressignificada no contexto da construção da série, a qual traz em sua construção os sujeitos e suas aventuras ambientados no tempo/espaço da Londres contemporânea de forma que toda sua forma composicional se relaciona com este cronotopo, como se manifesta, por exemplo, no paralelo entre a oração “É necessário que se retire” de Doyle que se transforma na expressão popular contemporânea “back off”, traduzida como “cai fora” ou “afaste-se”. A escolha espaço-temporal da Londres contemporânea mobiliza os outros fatores da forma composicional e constrói no embate com o discurso vitoriano sentidos possíveis para o enunciado. Além da espaço-temporalidade, há o forte traço estilístico dos sujeitos Moriarty em sua versão doyleana e sua recriação sherlockiana, que manifestam teoricamente a “mesma” ameaça, resumida em “saia do meu caminho ou você pagará por isso”,

mas de maneiras totalmente diferentes: o mais contemporâneo assume um estilo mais cômico-maníaco, trazido em parte pela voz do ator que o encena, enquanto o vitoriano se constitui mais seriamente como um vilão temido, ambas conforme as posições únicas dos sujeitos que se inserem em enunciados dialógicos porém irrepetíveis.

Há também, em *Sherlock*, uma relação ambígua entre os dois inimigos, ora opostos ora aproximados ora tentando se matar ou fazendo elogios sobre a perfeição de seu raciocínio lógico, e a mesma é referida nestes segmentos pela menção ao “prazer intelectual” (já suposto em Doyle) proporcionado pelo embate e por sua aproximação a um jogo, como de xadrez, em que o objetivo é derrubar todas as peças que sustentam o rei para não permitir outra saída senão a rendição, e que se concretiza pelas ações de ambos em *The Reichenbach Fall*, onde são forçados a se destruírem, como veremos adiante. Por ora, foquemos na utilização dos signos “prazer” e “jogo” vinculados à intelectualidade. Ambos são termos que podem se relacionar a esfera da sexualidade, além da relação direta com o trabalho, do que decorre, vinculado a outras passagens do discurso seriado, a associação do trabalho com diversão. Criminoso e detetive são como duas peças no jogo intelectual testando suas habilidades ao máximo por pura fuga do tédio de conviver com mentes normais, mas também, são dois sujeitos repelidos e aproximados ao máximo por seus interesses e que mantêm entre si uma atração destrutiva ambivalente de tal forma que

um não vive sem o outro e um não pode viver enquanto o outro vive.

Em *The Reichenbach Fall*, episódio final da segunda temporada, há novamente um confronto entre Sherlock e Moriarty de forma dialógica ao conto *The Final Problem*, como em *The Great Game*, a diferença é a maior ligação do confronto às aventuras do conto, na qual os nêmesis se enfrentam nas cataratas de Reichenbach, do rio Aar, nos alpes suíços, após uma perseguição assídua de Holmes por Moriarty e sua rede criminal. O título já sugere para os conhecedores da obra de Doyle o conteúdo que ali encontraram: o confronto final que leva à morte os dois inimigos, apesar de Sherlock conseguir escapar. Portanto, os fãs do detetive já conhecem o final e os produtores levam isto em conta, mas como cada episódio recria em sua construção particular as versões das aventuras, esta não poderia deixar de ser também diferente, apesar de trazer a mesma situação e este vínculo principal entre os conteúdos/formas se entevem pelo signo “queda” e suas diferentes acepções conforme o uso particular de cada sujeito.

Não é gratuitamente que o título do episódio traz à tona esse signo. Em torno dele e de seus sentidos gira toda a construção do episódio. Logo no início, há uma cena em que Sherlock é aplaudido e midiaticamente reconhecido por recuperar o quadro perdido de Turner que dá nome ao episódio, como na figura que se segue:

Fig. 1: The Reichenbach Fall (título do episódio) e Reichenbach Falls, por Turner (1804).



Eis a primeira menção à queda, em sua menção à queda-d'água, aproximando-o do sinônimo “cataratas”, em inglês “falls”. Este quadro marca uma relação interdiscursiva e intertextual com a obra de Doyle, referindo-se à cena do confronto final além de trazer também o texto imagético de Turner concretamente em sua construção. E é justamente a partir desta obra que o sujeito se torna mais reconhecido pela mídia e adquire o status de “herói”, ou seja, tem sua ascensão social. Neste momento, ele se torna conhecido e divulgado na mídia como o herói de Reichenbach (The Reichenbach hero).

Em um segundo momento, estabelece-se na construção do enunciado uma menção a uma segunda acepção à queda, como declínio, ou queda social. Nesta, Sherlock é forçadamente excluído dos vínculos sociais cada vez mais tendo suas habilidades postas em dúvida, pela mídia e pela Scotland Yard a partir da intervenção de Moriarty.

Por fim, há a queda literal, como “ato ou efeito de cair”, em inglês “fall” se liga ao verbo cair (to fall), uma vez que o declínio ou queda social do detetive forçada por Moriarty o leva à necessidade de um (falso) suicídio pulando do topo do hospital de Saint Bartholomew e concretizando a queda já indiciada pelo título. É possível neste momento ligar sua situação ao título: “A queda de Reichenbach” relaciona-se dialogicamente à queda do herói, também na direção do topo para baixo, tornando-se “A queda (do herói) de Reichenbach” ou “The Reichenbach (hero) falls”, já que em inglês “falls” é diretamente remetida à queda-d’água e à queda do sujeito “ele” / “he” marcada pelo morfema –s da terceira pessoa do singular do verbo “to fall”.

Há outra relação interdiscursiva na queda de Sherlock diretamente evocada pelo formato de seu corpo na figura abaixo:

Fig. 2: Queda literal do herói



Nesta, Sherlock está prestes a se jogar do alto do hospital, um cronotopo frequentemente ligado à morte e a mesma é evocada pelo formato da cruz que este realiza, remetendo-se à morte de Cristo. O enunciado estabelece assim um interdiscurso entre o discurso religioso e o sherlockiano, uma vez que Sherlock, como Cristo, é um herói falsamente julgado como fraude, que realiza milagres e faz as pessoas acreditarem mais em seu poder pessoal do que no do órgão máximo de poder, a polícia. Da mesma forma que Cristo, Sherlock “morre” injustamente para salvar aqueles que ama (seus únicos três amigos, John, Ms. Hudson e Lestrade) de serem mortos pelos capangas de Moriarty. Ele realiza o ato supremo de sacrifício, a morte.

No entanto, com a revelação de Holmes ao final, vivo próximo à sua lápide, sabemos que ele sobreviveu à queda, assim como no conto, justo no momento em que todos pensavam que ele havia sucumbido. Depreendemos, então, que tudo não se passava de uma falsa queda social, ou ainda, uma queda social pretendida por Moriarty e acompanhada de perto por Sherlock, que somente fingia não estar entendido das estratégias. Ao invés de perder o jogo, Sherlock consegue sobreviver e ainda fazer com que Moriarty se suicide, de forma que no fim, sua queda é revertida para a salvação. Utilizamos salvação, pois há uma morte e ressurreição do sujeito que, literalmente, cai de um prédio, supostamente morre e aparece vivo e vencedor ao final, como Cristo.

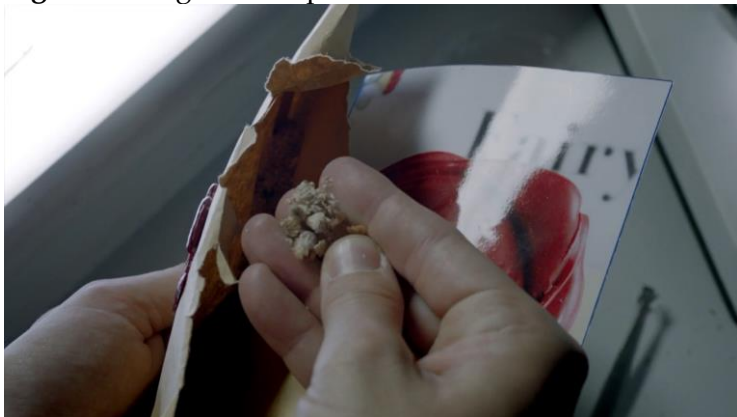
“Todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão”

Alternando do resultado da queda e suas implicações para sua causa, vemos a importância de Moriarty na constituição da identidade social de Holmes, primeiramente como herói e depois como fraude. Em certos aspectos é possível analisar a trajetória iniciada pelo criminoso como referências aos contos de fadas, principalmente os dos irmãos Grimm. A primeira referência é pela voz do próprio em sua conversa com Holmes, no qual afirma que “todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão”, em outras palavras, que Sherlock precisa dele ou é nada, já que eles são parecidos.

Mais adiante, Sherlock é chamado para resolver o caso de crianças desaparecidas, um irmão e uma irmã, e as únicas pistas deixadas para que ele resolvesse eram pegadas e um livro dos contos de fadas dos irmãos Grimm. No laboratório, Sherlock analisa as pegadas e descobre um ingrediente misterioso feito de molécula de glicerol, que só relaciona com chocolate quando John o mostra um envelope recebido por eles contendo migalhas de pão. Todas as pistas apontam para João e Maria, ou Hansel and Gretel, os quais, segundo o conto tradicional, são abandonados pelo pai na floresta e trilam um caminho de volta com migalhas, porém os pássaros as comeram e elas acabaram se perdendo e encontraram a casa da bruxa má feita de doces. Todos os elementos só ganham sentido se analisados em conjunto: Primeiramente as migalhas indicando que

havia um caminho a ser trilhado, possivelmente o caminho de Sherlock para desvendar o crime, em segundo lugar as pegadas deixadas como pista pela intervenção do menino, assim como a trilha de migalhas deixadas por Hansel.

Fig. 3: As migalhas de pão como metonímia do conto



Os elementos ganham sentido na trama na medida em que vão se relacionando interdiscursivamente e intertextualmente com a obra dos Grimm. As migalhas, a trilha deixa por Hansel (aqui representada não pela migalha em si, mas pela própria forma da pegada criada por óleo de linhaça derramado no chão), a cópia do livro de contos, e, enfim, a substância chave, chocolate, que discursivamente representa a imagem da casa de doces da bruxa má que queria matar as crianças depois de comerem bastante. Semelhantemente, as crianças em Sherlock são levadas a comer chocolate embalado com mercúrio, que em grande quantidade as mataria.

John: Breadcrumbs. It was there when I got back.
Sherlock: A little trace of breadcrumbs. Hardback copy of Fairy Tales. Two children led into the forest by a wicked father, follow a little trail of breadcrumbs.
John: That's Hansel and Gretel. What sort of kidnapper leaves clues?
Sherlock: The sort that likes to boast, that thinks it's a game. He sat in our flat and he said these exact words to me... "All fairy tales need a good old-fashioned villain". The fifth substance, it's part of the tale. The witch's house.
John: What?
Sherlock: The glycerol molecule. PGPR!
John: What's that?
Sherlock: It's used in making chocolate. (Sherlock, 2012, 00:39:33,780 -00:40:15,620)²

O discurso de *Sherlock* estabelece um diálogo com o conto infantil popular de raízes germânicas no qual o conteúdo temático é reformulado e ressignificado em uma estratégia de Moriarty para incriminar Holmes, com o auxílio de alguns elementos textuais como os

² John: Migalhas de pão. Estavam lá quando voltei.

Sherlock: Uma trilha de migalhas de pão. Cópia de capa dura dos Contos de Fadas. Duas crianças sequestradas por um pai malvado, depois guiaram-se por migalhas de pão.

John: Isso é João e Maria. Que tipo de sequestrador deixa pistas?

Sherlock: Um que gosta de se gabar, pensa que é um jogo. Ele sentou e disse isso para mim... "Todo conto de fadas precisa de um bom e velho vilão." A quinta substância faz parte do conto. A casa da bruxa. A molécula de glicerol. PGPR!

John: O que é isto?

Sherlock: É usado para fazer chocolate.

irmãos perdidos, as pegadas, o doce e a morte iminente. Somente é capaz de estabelecer estas determinadas relações dispostas na ordem exata e Moriarty usa disto a seu favor, contribuindo para a suspeita de que Sherlock teria cometido o crime. Ocasionalmente dúvidas em seus colegas da polícia que decidem o prender.

Na sequência, Holmes recebe mais um envelope, semelhante aos que continham o livro de contos e as migalhas, portanto, do mesmo remetente e este possuía um biscoito de gengibre tradicional americano chamado “gingerbread man” queimado e mordido.

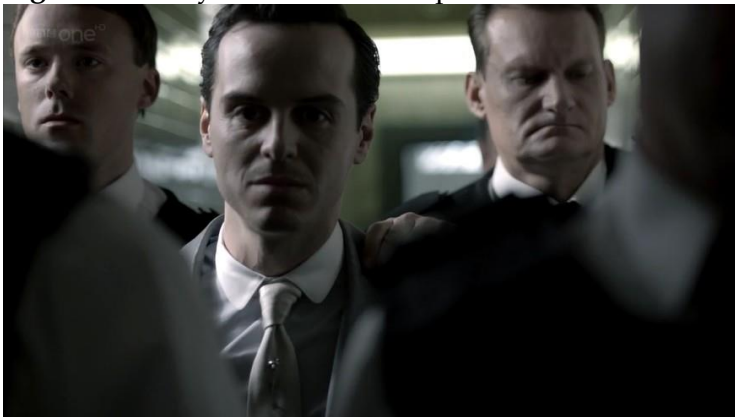
Fig. 4: Gingerbread man ou biscoito de gengibre



Rapidamente Sherlock o associa à ameaça deixada por Moriarty em seu primeiro encontro, “I’ll burn the heart out of you”, comentada anteriormente neste trabalho. Sherlock seria representado pelo biscoito queimado e destruído, como Moriarty já previra na em *The Great Game*, no entanto o uso de “to burn”, queimar, era relacionado ao sentido de destruir, em

tradução livre, algo como “Eu vou acabar com você”, mas foi possível brincar com os elementos deste enunciado em língua inglesa, trazendo o sentido literal de “to burn” para o biscoito-Sherlock, assim como o figurado, destruir. E ainda, Moriarty se refere ao coração associado ao amor e às pessoas com quem Holmes se preocupa, seus únicos amigos que serão atacados pelos capangas de Moriarty se ele não se render no topo do hospital de Saint Bartholomew.

Fig. 5: Moriarty e o alfinete de raposa.



Existe ainda um conto de fadas americano, chamado “The Gingerbread man” sutilmente levado em conta quando se considera o recebimento do biscoito por Holmes e sua associação direta com a condição do mesmo. Eis que o “Homem-biscoito” é um discurso sobre perseguição no qual esse corre e consegue fugir de todos que tentam comê-lo. “Run, run as fast as you can. You can’t catch me, I’m the

gingerbread man”³. E assim, o Homem-biscoito se consagra poderoso e inalcançável já que todos não conseguiam nem acompanhá-lo, nem vencê-lo, até que a raposa, sócio culturalmente associada à esperteza com tom de maldade o engana e o abocanha.

Se Sherlock é o Homem-Biscoito, Moriarty é a raposa que consegue enfim destruí-lo e reduzir quem era antes imponente a migalhas, pequenos pedaços de quem se quebra, como na expressão “fall to pieces”. Além da relação interdiscursiva com o conto trazido à tona pela incidência do biscoito, Moriarty, nosso homem-raposa aparece no episódio vestido com seu tradicional terno e um alfinete de gravata com a imagem de uma raposa, próximo ao centro de seu corpo. Não só a raposa, mas principalmente a cabeça desta, parte ideologicamente ligada ao intelecto e à superioridade. Ele então teria sido mais esperto e se provado capaz de vencer seu maior inimigo, o único que chegara mais perto de sua rede criminal e que jurara destruir. Como um frágil biscoito, Moriarty o abocanha e completa, supostamente, o que seria “o problema final”, a batalha final.

Todas estas referências são meros vislumbres de todo o arsenal intertextual e interdiscursivo presente na obra e ainda presente neste enunciado. Poderíamos discutir sobre a imagem da maçã na qual Moriarty deixa um enigma a Holmes, representante de seu coração apunhalado por uma faca, completando mais uma vez a ameaça, além de ser uma referência às maçãs

³ Corra, corra o mais rápido que puder. Você não pode me pegar, eu sou o Homem-biscoito.

vermelhas da Rainha Má utilizadas contra Branca de Neve, ou o próprio coração de Branca que seria apunhalado pelo caçador. Analisaremos estas questões em um momento futuro, junto à importância da música neste episódio e sua ligação com os sentidos e os contos de fadas.

Trata-se, enfim, de um trabalho em vias de construção, que iniciou seus estudos com Sherlock Holmes e adentrou em outras esferas de atividade e visou demonstrar analiticamente a construção dialógica do seriado Sherlock e em especial, do episódio *The Reichenbach Fall*, um trabalho inconcluso, porém com acabamento, sempre permeado por refutações e discursos outros que complementam o eu discursivo.

Inconclusão arquitetônica

O discurso e o sujeito são inacabados pela concepção de Bakhtin, pois são sempre permeados por vozes outras de outros sujeitos sociais. Tanto o diálogo quanto o sujeito se constituem em interação e são completos pelas visões de si dadas a partir do local externo do outro na existência. Assim, o diálogo se insere como a categoria necessária para a realização dos discursos e, conseqüentemente dos sujeitos de linguagem. Todo discurso contém em si vozes alheias, ressignificadas e revaloradas conforme a posição do sujeito, ou seja, todo discurso é interdiscursivo, no entanto, nem todo discurso é intertextual, uma vez que ele pode ter tendências monologicizantes.

Compreendemos *Sherlock* como um discurso tipicamente intertextual e interdiscursivo, já que apresenta o diálogo marcado em sua constituição, seja com o discurso romanesco de Conan Doyle que deu origem ao personagem no período vitoriano, seja com outros que fazem parte da construção cultural ideológica do sujeito ocidental, como os contos de fadas dos Grimm, o Gingerbread man e o discurso religioso cristão-católico. Consideramos que este diálogo lhe é integrante enquanto construtor do sentido, assim, as referências acima citadas deixam de ser alheias e passar a integrar o discurso.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAIT, B. *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*.
- BARROS, D.; FIORIN, J.L (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- DOYLE, A.C. O Problema Final. In: _____. *Memórias de Sherlock Holmes*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- FIORIN, J.L. Intertextualidade e Interdiscursividade. In: BRAIT (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D.; FIORIN, J.L (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SHERLOCK: 1° Temporada. Direção: Euros Lyn, Paul McGuigan, Toby Haynes. Produção de Mark Gatiss, Steven Moffat. Londres: LOG ON, 2010. 2 DVDs (270 min), widescreen, color. Produzido por BBC (UK). Baseado nas obras de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: 2° Temporada. Direção: Euros Lyn, Paul McGuigan, Toby Haynes. Produção de Mark Gatiss, Steven Moffat. Londres: LOG ON, 2012. 2 DVDs (270 min), widescreen, color. Produzido por BBC (UK). Baseado nas obras de Arthur Conan Doyle.

SOBRAL, A. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase "parasitária" de uma vertente do gênero de autoajuda*. 2006. 325 pág. Tese - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006. Arquivo digital.

VOLOCHINOV, P. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

O DIALETO DE YODA EM STAR WARS EPISÓDIO III: A VINGANÇA DOS SITH

Luciano Borges

É possível que a frase, pensada no plano artístico, possa dar certo acabamento à personalidade de uma personagem? Que este elemento, a frase, uma sequência linear de itens lexicais, organizando-se de forma não aleatória, possa vir a ser mais um entre os componentes relevantes à constituição do sujeito? Que a variedade linguística ao situar socialmente o indivíduo, no que tange ao seu dialeto, também o singulariza na sua maneira de existir?

Esta breve pesquisa se propõe a tornar menos opaca a relevância dos questionamentos acima propostos. Da mesma forma, refletir sobre como a variedade linguística imprimi em certa medida protagonismo e originalidade aos enunciados, influenciando tanto na arquitetônica (estrutura do discurso) quanto na dialética (o existir em relação ao outro).

O cinema, como esfera de atividade, é campo abundante para a análise linguística, na medida em que se apropria e recria mitos, ao recuperar temas que instigam o fruir na vida ao projetar um complexo e inescapável ritual.

O recorte aqui recai sobre o filme *Star Wars, Episódio III, Cena X*, especificamente, as frases que compõem o discurso do mestre Jedai Yoda, dirigidas a Anakin

Skywalker, que mais tarde se voltaria para o Lado Negro da Força ao se tornar o vilão Darth Vader¹.

Fig. 1 - à esquerda Lord Darth Vader / à direita, Anakin Skywalker



Segundo Medviédev (2012), é possível falar dos temas das partes isoladas de uma obra que se orientam, na realidade, de forma independente, somente ao considerar essas partes como enunciados acabados e isolados.

A análise do discurso a que se propõe este artigo, do mesmo modo, entende o diálogo entre as personagens Yoda e Anakin como um enunciado acabado e isolado, que se orienta na realidade

¹ **Gênero:** Ação. **Direção e Roteiro:** George Lucas. **Produção:** Rick McCallum. **Fotografia:** David Tattersall. **Trilha Sonora:** John Williams. **Duração:** 140 min. **Ano:** 2005. **País:** Estados Unidos. **Cor:** Colorido. **Distribuidora:** Fox Film. **Estúdio:** Lucasfilm Ltd. **Classificação:** 10 anos.

proporcionada pela fábula. Ela, a análise, parte do seguinte contexto: após um pesadelo, Anakin, o cavaleiro Jedai mais poderoso da galáxia, acorda transtornado. Padmé, sua esposa, também desperta logo em seguida, ao sentir que o marido abandonou a cama em que dormiam em direção à sacada. Padmé e Anakin casaram-se em segredo e ela é o grande e épico amor da vida dele, sendo seu intuito, desde então, protegê-la a todo custo.

Fig. 2 - à esquerda Anakin Skywalker, à direita Senadora Padmé



Anakin já havia sonhado antes², premonições ruins que culminaram na morte de sua mãe. Morte da qual ele se culpa por não ter conseguido intervir a tempo. Padmé, curiosa, se levanta e vai até Anakin que contempla o frenesi da cidade que se abre ante a sacada, momento em que iniciam um diálogo. O marido tenta falar de amenidades, mas a esposa sabe que há algo errado e insiste que ele seja sincero. O

²Fonte: Star Wars – Episódio II.

jovem cavaleiro, então, revela o que machuca e amedronta a sua alma: no seu sonho, ela morre no parto. O casal se abraça, enquanto Anakin promete a esposa que o sonho não se tornará realidade.

A cena seguinte se inicia com uma panorâmica sobre o colossal templo Jedai até culminar em uma sala com pouca luz. As persianas cumprem o seu papel, deixando a atmosfera lúgubre, local em que Anakin busca os conselhos de mestre Yoda, mas fala de forma superficial sobre o terrível sonho, uma vez que não cita nomes.

Fig 3 - à esquerda mestre Yoda / à direita Anakin Skywalker



Fig. 4 - diálogo entre Mestre Yoda e Anakin Skywalker





Fig. 5 – Yoda respondendo à pergunta final de Anakin



Yoda: — Premunições, premunições, uh. Estas visões que teve você...

Anakin: — São de dor, sofrimento... morte.

Yoda: — E de você falando está, ou de outra pessoa?

Anakin: — Outra pessoa.

Yoda: — A você próxima?

Anakin: — Sim.

Yoda: — Cuidadoso deve ser quando o futuro sentir, Anakin. O medo da perda é um caminho para o lado sombrio.

Anakin: — Não vou deixar que as visões virem realidade, mestre Yoda.

Yoda: — Morte parte natural da vida é. Alegre-se por aqueles ao seu redor que na força se transformam. Lamentar, jamais. Sentir falta, jamais! Porque apego leva ao ciúme, a sombra da cobiça ele é.

Anakin: — O que devo fazer, mestre Yoda?

Yoda: — Treinar você para se libertar de tudo que teme perder.

Em superfície, as sentenças das línguas naturais são formadas por uma sequência linear de itens lexicais. Segundo Viotti et al. (2012, p. 89),

As sentenças das línguas naturais não podem ser entendidas apenas como uma sequência linear de palavras. Elas são formadas por constituintes hierarquicamente estruturados. Isto é, a sentença é uma estrutura hierárquica de constituintes em estrita relação com as possibilidades de distribuição dos constituintes em diversas posições na sentença.

A primeira frase do diálogo de Yoda situa a dialética assim como a fábula em si, pois trata de evidenciar a capacidade ímpar do jovem Anakin em intuir o futuro. O mestre Jedi, ao inquirir o aprendiz, reorganiza os constituintes na sentença à sua maneira, não de forma linear, mas segundo uma estrutura hierárquica que singulariza a sua variedade linguística em relação a do seu interlocutor. Na frase que inicia o diálogo, Yoda antecipa, enquanto flexiona de forma adequada, o verbo (teve) expatriando o sujeito (você) para o final da frase.

A compreensão linguística do sentido da palavra e da frase convém à palavra e à frase como tais, mas não ao tema. O tema não se forma, em absoluto, desses significados; ele constitui-se somente com a sua ajuda, assim como com a ajuda de todos os elementos semânticos da língua, sem exceção (Medviédev, 2012, p. 196).

O tema da conversa entre Yoda e Anakin não se forma da compreensão linguística produzida nas frases ditas, tampouco da sintaxe peculiar nas frases de Yoda. Ao contrário, Anakin omite de seu mestre o todo do enunciado na sua exposição discursiva. Atitude compreensível em face das implicações, porque caso revelasse que sonhava com Padmé, estando ela grávida, naturalmente seria levado a explicar o casamento, o que certamente o baniria da ordem Jedai. Motivo que o faz omitir detalhes significativos do tema que orienta o diálogo.

O tema transcende sempre a língua. Mais do que isso, o tema não está direcionado para a palavra, tomada de forma isolada, nem para a frase e nem para o período, mas para o todo do enunciado como apresentação discursiva [...] O tema de uma obra é o tema do todo do enunciado, considerado como determinado ato sócio-histórico. Por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos. Por isso, de modo algum, é possível colocar o tema no enunciado e trancá-lo como em uma caixa (Medviédev, 2012, p. 196-197).

Medviédev (2012, p. 197) argumenta que “[...] o conto maravilhoso, em si, não se forma, de modo algum, a partir das orações e dos períodos [...]”, mas tais elementos singularizam o falante na realidade que o circunda numa dada situação espaço-temporal, o que termina por dar certo acabamento à dialética que se estabelece.

Yoda ao aconselhar que “*Morte parte natural da vida é*”, determina uma forma de dizer para realidade que propõe. A frase ainda que dita com os constituintes “fora do lugar”, não incorre em prejuízo para o entendimento, não é agramatical. Ou seja, a sua sintaxe, a disposição das palavras na frase e da frase no seu discurso, em nada compromete a compreensão dos seus conselhos. Ao contrário, suas palavras imprimem valor a certas formas da realidade a qual pretende desvelar.

A compreensão da realidade realiza-se com a ajuda da palavra efetiva, palavra-enunciado. As formas determinadas da realidade da palavra estão ligadas a certas formas da realidade que a palavra ajuda a compreender (Medviédev, 2012, p. 197).

Yoda, a partir da análise do problema que lhe foi apresentado por Anakin, é levado a atuar como protagonista, um fenômeno socioideológico nas palavras do círculo de Bakhtin (2010); a exprimir a maneira que lhe é própria de ver o mundo. Yoda, ao emitir um parecer, ordena, portanto, conceitos e interpreta a realidade a fim de categorizar o mundo, ao esboçar um quadro ideológico em que figuram luzes e sombras, esse ou aquele caminho, o bem e o mal. O seu falar é característico, peculiar, sua sintaxe difere do seu interlocutor, varia deste linguisticamente sem, contudo, como já dito, prejudicar a comunicação. É, então, o novo? Uma nova linguagem? Não, em absoluto, apenas variação linguística, tirada da vida e enviada à fábula.

A fabulação (onde ela está presente) caracteriza o gênero do ponto de vista de sua orientação temática na

realidade. Além de a vermos até na vida, segundo Medviédev (2012, p. 204).

Na dialética que se estabelece entre Yoda e Anakin, é a fabulação que orienta a temática naquela realidade. O gênero, ficção científica, ao apoiar-se na fábula é o que torna crível a temática apresentada, a intuição do futuro por meio de sonhos, mestres alienígenas com mais de 900 anos de idade, sabres de luzes etc.

A fábula pode ser vista na vida, no medo dos homens, daquilo que teme perder, o medo da perda que o leva a se aconselhar, a lutar e mesmo até as piores decisões.

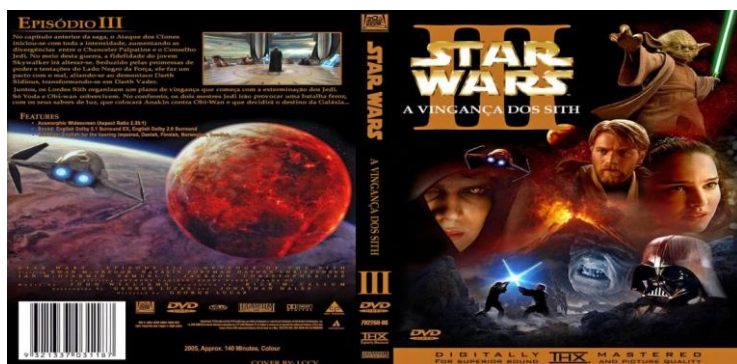
Tudo está dado para o artista, resta-lhe apenas combinar de modo novo o material já existente. A fabulação é dada e resta apenas combinar por meio dela o enredo. Mas também os procedimentos do enredo já existem e só é necessária sua reorganização. O protagonista está dado, é necessário apenas enfileirar nele os motivos preexistentes (Medviédev, 2012, p. 206).

Ao se enfileirar no protagonista os motivos preexistentes, pode-se dizer que Yoda, sendo um mestre Jedi na fábula, na vida não seria o mesmo que um professor? Ou que Anakin sendo, na fábula, um cavaleiro Jedi, não seria na vida um cadete ainda que soldado? Ao afirmar que os procedimentos do enredo já existem, que basta apenas organizá-los para que a história ganhe vida, não é o mesmo que buscar nos ritos, nos mitos, nas histórias já contadas o fio condutor para a próxima? Que no engenho da fábula novos

cenários serão erigidos, figurinos, armas, toda sorte de tecnologia etc.? Qual o limite para o novo? Ora, que importa à fábula no arranjo do relevo, quer esse se alongue da superfície da terra ao seu centro, ou de sua superfície à vastidão do universo? Em verdade, como dito por Medviédev mais acima, tudo está dado ao artista, resta-lhe apenas combinar de modo novo o material já existente. Assim o fez George Lucas à saga *Star Wars*, ao levar para o gênero cinema um enunciado artístico, como obra acabada e resolvida.

O gênero é uma forma típica do todo da obra, do todo do enunciado. Uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero. O significado construtivo de cada elemento somente pode ser compreendido na relação com o gênero (Medviédev, 2012, p. 193).

Fig 6 – Imagem da capa que acompanha o DVD, no Brasil



Yoda é um sujeito situado no contexto sócio-histórico, num tempo e espaço concretos da fábula *Star*

Wars. É um sujeito, uma personagem interpelada pela ideologia Jedai, que reflete os valores de sua ordem (grupo social). Ele divide o espaço de seu peculiar discurso, como já dito não agramatical, com o outro (Anakin) ao orientar, planejar e ajustar a sua fala ao seu interlocutor. O ajuste não se fia a se ajustar à variante de prestígio utilizada pelo seu enunciatário. Ao contrário, sua variante linguística, que usualmente coloca os verbos, principalmente os auxiliares, após o objeto e do sujeito (objeto-sujeito-verbo), tem por finalidade um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que ele, como mestre, diz. Segundo Fiorin (2013, p. 75) nesse jogo de persuasão, o enunciador utiliza-se de certos procedimentos argumentativos visando a levar o enunciatário a admitir como certo, como válido, o sentido produzido.

A variedade linguística utilizada por Yoda o constitui como sujeito e sua sintaxe é tão eficiente como ato comunicativo quanto a variante de prestígio, na medida em que sua argumentação contém todos os elementos necessários para convencer o seu enunciatário. O que se conclui e se reitera que a variedade linguística utilizada por Yoda, o seu dialeto, tanto o situa socialmente como indivíduo, quanto o singulariza na sua maneira de existir.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 2010.

FIORIN, J. L. (Org.). et al. Sintaxe: explorando a estrutura da sentença. In: *Introdução à linguística II: princípios de análise*. São Paulo, Contexto, 2012. p. 88-92.

_____. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo, Contexto, 2013.

_____. *Linguística? Que é isso?* São Paulo, Contexto, 2013.

GEGe. *Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin*. São Carlos, Pedro & João Editores, 2009.

MEDVIÉDEV, P. N. A unidade temática da obra. In: *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo, Contexto, 2012. p. 196-197.

_____. Tema, fabulação e enredo. In: *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo, Contexto, 2012. p. 204-206.

A COMPOSIÇÃO DA PINTURA NO GÊNERO CINEMA: DIÁLOGO EM *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA*

Nicole Mioni Serni

Introdução

O filme aqui discutido, como já mencionado, será reconhecido como um exemplar do gênero cinema ao se pensar a concepção de gêneros a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin. A obra cinematográfica *Moça com Brinco de Pérola* se configura como gênero cinema por possuir uma arquitetônica própria, uma forma, um estilo e um conteúdo que dialogam com outras obras que serão relativamente consideradas deste mesmo gênero: cinema.

Gênero e Arquitetônica

O corpus em questão neste artigo é, além de reconhecido representante de um gênero, trabalhado como um possível terreno fértil para a ocorrência da intergenericidade. O diálogo intergenérico aqui discutido é estabelecido por meio da pintura, um gênero a partir do qual *Moça com Brinco de Pérola* foi produzido. Ao longo do filme diversas pinturas de Vermeer, assim como traços particulares da arquitetônica do pintor, ou seja, seu modo próprio de fazer arte, são incorporadas no filme.

A arquitetônica ligada ao gênero se encontra trabalhada neste corpus a partir dos estudos do Círculo, que discorrem sobre os gêneros ao pensar em “quem produziu, para quem e em que circunstâncias” (Sobral 2005, p.111) estes gêneros foram produzidos, assim com refletir sobre de que maneira eles dialogam.

Discurso

Para Bakhtin, todo discurso sempre se apresenta constituído de ligamentos com outros discursos, refutando-os ou atraindo-os, como forças centrífugas e centrípetas agindo ao mesmo tempo. Forças centrífugas, pois o discurso direciona o leitor para fora de si, em um movimento de referência externa, enquanto simultaneamente ocorrem forças centrípetas, que carregam discursos exteriores para o interior do enunciado com o qual tomamos contato. Com a presença dessas forças, a concretização dos discursos nunca é reconhecida como pura, sempre existe uma ‘movimentação’ dialógica.

Da mesma maneira que o sujeito se constitui a partir do outro, o discurso destaca tanto a posição do “eu” quanto a do “outro”. Em todo discurso, apresentam-se aproximações e distanciamentos, marcas de forças que remetem para fora do discurso e forças que trazem elementos exteriores para dentro.

Diálogo

Se um discurso é sempre proferido por alguém e direcionado a outro (algo ou alguém), o “eu” tem

sempre um “outro” em mente ou ao menos uma reação esperada que acontecerá após a concretização de seu discurso. O diálogo, então, é essa relação que se estabelece entre o discurso que se faz, que se espera que seja respondido ou que, ao se afirmar, negue outro enunciado.

Vermeer, seus quadros, o filme.

O pintor Vermeer viveu na Holanda do século XVII e um de seus quadros, *Moça do Brinco de Pérola* (c. 1665), serviu de base para a produção do filme-corpus *Moça com brinco de Pérola* (2003), de Peter Webber. Neste exemplar do gênero cinema diversos diálogos com os quadros de Vermeer podem ser reconhecidos, não apenas na aparição concreta de uma quadro específico, mas também na minuciosa composição dos cenários e figurinos que se relacionam com características particulares do pintor e de suas obras.

Um dos quadros de Vermeer que figura em um momento do filme é a pintura *Mulher e dois Homens* (c.1659-60), figura 1.

O quadro *Mulher e dois Homens* aparece no filme em uma cena que ocorre na casa do mecenas. A criada Griet se encontra na casa deste senhor para convidá-lo para um jantar comemorativo pelo nascimento de uma filha de Vermeer e pela conclusão de um novo quadro. Nesta cena podem ser observados diversos quadros de Vermeer expostos ao longo das paredes do aposento do Mecenas, deixando assim claro o negócio existente entre os pintores, no caso Vermeer, e os comerciantes

da arte, no caso o mecenas. Entre os quadros que aparecem na cena estão *Vista de Delft* (c. 1660-61), *Mulher com uma jarro de água* (c. 1664-65) e *Mulher com dois Homens*.

Este quadro em particular é descrito pelo Mecenas, na cena do filme, como um quadro em que ele é retratado, por isso ele deseja mostrá-lo para a criada Griet. Ao observar o quadro o mecenas ressalta a felicidade da jovem que o acompanha no quadro, ele diz que ao ser pintada ela pareceu gostar de usar roupas de cetim, de beber vinho e de ter homens a observando desta maneira. As particularidades sobre a situação da pintura do quadro que o mecenas escolhe para ressaltar nas falas do filme dialogam com as possíveis intenções de educação 'moral' que Vermeer desejou transparecer em seu quadro quando foi pintado. A presença do vinho colocado nas mãos da moça neste quadro se relaciona com um possível momento de sedução, uma denúncia de uma prática pecaminosa, pois na Holanda do século XVII "as mulheres que se embriagavam com vinho eram consideradas como a encarnação do pecado, e esse é um motivo central nas obras de Vermeer" (Schneider 2010, p.31).

Vermeer pintou em seu quadro *Moça com dois Homens* uma figura na janela aberta no quarto em que se encontram as pessoas, esta imagem "diz respeito à personificação da *Temperantia* ou *Temperança*". (Schneider 2010, p.36) Esta referência à virtude da temperança aparece como um apelo ao não pecar

segundo o cristianismo, “destinava-se a funcionar como uma advertência às pessoas na tela.” (idem)

Fig.1. Quadro: Moça e dois Homens.



A situação em que o quadro *Moça com dois Homens* aparece no filme dialoga com o próprio quadro, ou seja, a construção do sentido de temperança ou de moderação que o quadro visa demonstrar dialoga com

o sentido da situação em que o quadro foi pintado (um mecenas, homem com dinheiro, que leva uma jovem à falta de moderação – bebida, companhias masculinas, pecado) e com a situação em que a criada Griet se encontra (um senhor que busca convencê-la de que participar de um momento como aquele seria algo que traz felicidade). As diferentes situações se encontram em relação dialógica ao configurar uma tentativa de persuasão para o pecar, para a falta de temperança.

Fig.2. Cena do filme em que o quadro aparece.



O quadro *Moça com Brinco de Pérola*, título do filme e da pintura de Vermeer que inspirou o livro e a obra cinematográfica, é a que mais se espera encontrar na trama da história, porém só é possível observá-la ao final do filme. No interior do filme este suspense envolve o quadro, pois o personagem de Vermeer pinta sua criada Griet neste quadro se utilizando de um

brinco de pérola de sua esposa. O quadro é feito a partir de um pedido do mecenas que deseja possuir a jovem criada, porém concorda em tê-la pintada em um quadro. Para pinta-lá com o brinco de pérola é necessário que sua orelha seja furada, devido ao fato de a personagem, até então, não possuir esta característica. Quem a fura é o próprio pintor, em uma cena sutil de atração entre os dois personagens, provocando no espectador-contemplador uma sensação de que tenha ocorrido um tipo de retirada da virgindade da criada Griet. A tensão sexual entre os dois personagens centrais sofre um processo de crescimento ao longo do filme, culminando neste último toque do quadro que dá nome ao filme: o brinco de pérola.

A presença da pérola não ocorre gratuitamente na composição desta figura, pois as joias e em especial as pérolas eram objetos correntes nas pinturas de Vermeer no século XVII. A presença das “pérolas, ou colares de pérolas, têm carga simbólica negativa na crítica à vanitas” (Schneider 2011, p.56), ou à vaidade. No contexto do filme é o receio de utilizar a joia de outra pessoa que choca Griet ao ser pedido que ela faça uso do brinco, porém torna-se perceptível também o potencial negativo que a joia carrega, como algo de luxo desnecessário, que poderia não condizer com as condições sociais da posição de Griet, uma criada.

Fig.3. Quadro: Moça com Brinco de Pérola



Fig.4. Cena do filme.



O cenário

A pintura de Vermeer aparece também na composição do cenário e da fotografia do filme. Nas diversas cenas do cotidiano das personagens da obra cinematográfica, justamente as situações mais pintadas pelo Vermeer que existiu, são repetidamente encontradas cortinas em primeiro plano. É comum também, nas pinturas de Vermeer, a repetição de uma característica particular, uma das tonalidades próprias impressa em suas obras: cortinas em primeiro plano. A interpretação da ocorrência dessas cortinas mais próximas do contemplador da cena do que os próprios indivíduos que foram pintados é a de criar uma sensação de distanciamento. A situação que sucede no quadro mantém-se afastada, como se fosse observada em segredo:

As cortinas, ou tapetes que cobrem as mesas, surgem em primeiro plano como motivos de muitos dos quadros de Vermeer. Para além das suas conotações simbólicas, Vermeer usou-os para criar um sentido de distancia em relação aos acontecimentos que se desenrolam em plano de fundo. (Schneider 2010, p.90).

A visão proporcionada pelo posicionamento da câmera, no filme, também transporta esta particularidade do distanciamento. Em diversas cenas os personagens se encontram em segundo plano, sendo perceptível a presença de cortinas ou outros tipos de panos em primeiro plano. A sensação causada por essas

escolhas de cenário e posicionamento de câmera é a de um constante observador, como se o sujeito que assiste ao filme fosse o próprio pintor, que observa à distancia a cena que pinta.

No quadro, *Rapariga lendo uma carta á janela* (c. 1657), Vermeer trabalhou com uma cortina em primeiro plano, provocando uma sensação de distanciamento, assim como na cena extraída do filme. Nesta também a utilização de planos aparece no enquadramento da câmera e estabelece um sentido de sujeito-observador na figura da filha de Vermeer, personagem que no enredo do filme espia sempre os afazeres da criada Griet, com intenções de prejudicá-la.

Fig. 5. Cena do filme com cortina em primeiro plano.



Fig. 6. Quadro: Rapariga lendo uma carta à janela.



O olhar-observador que é retratado no quadro, em diálogo com as intenções da filha observadora de Vermeer no filme, gera dúvidas quanto à sua boa

intenção, pois a cena retratada pode ser interpretada como uma moça em momento de leitura de uma carta de um amante ou de algo censurado em sua época.

Considerações finais

A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu *auditório*. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação. (Bakhtin 2004, p.125)

Sempre se produz, na situação de interação, sob a reflexão acerca de quem entrará em contato com o que foi produzido e em qual situação isto se concretizará, enquanto as 'dimensões e formas dessa ilha serão determinadas pela situação da enunciação e por seu auditório', o enunciado será pensado de maneira a se contextualizar com o momento da enunciação. O filme-corpus desta pesquisa pode ser considerado como uma 'leitura' dos quadros e da vida do pintor Vermeer, porém muito além dos diálogos entre a obra cinematográfica e essas particularidades o filme foi pensado para um público e um momento específico, foi utilizada uma linguagem e um trabalho detalhado que dialoga de maneiras diferentes conforme o nível de conhecimento do sujeito que assiste ao filme.

No momento em que um discurso é proferido lhe é permitida a expansão infinita, pois este dialogará conforme o sujeito com qual entra em contato. Os quadros e a vida do pintor Vermeer levaram à produção de um romance, que por sua vez deu origem ao filme, este último que recupera as referências tanto ao artista e suas obras quanto ao romance. Os diálogos se configuram como conexões intrínsecas em qualquer tipo de enunciado, tanto a pintura quanto o texto filme, cada um por si e ambos em interação, também são, portanto, dialógicos.

A pesquisa que busca os elementos da arte ou arquitetônica de Vermeer no gênero cinema demonstra que o filme *Moça com Brinco de Pérola*, assim como os quadros do pintor holandês, está permeado de sentidos e diálogos possíveis não necessariamente tão visíveis quanto uma simples pintura dentro de um filme. A construção do sentido nos quadros de Vermeer, desta maneira: “parecendo à primeira vista que é indiferente à comunicação do sentido de um quadro, ele fornece-nos, no entanto, chaves discretas, das quais só podemos servir-nos se possuímos os conhecimentos necessários e pudermos captar as alusões.” (Schneider 2010, p.90), ou seja, os possíveis sentidos no quadro dependerão dos conhecimentos de quem o contempla, tal qual o reconhecimento dos diversos diálogos possíveis no filme *Moça com Brinco de Pérola* serão perceptíveis àqueles que se propuserem a entrar em contato com o mundo pintado pelas obras do artista Johannes Vermeer.

Referências

- BAKHTIN, M.M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHEVALIER, TRACY. *Moça com Brinco de Pérola*. Trad. Beatriz Horta. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer*. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Portugal: Taschen.

PROCESSO DE SIGNIFICANTIZAÇÃO DO SIGNO LINGUÍSTICO COMO EFEITO DE SENTIDO NO DISCURSO PUBLICITÁRIO: ANÁLISE DE UM SLOGAN DA COCA-COLA

Karin Adriane Henschel Pobbe Ramos

Dos Estudos da Linguagem para a Psicanálise: entre semelhanças, coincidências e devidas proporções...

Arriscarei aqui uma nota pessoal. Não pelo prazer de contar a minha história: ela só interessaria a mim se fosse única. Mas tenho motivos para acreditar – melhor: sei – que não é. Todos os linguistas leitores de Lacan têm seguido, inevitavelmente, o mesmo caminho – com variações em algumas sinuosidades apenas. Não hesito, então, em descrever o meu.

Comecei a ler Lacan desde a publicação em livro dos Escritos, 1966. De Lacan ainda por ler, eu só sabia duas coisas que me pareciam estreitamente ligadas, e que o são efetivamente: de uma parte a fórmula “o inconsciente está estruturado como uma linguagem”; de outra parte o lugar, que me diziam predominante na teoria, do conceito de significante. Eu já me pretendia e me dizia nessa época longínqua, linguista. Vangloriava-me de entrever aproximadamente o que pode ser uma linguagem, e de ter algumas luzes não muito obscuras sobre o significante. Daí a minha louca esperança: acreditando saber como está estruturada uma linguagem, ia aprender – melhor: já sabia, sem saber que sabia – como está estruturado o inconsciente.

Esperança naturalmente frustrada logo à leitura das primeiras linhas de Lacan: a linguagem como a qual está estruturado o inconsciente não se confunde com a linguagem tal como a concebem os linguistas. Contrapartida obrigatória dessa primeira verificação: o significante lacaniano não se confunde com o seu homônimo saussuriano. Donde a necessidade da pesquisa de que hoje dou os tardios resultados. (Michel Arrivé, *Linguística e Psicanálise*, 2001)

Dos Estudos da Linguagem para a Psicanálise

As fronteiras entre os Estudos da Linguagem e a Psicanálise são muito próximas e, por vezes, seus limites se tangem ou, até mesmo, se entrecruzam em um diálogo de influências em que uma se vale de conceitos da outra e vice versa, tomando-os como ponto de partida para a expansão dos saberes produzidos em cada uma dessas esferas limítrofes da atividade humana.

Tem sido assim desde o início do século passado, quando esses dois domínios de produção de conhecimento instituíram-se no campo da investigação científica, inseridas no contexto histórico-cultural europeu. Envolvidos nesse espírito de época, Freud se depara, em sua clínica, com as descobertas sobre o Inconsciente e Saussure postula, em suas aulas, as dicotomias que iriam impulsionar o surgimento de uma ciência sobre a linguagem. Dentre essas dicotomias, a distinção entre significante e significado talvez tenha sido uma das que mais repercutiu no desenvolvimento da Psicanálise.

Desde então, os Estudos da Linguagem e a Psicanálise têm se desdobrado em várias correntes, têm avançado para outras áreas de atuação, e vão seguindo seus cursos, ora se afastando, ora se aproximando, de acordo com as diferentes linhas de pesquisa que cada uma tem possibilitado desenvolver e com as variadas áreas de atuação em que cada uma tem conseguido penetrar. A Linguística institui-se como uma ciência e ganhou uma posição entre as disciplinas acadêmicas, enquanto a Psicanálise tem o estatuto de científica, mas, em razão das especificidades de seu objeto, ainda não se constitui como uma ciência propriamente dita.

Utilizando-se de uma metáfora, Arrivé (2001) descreve a fronteira entre esses dois campos como um “biombo ao mesmo tempo poroso e trespassado de aberturas”, o que sugere a possibilidade de intercâmbios constantes entre esses dois domínios contíguos, através das passagens mais visíveis das aberturas e das nuances quase imperceptíveis da porosidade.

É nesse contexto de interfaces que propomos, no presente artigo, uma reflexão sobre o discurso publicitário e os efeitos de sentido, produzidos não por um processo discursivo de significação apenas, mas, sobretudo, por um mecanismo de significantização do signo. Tratar do efeito de sentido no significante e não no significado pode ressoar, na perspectiva dos Estudos da Linguagem, como uma heresia, mas, sob o olhar do referencial da Psicanálise, pode ser um fenômeno discursivo passível de descrição e análise. Portanto, as

perguntas que norteiam as considerações apresentadas neste estudo são:

- a) como se dá o processo de significantização de um signo linguístico;
- b) quais os efeitos de sentido desse processo no discurso publicitário.

É preciso salientar, primeiramente, que não se trata de um evento corriqueiro da linguagem, mas diz respeito a um fenômeno que aparece quando há um trabalho diferenciado com a linguagem, em contextos discursivos bastante específicos, como por exemplo, o campo da publicidade. Em segundo lugar, é necessário esclarecer que não pretendemos analisar esse processo de significantização como uma formação do inconsciente nem em sua aplicabilidade clínica, como propôs Lacan; porém buscaremos descrever como esse mecanismo também pode aparecer no percurso do sentido de um discurso que, por natureza, é conscientemente intencional, como o dos anúncios publicitários em forma de slogans, uma construção textual condensada cujo objetivo é valer-se dos recursos da linguagem para persuadir o interlocutor.

Por essa razão, talvez nosso estudo esteja localizado, na metáfora de Arrivé, nas interferências não das aberturas que podem ser facilmente detectadas, mas nas da porosidade que exigem um esforço maior para ser compreendida em toda a sua amplitude. Entretanto, acreditamos que o fato de essa interface estar situada em um espaço mais reduzido, não quer dizer que seus efeitos sejam menores; antes, é nesses pequenos poros de trocas de saberes que muitas vezes

encontramos as respostas que procurávamos para as questões que se nos impõem.

Fundamentação teórica: o signo nos Estudos da Linguagem e o significante na Psicanálise

Conceitos como símbolo, simbólico, signo, significante, significado, enunciação, enunciado passam os referenciais teóricos dos Estudos da Linguagem e da Psicanálise desde que os primeiros trabalhos começaram a ser desenvolvidos nesses dois campos. Entretanto, é preciso ressaltar que nem sempre esses termos se referem a noções equivalentes em ambos os domínios, uma vez que, embora influenciando-se mutuamente, foram concebidos com propósitos diferentes, em contextos diversificados e com aplicações distintas. Portanto, para que seja possível estabelecer uma intersecção entre essas áreas do conhecimento, faremos uma breve explanação de algumas definições, tanto na nomenclatura linguística quanto na psicanalítica.

Começemos com a noção de signo, mais especificamente, signo linguístico. Saussure (2006, p. 80-81) define o signo linguístico como “uma entidade psíquica de duas faces: conceito e imagem acústica” ou significado e significante, respectivamente. Em que pese todas as críticas que tem recebido, principalmente pelo uso da expressão “imagem acústica”, relegando a um segundo plano o aspecto motor dos mecanismos de articulação da fala, essa definição saussuriana

representa um dos pilares que sustentou o surgimento de uma ciência da linguagem.

De acordo com o professor genebrino, o signo linguístico, articulado em significante e significado, é regido por dois princípios básicos: 1º) o princípio da arbitrariedade, que postula que a relação entre significante e significado é totalmente arbitrária, ou seja, não há nenhum traço ou marca em um significante que determine o seu significado e vice versa¹, mas esse vínculo é determinado por uma convenção social; 2º) caráter linear do significante, uma vez que, por sua natureza auditiva, só pode ser enunciado na linha do tempo.

A partir dessa dicotomia proposta por Saussure, Hjelmslev propõe um alargamento do campo, a fim de construir uma ciência que desse conta de estudar não apenas as línguas naturais, mas tudo o que pode ser descrito como linguagem, tudo que tenha uma função semiótica. Hjelmslev (2003) substitui os termos significante e significado, propostos por Saussure, por plano da expressão e plano do conteúdo e subdivide, cada um desses planos, em substância e forma da expressão e substância e forma do conteúdo. Em linhas gerais, a substância da expressão é objeto de estudo da Fonética, a forma da expressão é objeto da Fonologia; a substância do conteúdo estuda os valores axiológicos

¹ Quanto às onomatopeias, além de serem em número reduzido em um léxico, acabam sucumbindo às regras e à evolução de cada língua. Arrivé (2001, p. 18) se refere a elas como “uma ilha de motivação num oceano de arbitrariedade”.

das categorias sêmicas e a forma do conteúdo abrange os fenômenos descritos pela Semiótica².

Nessa perspectiva, a Semiótica da escola francesa se coloca como a ciência da significação, situada no plano da forma do conteúdo hjelmsleviano, cujo objetivo é descrever o parecer do sentido ou o efeito do sentido dos discursos manifestados concretamente por meio das diferentes linguagens. Conforme Bertrand (2003, p. 15), “o lugar do exercício semiótico não é o do signo empírico e de suas codificações, é o do sentido que o signo suscita, que ele articula e que o atravessa”.

Portanto, descrever o sentido de um enunciado, segundo a visão dos Estudos da Linguagem, é percorrer os níveis do texto, desde a superfície das estruturas discursivas até atingir as estruturas profundas, traçando o que Greimas e Courtés (1979, p. 206-209) chamam de “percurso gerativo do sentido”. Trata-se, no plano da forma do conteúdo, de decompor a significação dos sememas em unidades semânticas mínimas, denominadas semas, de maneira análoga, segundo a concepção hjelmsleviana, à decomposição dos fonemas em femas, no plano da forma da expressão. Esse processo de análise sêmica, segundo Bertrand (2003, p. 166):

Constrói a unidade básica do significado, efeito de sentido produzido quando ocorre a manifestação em

² É preciso ressaltar que a Semiótica aqui abordada é a da escola francesa, fundamentada nos estudos de Greimas, Courtés, Coquet e outros. Não abordaremos os aspectos da Semiótica americana, baseada nos estudos de Pierce.

discurso (chamado de semema) a partir do arranjo das figuras semânticas elementares que entram em sua constituição (os semas).

Passemos agora para uma reflexão sobre a noção de significante dentro do referencial teórico da Psicanálise, mais especificamente, da Psicanálise do campo laciano. Diferentemente do que vimos dentro do campo dos Estudos da Linguagem, o conceito de signo pouco aparece nos escritos do discurso psicanalítico, uma vez que a primazia é do símbolo, e o significante assume um estatuto diferente do que o postulado nos estudos sobre a linguagem, embora tenha sido inicialmente tomado de empréstimo de Saussure.

De acordo com Arrivé (2001, p. 98):

Em Saussure, há fundamentalmente uma teoria do signo; a teoria do significante integra-se nessa teoria do signo: sem signo, não há significante (nem significado). Em Lacan, as coisas são bem diferentes. Até que há, marginalmente, uma teoria do signo. Mas ela não se articula com a teoria do significante: significante (e significado) de um lado, signo de outro estão disjuntos. A ponto de ser possível, na terminologia laciana, dizer que o significante é um signo (*Seminário III*, 1981, p. 187-188), o que, em dialeto saussuriano, fica excluído.

Para a Psicanálise, a noção de significante aparece como resultado de uma análise estrutural e está relacionada com a noção de sujeito e seus processos de subjetivação, importando menos a questão do

significado. Segundo Lacan (2008, p. 217), “todo verdadeiro significante é, enquanto tal, um significante que não significa nada [...] e quanto mais o significante nada significa, mais indestrutível ele é”. Nesse sentido, os sistemas de linguagem podem até abranger a totalidade de significações possíveis, mas nunca esgotam as possibilidades do significante.

De acordo com essa concepção, o sujeito é aquele que é capaz de servir-se do significante como se fosse um jogo, não de significado, mas, conforme Lacan (2008, p. 218), “precisamente para enganar sobre o que se tem de significar” e a constituição da subjetividade está implicada em um processo de inscrição de um significante que represente o sujeito, enquanto o signo linguístico é uma ferramenta da qual um sujeito se utiliza para se apropriar da linguagem. O significado como uma finalidade para o significante, ponto central da noção de comunicação, para a qual tudo o que se apresenta com uma natureza significante serve para significar alguma coisa, soa, portanto, como ingenuidade.

Arrivé (2001, p. 99) atenta para o fato de que Saussure define o signo pela sua dualidade, significante e significado, e Lacan, ao se referir à estrutura analítica da linguagem faz menção não a uma dualidade, mas a uma duplicidade essencial do significante e do significado. O caráter dual do signo linguístico denota uma noção de complementaridade isomórfica entre significante e significado, uma vez que um não existe sem o outro e ambos se delimitam reciprocamente. Já o caráter duplo do signo lacaniano remete a uma

autonomia entre significante e significado, ocorrendo um deslizamento diacrônico que pode acarretar a variação de significações e a produção de novos conteúdos para um mesmo significante.

Dessa forma, Lacan (2008, p. 263-264) propõe a dissolução do vínculo entre a significação intencional e o aparelho significante, para estabelecer a importância da oposição entre dois tipos de vínculos internos ao significante: o vínculo posicional, que diz respeito à ordem dos componentes sintáticos de uma língua, e o vínculo das oposições, que está relacionado com um mecanismo distintivo de caracterização e diferenciação de uma determinada língua.

Em Saussure (2006, p. 142-1433), aparecem duas formas de atividade mental que estão presentes em uma dada língua: as relações sintagmáticas, concernentes às relações que os elementos linguísticos estabelecem entre si no encadeamento do discurso, e as relações associativas, que dizem respeito às possibilidades de associações entre os termos correlacionados. A diferença é que, na visão saussuriana esses mecanismos se aplicam ao signo linguístico, desdobrado em significante e significado, e a proposta lacaniana considera a primazia do significante.

Essas diferenças de abordagem teórica implicam em modificações na maneira de interpretar os eventos discursivos. Uma dessas diferenças pode ser evidenciada nas explicações dadas à metáfora. Para Lacan (2008, p. 264-265), o princípio da metáfora não é a significação, mas trata-se de um fenômeno de

significantes. Não é possível entender esse mecanismo da língua por meio de processos de similaridade sustentados pela transferência de significado ou por meio de uma análise sêmica, como propõem os semioticistas; mas trata-se de evento de linguagem sustentado pelo princípio da articulação posicional entre os significantes, no qual, paradoxalmente, o sentido se mantém e é, ao mesmo tempo, renovado.

A partir dessa breve explanação sobre alguns conceitos sobre a linguagem, encontrados nos Estudos da Linguagem e na Psicanálise, propomos uma análise discursiva do enunciado de um slogan do produto *Coca-cola*. Reiteramos o objetivo que temos de aplicar esses conceitos que, de alguma forma, se tangem apenas ao nível discursivo, não importando, nesse momento, uma aplicabilidade clínica dos fenômenos em questão.

Análise do slogan da Coca-Cola: a significantização do signo linguístico

O slogan é um gênero discursivo que se atualiza no campo de atividade humana da publicidade (Bakhtin, 2010, p. 262). Do ponto de vista linguístico-textual, trata-se de um enunciado curto, geralmente um único período, de caráter conciso, cuja significação remete a sentidos polissêmicos e metafóricos, ou seja, com relação à expressão, no sentido hjelmsleviano, pode-se dizer que tem uma forma reduzida, mas com relação ao conteúdo, tem um caráter expandido.

Do ponto de vista discursivo, é um gênero que circula em diversos meios de comunicação de massa, cuja finalidade é divulgar uma ideia ou um produto, persuadindo o interlocutor a concordar com a ideia ou, principalmente, convencendo o consumidor a comprar o produto. Nesse sentido, os slogans são reiterados constantemente em seus veículos de circulação, em uma tentativa de inculcar no interlocutor um mote que, de tanto se repetir, acaba ganhando força de verdadeiro, contribuindo para que os objetivos sejam alcançados.

Com relação à produção, as grandes empresas investem uma considerável quantia para que agências de propaganda e marketing produzam slogans eficazes que divulguem os produtos e aumentem as vendas. Assim, têm-se, cada vez mais, uma elaboração refinada de enunciados cuja produção demanda tempo e envolvimento de muitos profissionais.

No que diz respeito aos aspectos sócio-histórico-culturais, o gênero discursivo slogan tem ganhado força em uma sociedade de funcionamento capitalístico neoliberal, baseado na competitividade. Ele opera como um catalisador que visa a aproximar o consumidor do produto, por meio de mecanismos como a identificação com a marca. De acordo com Arruda (2009):

O slogan, aqui assumido como gênero discursivo, tem como estilo verbal a forma estabilizada como “fórmula”, podendo apresentar-se como um sintagma ou frase, com expressão curta, fácil e, por isso, memorizável (função mnemônica). Quanto ao conteúdo temático, serve ao discurso político,

religioso e comercial e tem como objetivo apelar às paixões, à emoção ou ao entusiasmo por uma ideia ou produto. Como se filia a grupos distintos, tem nesses grupos finalidades diferentes, mas mantém o princípio, ou estabilidade, que o caracteriza como gênero. Sua estrutura composicional se realiza via texto objetivo, repetitivo e apelativo, nas modalidades impressa e virtual, tem tendência a enunciação anônima, comporta uma ou mais figuras retóricas, age tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, dissimula aquilo com que persuade e é um *prêt-a-penser* que pára o pensamento, impedindo-o de refletir.

Nesse sentido, há que se considerar mais atentamente essas produções, a fim de se discutir os modos de circulação desse gênero e se refletir sobre como seus efeitos de sentido repercutem na sociedade. Um dos caminhos para essa reflexão é justamente uma tentativa de se elucidar a força discursiva que esses enunciados têm e como eles funcionam nesse campo de atividade humana. Para tanto, podemos nos valer de variados referenciais teóricos, com diferentes instrumentais metodológicos. Em nossa proposta, partiremos de uma análise semiótica e recorreremos à noção de significante laciano, a fim de verificar a aplicabilidade desse conceito na análise discursiva.

O slogan escolhido para análise é a última versão da marca *Coca-Cola* veiculada por ocasião do Dia das Mães, no Brasil, como uma forma de homenagear as progenitoras, responsáveis diretas pelas escolhas feitas por sua prole. O texto é o seguinte:

Mãe, você é essa Coca-Cola toda.³

De acordo com texto do site Vitrinepublicitaria.net, essa campanha publicitária, assinada pela agência McCann Erickson Brasil e voltada para as mães:

explora um atributo que o refrigerante mais conhecido do mundo e as administradoras do lar tem em comum: a singularidade. A mensagem central é a de que toda mãe é única e insubstituível, assim como Coca-Cola. Desenvolvida sob o guarda-chuva “Viva o Lado Coca-Cola da Vida”, a campanha é integrada por diferentes pontos de contato com as consumidoras: TV, rádio, mídia exterior e material de ponto-de-venda, sempre destacando o sabor inigualável que as mães e Coca-Cola proporcionam às famílias.⁴

Está claro que uma análise mais aprofundada desse texto, pode nos levar a conclusões menos ingênuas e nos permitir considerar a utilização de recursos linguísticos mais elaborados, nesse “tecido de mentiras e instrumento de manipulação social” (Bertrand, 2003, p. 99) ou nessa “tela mentirosa destinada a esconder uma realidade e uma verdade que lhe são subjacentes” (Greimas, 1983, p. 108), que é a linguagem.

Temos, no slogan em questão, um processo de metaforização que, analisado pelo instrumental da

³ <http://www.youtube.com/watch?v=7fXQrHbpzOA>

⁴ <http://www.vitrinepublicitaria.net/noticiasdomercado2.asp?Menucodigo=3399>

semiótica greimasiana, pode ser representado, no nível narrativo, por um programa em que o sujeito S1 (mãe) que estava disjunto (\cup) de um objeto valor Ov (definição) passa a estar em conjunção (\cap) com esse objeto valor pela construção da metáfora, conforme esquematizado abaixo:

$$\text{PN de base} = \text{F S1} \Rightarrow [(S1 \cup \text{Ov1}) \rightarrow (S1 \cap \text{Ov1})]^5$$

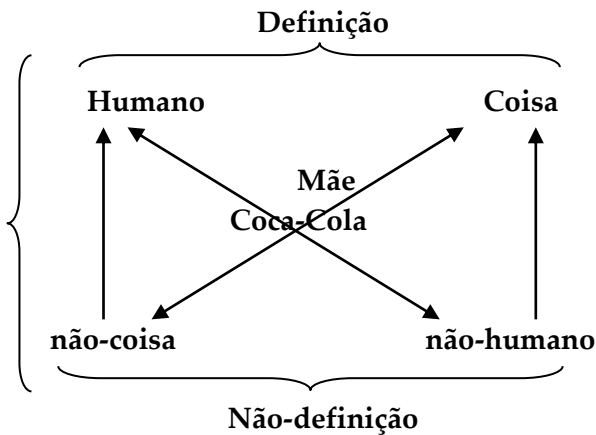
Para a semiótica, a metaforização é um procedimento de substituição semântica, de caráter paradigmático, em que dois lexemas com uma base sêmica comum são intercambiados no discurso. Assim, para que a metáfora se realize é preciso que essa base sêmica comum seja evocada no discurso, resultando em um efeito de sentido novo, colaborando para a construção da isotopia do texto.

No caso, temos as categorias classemáticas que remetem às isotopias figurativas, de caráter mais concreto: humano/feminino/progenitora *versus* produto/bebida/Coca-Cola. Essas isotopias figurativas, por sua vez, estão ligadas a isotopias temáticas, de caráter mais abstrato: família *versus* necessidade. Dessa forma, aproveitando-se de toda a significação que a figura da mãe adquiriu nessa sociedade alicerçada em movimentos capitalísticos, o grupo empresarial *The Coca-Cola Company*, ao identificar a mãe com o produto,

⁵ PN = Programa Narrativo; F = Função; S = Sujeito; Ov = Objeto valor; Om = Objeto modal; \cup = disjunto; \cap = conjunto; [] = Enunciado de fazer; () = Enunciado de estado; \Rightarrow = fazer transformador; \rightarrow = transformação.

cria, a princípio, um sentido de singularidade, conforme exposto acima, mas, na verdade, o que se tem é a reificação, como um processo narrativo que consiste em transformar um sujeito humano em objeto (Greimas, 1979, p. 381).

A partir dessas breves considerações sobre o percurso gerativo do sentido no slogan, podemos esboçar um quadrado semiótico em que “humano” e “coisa” se opõem; os pares “humano/não-humano” e “coisa/não-coisa” estabelecem uma relação de contraditoriedade; e “não-coisa/humano” e “não-humano/coisa” se completam, da seguinte maneira:



O processo de metaforização desfaz essa diferenciação, ao definir “Mãe” como “essa Coca-Cola toda”, em uma relação de equilíbrio parcial entre os termos, uma vez que a coisa assume, no discurso, um caráter mais abrangente que o humano. A Coca-Cola, ao ser toda, de líquido contido passa a ser o continente

do humano. Dessa forma, o sentido construído valoriza totalmente o termo Coca-Cola e parcialmente o termo Mãe.

Até agora, discorreremos sobre uma breve análise semiótica do enunciado. Entretanto, o cerne da nossa problematização, objetivo deste trabalho, que é a significantização do signo linguístico como efeito de sentido no discurso publicitário, ainda está por vir. Destaca-se, na construção do slogan, um fenômeno *sui generis*, o qual, acreditamos, pode ser esclarecido recorrendo-se ao conceito de significante laciano. Trata-se do efeito de sentido proporcionado pelo posicionamento do termo “Coca-Cola” no enunciado em análise. Vejamos:

Mãe, você é essa Coca-Cola toda.

Lacan (2008, p. 263) critica a posição dos linguistas que “acreditam ter dado um grande passo dizendo que o significado nunca atinge seu fim senão por intermédio de outro significado, remetendo a uma outra significação” e chama a atenção para a necessidade de se perceber que a transferência de sentido só é possível por meio da estruturação do significante, que se dá por meio do vínculo de posição e do vínculo de oposição.

No slogan em análise, há um estranhamento causado justamente pela posição do vocábulo no sintagma. Ao realocar o signo linguístico “Coca-Cola”, cujo significante /'kɔka'kɔla/ está vinculado ao significado “produto industrializado, líquido, bebida,

doce, distribuído internacionalmente”, como núcleo do predicativo do sujeito, ocorre um processo de alteração sintática que acarreta mudanças na significação. Esse vínculo posicional afeta diretamente o vínculo de oposição, uma vez que as possibilidades paradigmáticas para a posição de predicativo do sujeito têm de ser revistas. A função sintática de predicativo do sujeito, núcleo do predicado nominal, tem como uma de suas características semânticas a nominalização do sujeito da oração, estando a ele conectado por um verbo de ligação. O predicativo predica sobre o sujeito, assumindo a força de significação e funcionando, ao mesmo tempo, como um adjetivo determinante do sujeito da oração.

De acordo com Neves (2000, p. 23), o predicado se aplica a certo número de termos que se referem a entidades, produzindo uma predicação que designa um estado de coisas, ou seja, uma codificação linguística que o falante faz da situação, implicando em papéis semânticos e perspectivização das funções sintáticas. No caso em questão, temos um predicado nominal, “é essa Coca-Cola toda”, em que o predicativo do sujeito “essa Coca-Cola toda” funciona como um adjetivo para o sujeito. Portanto, o núcleo “Coca-Cola” sofre uma alteração morfossintática, passando de substantivo próprio, que designa o nome de uma marca, a adjetivo, embora, no sintagma, funcione como um substantivo, determinado pelo pronome demonstrativo “essa” e pelo pronome indefinido “toda”, que também está deslocado de sua posição habitual. Esse uso do pronome indefinido pós-substantivo amplia a

abrangência do termo ao se refere. Não se trata ser apenas “essa Coca-Cola”, mas sim, “essa Coca-Cola toda”, que na entonação ganha, como traço supra-segmental, um acento e um prolongamento enfatizantes: [to::da].

O rompimento da estrutura do significante, que se dá por meio das mudanças dos vínculos de posição e de oposição, acarreta um esvaziamento do significado do signo linguístico. Esse fenômeno pode ser verificado se analisarmos, no processo de construção da metáfora, que sentido adquire o lexema “Coca-cola” ao se atualizar no discurso e ao se realizar como anúncio publicitário da marca.

Na verdade, o interlocutor pode atribuir o significado que quiser ao significante. Cada um que recebe o texto tem a possibilidade de atribuir-lhe uma significação particular, sem, necessariamente, precisar recorrer ao senso comum da singularidade, conforme exposto acima. Isso só se torna possível porque o signo se descaracteriza, esvazia-se de seu significado e realiza-se, no discurso, apenas sob a forma de significante.

Recorremos, neste momento, à afirmação de Lacan (2008, p. 222) de que o significante define-se por não significar nada, o que lhe permite dar, a todo momento, significações diversas. Essa operação de significantização do signo linguístico confere maior poder de persuasão e convencimento ao discurso, uma vez que o interlocutor, seja qual for, identifica-se com esse significante, atribuindo-lhe o significado que melhor lhe convier. Nesse aspecto, conforme já foi

destacado anteriormente, “quanto mais o significante nada significa, mais indestrutível ele é” (Lacan, 2008, p. 217).

Nesse momento, o efeito de sentido produzido, no enunciado, pelo semema “Coca-Cola” não pode ser descrito, se levarmos em consideração apenas o signo linguístico saussuriano, ou os procedimentos de análise sêmica da forma do conteúdo hjelmsleviana em uma proposta da semiótica greimasiana; mas temos de recorrer ao significante lacaniano para entender como se dá esse processo de descaracterização do signo e sua realização como um significante. Ao contrário do que se possa concluir precipitadamente, essa transformação não enfraquece o signo, mas confere-lhe mais força e poder persuasivo, aumentando a probabilidade da eficácia do discurso que, nesse campo da publicidade, é fundamental.

Portanto, esse uso, consciente ou não, requer, uma atenção especial se nos pretendemos leitores capazes de desvendar o que está por trás dessa tela mentirosa que é o discurso, se entendemos que a eficácia do discurso publicitário pode significar a nossa alienação.

Conclusão

No início deste trabalho, mencionamos a metáfora do biombo separando os Estudos da Linguagem e a Psicanálise, cuja interface pode se dar por meio de brechas, maiores, com campos de intersecção mais abrangentes, ou por meio de poros, bem menores, através dos quais conceitos se tocam em espaços talvez

microscópicos. Situamos nosso intento na região das porosidades, o que não quer dizer, no entanto, que não se trate de uma correlação importante e fecunda entre esses dois domínios.

Estabelecemos como objetivo verificar como o conceito psicanalítico de significante pode nos ajudar a elucidar o efeito de sentido de um enunciado específico do discurso publicitário, que é o slogan. Talvez alguns julguem nossa proposta eclética demais. Outros talvez não consigam entrever as nuances dessas porosidades. Entretanto, acreditamos ter contribuído, ainda que minimamente, para manter aberto um canal entre esses dois campos tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distantes.

Referências

ARRIVÉ, Michel. *Linguística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e outros*. Tradução de Mário Laranjeira e Alain Mouzart. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ARRUDA, Rodney Mendes de. *No leitura superficial Yes Análise do Discurso: análise de slogans*. Linguasagem, n. 6, mar de 2009. Disponível em www.letras.ufscar.br/linguasagem/edição06/ensaios_arruda.php. Acesso em 30 de out de 2014.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução de Ivã Carlos Lopes e colaboradores. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Diana Luz Pessoa de Barros e colaboradores. São Paulo: Cultrix, 1979.

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

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Aluísio Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MEZAN, Renato. *Figuras da teoria psicanalítica*. 2. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

A IDEOLOGIA DA SUSTENTABILIDADE NOS DISCURSOS DA NATURA E DO PV

Bárbara Melissa Santana

Introdução

O propósito do presente artigo é tecer uma trama a partir da teoria bakhtiniana, atendo-nos especificamente ao conceito de ideologia tal qual concebido por Bakhtin e o Círculo. Esse conceito que durante tempos foi entendido e relacionado à realidade de determinados períodos de modo equivocado, como “falsa consciência” ou mesmo como “uma ideia com lugar permanente na cabeça do homem” ou como algo pronto, que pode ser defrontado, mas não questionado, pois se desprezava seu caráter dialógico.

Aqui, vamos nos ater à análise de peças do gênero publicitário, sob os princípios herdados de Bakhtin e seu círculo acerca da concepção de ideologia, coluna principal deste texto. Este artigo é ligado a um projeto de pesquisa sobre a formação discursiva nas propagandas televisivas da empresa de cosméticos Natura especificamente sobre as linhas *Todo dia e Ekos*.

Portanto, para discorrer sobre o conceito de Ideologia por Bakhtin e o círculo e aplicar esta teoria nas relações existentes em peças publicitárias vinculadas à ideologia da sustentabilidade, foram empregados um vídeo da campanha eleitoral de Marina Silva em 2010 [momento em que a então

candidata era filiada e representava o discurso do Partido Verde (PV)], nomeado como “Preste atenção na Marina” e “Natura Ekos Pitanga - A floresta está em você”, da empresa de produtos cosméticos Natura.

O quadro teórico

Neste momento, especificamente a partir deste parágrafo, abordaremos o conceito em sua natureza, antes de iniciar as relações entre este e o corpus. Alvo de diversas definições, como “ocultamento da realidade social”, “falsa consciência”, “falsas ideias”, podemos pensar, consoante às mencionadas definições, que a ideologia é o mascaramento social, de determinada realidade social, que sempre aparece como positiva no discurso e gera alienação nos indivíduos.

Se analisado mais detalhadamente, o “mascaramento da realidade”, termo equivalente a “ocultamento da realidade social” pode-se descobrir, nas brechas do discurso e interações sociais e em uma visão panorâmica do quadro social, que emergem questões como “qual a razão de a sociedade preservar esse formato de realidade?”, “ como compreender o silêncio social em acareação às diferenças entre as classes sociais?”, “ como nós, a sociedade aceita e entende como normal a existência de classes, em que de uma extremidade existem dominados e na outra os dominantes?”

A tarefa de responder a tal questionamento nos remete totalmente ao conceito de ideologia. Esse “modo” não só de ver a vida, mas de vivê-la é ápice da

consequência desse pensamento ideológico em específico. Se em primeiro lugar, não há entre as pessoas a preocupação em relação à existência de divergências sociais tão tênues que existem sob os olhos de todo cidadão e podem ser observadas até pelo menos entendido ser humano, o que importa para a humanidade?

Tocar neste ponto é remeter todo o mencionado à problemática do capitalismo, que sustenta diretamente um elo forte com o conceito de ideologia. Marx já dizia no século XIX que a realidade capitalista não era um fenômeno mais “fantástico” que a reificação, e que tornava o ser humano algo fora de suas capacidades naturais de existência; coisificava-o. O termo reificação seria, portanto, equivalente à coisificação.

O que seria esse resultado tão excêntrico, que atua na consciência individual? Essa consciência individual que se constitui e toma forma a partir e na existência dos signos, possuindo sua lógica como a lógica da ideologia. A consciência individual se corresponde aos valores ideológicos extra-verbais, pois é fruto do signo e nasce como consciência individual nele, pois não atrelada a este, não passa de mera função fisiológica sem explicações. Se todo signo é ideológico, e, além disso, é o alimento da consciência individual e a matéria fundamental e única de seu desenvolvimento, conclui-se que ela executa a exteriorização da lógica e lei ou valores dos signos, a lógica da ideologia.

O homem sendo, portanto um ser que age sob os comandos de sua consciência individual, acaba por agir de acordo com a ideologia dominante, já que os signos

são criados em um grupo social e em seu espaço, mediante as relações sociais. Essa lógica da ideologia, que rege a sociedade, é então exatamente o andar em que se instala o problema da realidade social, a diferença entre classes, ou a luta entre classes, a permanência deste sistema e o silêncio da classe dominadora (pois é beneficiada pelo uso do trabalho da classe que lhe é “inferior” sob seu próprio olhar) e o silêncio da classe dominada, que é tão imersa quanto alheia nessa face da realidade.

O silêncio que permeia a classe dominada não é mera coincidência da classe menos influente, ou nada influente. Essa característica é consequência da própria ignorância dos elementos dominados pelo sistema. Manter tal silêncio é fundamental ao bom funcionamento de tudo o que se vincula a esse modo, o que cabe à classe dominante. A classe dominada é alheia a seus próprios problemas, aliás, nem os considera problemas, mas alia as características desfavoráveis de seu modo de vida a certas entidades como a própria Natureza, os deuses, a Razão, o Estado, a Ciência.

Esse modo de pensar da classe dominada é um olhar muito simples diante da complexidade do problema, os próprios elementos desta classe não conseguem identificar seus problemas por consequência de sua ignorância. De algum modo, esse quadro poderia ser mudado, a verdade introduzida a esta classe, mas isso poderia incitar algum tipo de pensamento revolucionário, despertar nos indivíduos o

desejo de mudar ou reverter a situação, mas não é o que convém aos dominantes.

Um exemplo simples e eficiente da diferença existente no interior do sistema seria falar de um trabalhador que trabalha com costura, em uma fábrica de roupas, ganhando um salário mínimo por uma jornada de 8 horas diárias, 44 horas semanais, e precisa com este valor (e também tempo) prover para si e para sua família alimento, moradia, vestimenta, que são os gêneros mais básicos de que um ser humano necessita para viver dignamente e além destes, educação, lazer, conforto, segurança e acolhimento.

Como uma pessoa que se insere em uma condição de vida como esta pode ser capaz de desenvolver o trabalho intelectual de refletir sobre sua própria condição de existência, se é ou não elemento de uma classe chamada de dominada, se por vezes, não são capazes nem mesmo de proporcionar a si e sua família cuidados básicos. Este é um exemplo da luta entre classe, pois, afinal, irá, em algum dia de sua vida, este trabalhador poder comprar e usar a roupa que ele produziu a com suas próprias mãos?

No caso de escolas, que são construídas por trabalhadores braçais, será que em algum dia de suas vidas, tais trabalhadores ou seus filhos terão direito, talvez mesmo possibilidade, pois alguns indivíduos são empurrados ao abandono escolar por circunstâncias de suas próprias vidas, a entrar, sentar nas carteiras e a assistir regularmente às aulas e receberem a devida educação? Ou serão os filhos dos indivíduos das outras classes que sentarão ali e terão acesso a educação?

Deste modo podemos passar a pensar nas diretrizes que regem a sociedade. Se a educação é direito, e direito é direito de qualquer cidadão seja ele rico, ou pobre, ou alto, ou baixo, ou portador de alguma deficiência, aonde que se esconde tal lei, no cenário exemplificado? Estes são os bagaços do capitalismo e o suco é a parte destinada à classe privilegiada, que além do suco, usa gelo, para deixar sua bebida mais agradável.

O uso das imagens do bagaço, do suco e do gelo é aqui utilizado como metáfora em alusão à realidade social. O gelo por ser frio e o que é frio, por valores de nossa sociedade se relaciona com falta de sentimento, ou sentimento endurecido, é comparado à dominação exercida sobre a classe menos privilegiada, enquanto o suco seria o modo de vida burguês, repleto de regalias e o bagaço a parte que sobra do suco depois que se tira da fruta todo o caldo doce que prepara o suco, seria o modo de viver que resta à classe não favorecida. Metáfora que remete à luta entre classes, à dominação real, que é exatamente o que a ideologia tem por finalidade.

Entendendo assim o processo de solidificação da ideologia no meio social, podemos trazer à tona o caso que ocorre na Natura; do trabalhador que opera na base, colhendo a matéria prima necessária para a produção dos cosméticos e que provavelmente, nunca irá ter condição de comprar um produto da empresa Natura. Ele opera na base, é peça fundamental, pois, sem este trabalho, é impossível fazer o cosmético.

O trabalhador que adentra as florestas (que segundo o discurso da sustentabilidade, que será analisado adiante, são preservadas pela empresa), trabalha arduamente, não tem esse emprego como fixo, pois qualquer desequilíbrio ambiental pode fazer com que cessem esses recursos, trabalha sob o sol, sob o vento, sob a chuva, não pode usufruir do conforto de usar um cosmético que a marca prega ser tão bom.

O que seria esse desencontro senão uma amostra da existência de duas classes? Este exemplo, baseado nas peças publicitárias da Natura, ainda diz mais sobre a ideologia. Neste caso, tratando-se desta publicidade que é voltada integralmente à valorização do meio ambiente, responsabilidade sociocultural e sustentabilidade, podemos abordá-lo como ideologia da sustentabilidade.

Análise

O apelo à natureza, meio ambiente, floresta, modo de produção sustentável tem início logo no slogan da marca. O nome “Natura”, que em latim significa natureza, já explora a imagem institucional. O nome da empresa, da marca faz jus à política da mesma. A palavra “natureza” do nosso português é a formação de “natura”+“eza”, portanto, o uso desta e não de outra palavra não chega a ser pura coincidência.

No caso da linha Natura Ekos, da qual é oriunda a peça publicitária “Natura Ekos Pitanga - A floresta está em você”, o slogan é o nome da linha Natura Ekos e um desenho no formato de uma flor. Tudo ligado à

temática da natureza. O fato de o nome da marca já carregar tanto valor se agrega ao objetivo que a utilização dessa estratégia pretende.

Unindo à análise da peça publicitária características das revistas comerciais em que são feitas as exposições dos produtos, podemos ressaltar a ligação da temática dos cenários em que são feitas as fotos, sempre aludindo aos ambientes naturais, com aspecto de um ambiente rústico, de madeira, cestos feitos manualmente por comunidades tradicionais.

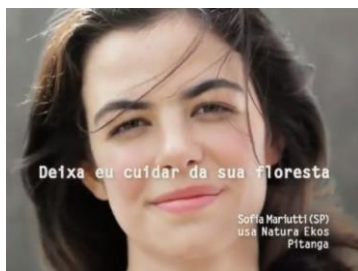
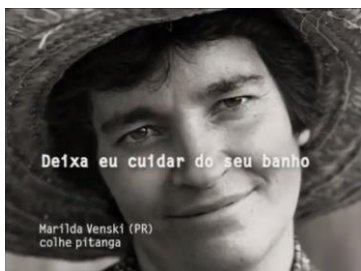
Vamos encaixar neste espaço um fragmento muito convincente aos olhos do leitor retirado de um texto de uma revista da Natura, e que se constitui de maneira sucinta e agrega à ideia até aqui estudada sobre a ideologia da sustentabilidade: “Os ativos da linha são obtidos de forma sustentável por comunidades tradicionais, produzindo riquezas para todos.”

Vamos levantar novamente o ponto da luta entre classes, aspecto totalmente característico da ideologia; Quais seriam, portanto, as riquezas que ficariam para as comunidades tradicionais? A mensagem de certa forma intenta informar que ambas as partes, a produtora e a consumidora poderiam se deleitar no resultado da produção da Natura.

Nas peças publicitárias, o artifício principal também é o uso de cenários que remetam o telespectador à relacionar aquele produto com um ambiente natural, a sentir que se usar aquele produto estaria se aproximando daquele cenário, daqueles trabalhadores que aparecem sempre em seus ofícios, carregando balaios cheios de castanhas, subindo em árvores.

As peças publicitárias sempre apresentam os produtos ressaltando os benefícios que o consumidor dos cosméticos da Natura proporciona por meio do consumo à floresta e aos trabalhadores que operam na extração de matéria-prima. O consumidor, portanto, entende realmente que consumindo aqueles produtos apresentados, estará sendo “ecologicamente correto”, atuando como coadjuvante nas atitudes da marca, que seriam a valorização da cultura e da biodiversidade e responsabilidade socioambiental.

Em “Natura Ekos Pitanga - A floresta está em você” notamos a valorização dessa temática por meio da imagem das duas mulheres que são apresentadas por imagens intercaladas e a imagem da fruta, a pitanga que é o ingrediente principal do produto em anúncio. Partindo da análise dos aspectos não verbais, nos deparamos com a representação das mulheres de modo diferente. A jovem aparece em imagem colorida, com leveza, mexendo em seus cabelos de modo espontâneo, sorri logo de imediato espontaneamente, mostra os dentes. Já a trabalhadora se contém a esboçar um sorriso, não chega a abri-lo, a mostrar os dentes em um sorriso aberto.



Relacionamos o fato de a trabalhadora se apresentar de maneira contida, não arriscando um sorriso à forma como a imagem dela é introduzida; em preto e branco. Quais motivos teriam provocado a separação das duas personagens da peça em colorida e em preto e branco? Nesta brecha não se esconde nem um fator que aponte diferença, uma diferença aludindo ao aspecto social que cada uma das mulheres representa?

A existência de características tão marcantes em um mesmo espaço (da peça publicitária) sendo divididas apenas entre a representação de uma e de outra pessoa pode até aparentar ser ocasional, mas aqui, nesta análise, passa a nos representar muito no que diz respeito à ideologia. Podemos então pensar que o discurso de uma empresa sustentável, que tem como ideal a preservação ambiental e a responsabilidade social estaria permitindo em um descuido a representação de uma espécie em dois níveis? O ser humano em cores e o ser humano preto e branco? Este ponto do discurso nos remete diretamente à já mencionada luta de classes, a existência da dominada e da dominadora.

Interpostas entre a apresentação das imagens anteriormente mencionadas, são introduzidas frases, que pelo teor de seu conteúdo e pelo modo em que são apresentadas, fazem o telespectador entender que formam um diálogo entre as duas mulheres. A primeira frase, “deixa eu cuidar do seu banho” é colocada como que proferida pela trabalhadora rural, que como vem na própria descrição, colhe pitanga. Como pode-se notar na primeira imagem apresentada.

A combinação dos elementos deste discurso, os aspectos verbais e os não verbais, carrega mais valores do que o aparente quando se atenta apenas à imagem. A representação de uma única mulher não quer dizer em si, que só aquela mulher intenta dizer aquilo à pessoa que vai consumir os produtos da Natura, mas ela representa uma classe inteira de trabalhadores ligados ao mesmo ofício que o seu.

O enunciado “Deixa eu cuidar do seu banho”, em conjunto ao seguinte que também aparece simultâneo à apresentação da imagem da trabalhadora paranaense, como já foi dito, tem por intenção a representação de toda a classe de trabalhadores, que estariam dirigindo esse discurso à classe de consumidores (que como já foi explicado, não inclui os trabalhadores rurais que operam na extração). Entretanto, ao nos aprofundarmos consoante a tudo o que já discorremos até aqui, notaríamos que esse discurso na verdade é a voz da própria marca, da Natura. Ela se constitui como o sujeito que se dirige aos consumidores.

O enunciado estaria então, não sendo proferido pela trabalhadora e que se levássemos em consideração a parte pelo todo, estaria representando toda classe de trabalhadores, mas sim, proferido pela Natura que é, desta forma, o sujeito.

O uso da imagem de trabalhadores não se limita a esta peça publicitária, mas é característico de todas aquelas pertencentes à esta linha de produtos em específico. Este uso é um recurso utilizado na construção da imagem institucional; ocorre a projeção da Natura na imagem do trabalhador.

O uso deste artifício se justifica no limiar entre o eco que se pretende causar no público e a contradição que emerge ao analisarmos a relação da própria empresa com os ambientes naturais, que é equivalente ao de outras empresas, diferindo apenas por utilizar produtos oriundos de nossa flora de modo sustentável. Entretanto, embora a projeção seja um meio de a marca se mostrar mais ligada à natureza, se contextualizando no ambiente de convívio diário dos trabalhadores, esse fato não muda a Natura de um modelo de empresa capitalista, agente causador de poluição, para uma empresa perfeita e totalmente ecologicamente correta, como o consumidor passa a enxergá-la.

A imagem que se forma na mente do consumidor é de que a empresa se equipara à imagem do trabalhador, que atua de forma tão sustentável quanto o trabalhador o faz. Dessa forma, levando em conta que preservação ambiental, uso racional dos recursos naturais são os clichês do momento e estão ultrapassando os limites de propagar ideias ecologicamente corretas e entrando em um cenário novo, o marketing, podemos dizer que é neste ponto que se concretiza a projeção, a constituição de uma faceta de imagem sustentável mas que não demonstre tal condição de existência, que pareça de fato uma característica da marca.

Diante dessa inversão de valores, a empresa se colocando no lugar do trabalhador, o consumidor acaba por entender que a Natura cumpre integralmente com os valores que prega; Responsabilidade sócio-ambiental e valorização da cultura e da biodiversidade. Entretanto se

a empresa não é na verdade tão sustentável como se apresenta e mesmo assim sustenta essa perspectiva em seu discurso, o que ocorre poderia ser nomeado como a venda dos valores defendidos. Se na propaganda tais valores são apresentados mas na verdade são consequência da projeção da marca Natura Ekos na imagem do trabalhador, o que ocorre então é a propaganda dos valores que a marca defende e a venda deles.

Retornando à teoria, à concepção de ideologia como mascaramento da realidade, podemos confirmar que a ideologia da sustentabilidade faz uso de recursos abertos pelo marketing ligado à valorização das causas de preservação ambiental e de valorização social de comunidades tradicionais ao demonstrar ampará-las e ser justa com os trabalhadores que aparecem em suas propagandas televisivas e impressas. Contudo, realçamos a contradição encontrada constantemente, confrontando com a imagem construída; a imagem institucional, de uma empresa que respeita os princípios a que se vincula, mas age de maneira divergente.

Para concluir a explicação da projeção nesse contexto, podemos dizer que a Natura se projeta na imagem do trabalhador, pois, dessa forma, os valores agregados à imagem de um trabalhador diretamente ligado à natureza, à floresta, acabem sendo difundidos em sua própria imagem institucional. Esses pontos tão valiosos, que provocam a projeção de uma marca do porte da Natura em um trabalhador rural, constituem o pilar da ideologia da sustentabilidade. Ligada a imagem institucional à imagem do trabalhador, a

Natura veicula o modelo de empresa conectada diretamente à natureza, que usa os recursos naturais de forma sustentável, pois todas as imagens que são passadas sobre a rotina dos trabalhadores, passam na cabeça dos indivíduos a ser não da rotina dos trabalhadores, mas vinculadas à imagem da própria Natura, como se esta tivesse um contato tão íntimo e de respeito com a natureza.

O desencadear do vídeo “Natura Ekos Pitanga- A floresta está em você” traz a imagem de outra mulher, mais jovem, apresentada em cores, remetendo o telespectador à uma certa leveza, ressaltando que, como já foi falado anteriormente, essa imagem é apresentada em cores. A leveza que ecoa no público que se depara com esta imagem é significativa. O telespectador se projeta naquela imagem, que traz na descrição “usa Natura Ekos Pitanga”, e se coloca naquele lugar, ou seja, absorver a mensagem e acredita que se usar o produto anunciado, poderia aparentar um aspecto tão agradável quanto o sugerido ao mesmo tempo em que pensaria estar cuidando da floresta da trabalhadora em consequência do enunciado “Deixa eu cuidar da sua floresta”.

Analisamos este enunciado como não relacionado apenas à mulher que aparece na imagem, mas relacionando-o com toda a classe por quem é proferido. Enquanto a mulher trabalhadora rural se dirige à jovem consumidora “Deixa eu cuidar do seu banho”, a segunda lhe responde “ Deixa eu cuidar da sua floresta”. Este diálogo faz a representação das duas classes, de suas diferenças, e do valor e sua inerência à imagem do trabalhador. Quando a consumidora se

dirige à trabalhadora pedindo para que esta lhe deixe cuidar de sua floresta, incute na concepção do público consumidor a noção de consumidor Natura como preservador ambiental, que ao usar o produto da linha Natura Ekos Pitanga deixa ser um ser humano indiferente, mas um ser humano com responsabilidade socioambiental e valorizador da cultura e biodiversidade (valores defendidos pela Natura).



Em resposta à questão da consumidora que aparece na propaganda, há "A floresta está em você", na imagem a seguir. Pode-se entender por este enunciado a "floresta" como a natureza, a natureza que está em cada um, frase constituinte do slogan da campanha da linha: "Natura Ekos, viva sua natureza". A "floresta estar em você" é uma alusão à questão de realce da valorização

ambiental, das florestas e ao mesmo tempo, alude à própria condição do consumidor, à natureza que se constitui nele por usar aquele produto, mostrando não ser necessário cuidar da floresta do trabalhador se consome os produtos da linha, pois consumindo tais produtos, já cumpre com seu dever como cidadão social e ecologicamente correto porque a Natureza traz a floresta até o consumidor e cuida dessa floresta para ele.

O processo de “trazer a floresta para dentro de você” é explicado na sequência do vídeo. A pitanga aparece sendo jogada em um balaio por mãos aparentemente calejadas, o que significa que são mãos de um trabalhador ou trabalhadora braçal, em seu estado natural, apenas colhida ou talvez já selecionada.

O contexto em que a fruta está se muda bruscamente de um balaio, característico de ambiente rural, para uma superfície metálica, característica de ambiente industrial. As frutas que caíam em um cesto, agora caem nessa superfície, e logo já aparecem industrializadas, passam da forma de frutas para a forma líquida, que seria a representação da transformação da fruta no óleo de banho.

Na sequência aparece o vidro do produto e simultaneamente à mudança das imagens aparece um novo enunciado “Você é responsável por suas escolhas”. Em um total de trinta e três segundos, essa peça publicitária expõe seu modo de produção como “diretamente da natureza para o vidrinho e pronto para o consumo”. A linha estendida, na qual o produto sai da natureza, cai no balaio, em seguida entra em um ambiente industrial, se transforma em um líquido e

logo aparece embalado, seria a representação da ideia da linearidade e respeito aos valores que carrega na produção dos cosméticos, já que ao se deparar com tal formato de produção, o consumidor vê a marca como realmente ecologicamente correta, e entende que de fato, é o produto que está em anúncio por sua própria qualidade e eficiência, não os valores incutidos na concepção destes como ecologicamente corretos ou socialmente responsável.



A apresentação dessa linha de imagens que representa as etapas da produção e o enunciado que aparece relacionado a ela dialogam diretamente com o indivíduo que vê essa peça publicitária. Ao dizer ao seu público (depois de ter passado para ele a imagem de empresa ecologicamente correta e socialmente responsável) que ele é responsável por suas próprias escolhas, a Natura não apenas diz que o indivíduo é responsável pela posição que toma diante dos problemas ambientais e sociais, mas que ele deve tomar essa posição considerando que ao consumir os produtos, a Natura pode ampará-lo por já ter tomado todas as providências sociais e ecológicas necessárias.

Portanto, podemos concluir que os comerciais sempre apresentam os benefícios que o consumidor Natura proporciona à floresta e aos trabalhadores que operam na extração de matéria-prima provinda da floresta com o intuito de atingir na concepção destes. O consumidor passa a identificar sua necessidade de ser um cidadão responsável à mensagem passada pela imagem institucional de “ao utilizar os produtos Natura você estará preservando o meio ambiente e ajudando comunidades tradicionais”.

Esse discurso desencadeia-se na alienação dos indivíduos. O outro lado da moeda comprova a veracidade da existência de uma realidade divergente, como a rotina árdua em que se inserem os trabalhadores; que talvez por trabalhem muito pesado, tenham dores por consequência disso, não possam comprar remédios por ganharem pouco dinheiro, não terem carteira de trabalho registrada e portanto não

têm esperanças de um afastamento amparar suas famílias caso adoeçam ou venham a falecer, ou seja, não usufruem da “riqueza para todos” que as propagandas gritam quando aparentam sua responsabilidade social.

Um trecho do site da própria Natura sintetiza nas palavras da própria marca o mascaramento da realidade: “Ao desenvolver a linha Natura Ekos, a Natura busca preservar e difundir o nosso patrimônio natural, cultural e social, e criar riquezas de forma sustentável. Como? Ao comprarmos das populações tradicionais matérias-primas vegetais e óleos naturais, extraídos de modo a não destruir a natureza, contribuimos para que as regiões de origem tenham uma vida com mais recursos, com o trabalhador economicamente recompensado e o ecossistema vivo. Homem e floresta em pé.”. Há neste texto a propaganda que realça as boas ações da empresa em detrimento da contradição que constitui a real face.

Agora introduzimos a peça publicitária da campanha eleitoral da candidata à presidência da república Marina Silva, filiada ao partido PV. A presença desta segunda peça se justifica pelo caráter do discurso sustentável, ocorrente em ambas. O formato de campanha eleitoral optado pelo Partido Verde se difere dos demais, que sempre debatem pontos a cerca do cenário educacional, diminuição de impostos, geração de empregos formais, melhorias no cenário da saúde pública, desenvolvimento econômico, por realçar em seu discurso questões ligadas ao desenvolvimento sustentável e estratégias de desenvolvimento ecologicamente corretas e de responsabilidade social.

O eleitor acostumado a formatos triviais de fazer discurso político é surpreendido quando se depara com uma campanha eleitoral que fala essencialmente sobre questões ligadas à sustentabilidade e causas sociais que podem ser trabalhadas a partir da atenção às causas ambientais.

A peça de Marina Silva se delinea da mesma forma que as peças da Natura. Os aspectos ligados ao “verde”, à natureza, às florestas aparecem logo no nome das marcas: “Natura” e “Partido Verde”. Neste caso, Partido Verde remete à ideia de Partido das causas verdes, Partido que luta pelas causas verdes, o que se confirma quando o narrador diz: “É possível sim construir sem destruir, consumir sem ser consumido”.

O que é ideológico nesta campanha? Podemos considerá-la como superlativa no que concerne aos aspectos de persuasão dos eleitores. Anunciar que ao votar no Partido Verde o eleitor estará operando para que todas as catástrofes que ocorrem no planeta sejam interrompidas (ideia que é sugerida nos comerciais), é instalar na consciência do público que ele precisa fazer algo diante do cenário de destruição que a Terra tem se tornado. Isso é aludir ao PV como uma instituição ecologicamente correta que se engaja na execução de ações que sejam favoráveis ao meio ambiente e que busca reparar os danos até então já consumados.

Essa ideia é inculcada na mente do eleitor que se surpreende com os ideais sustentados pelo partido, em contraste com campanhas de outros partidos que defendem em todas as suas campanhas velhos clichês, os discursos de Marina Silva anunciam modos divergentes

de pregar a possibilidade de desenvolvimento social e econômico, adepto do “ecologicamente correto”. No entanto, podemos eleger o discurso do PV, e seus “ideais” (entre aspas porque não representam nenhuma veracidade) como utópicos. Posicionam-se em uma dimensão inexistente ao que se diz respeito à realidade tanto da sociedade brasileira como industrial.

Todos os aspectos da campanha eleitoral de Marina Silva remetem seu público à uma reflexão intensa não apenas sobre política, mas também sobre o mundo em que vive, a preservação deste, e são notórias recorrências que remetem a pensar sobre o futura das gerações que estão por vir. Assim sendo, sob o ponto de vista da análise do discurso e levando em conta o conceito de ideologia por Bakhtin e o Círculo, vemos que esta campanha não manipula seus eleitores através da aposta em um assunto clichê, tocado incessantemente por décadas seguidas e sempre com a mesma face (que não tem mais credibilidade para o eleitor), mas se arrisca em um terreno em que as possibilidades de persuasão são mais prováveis; toca na concepção de cada indivíduo.

Os eleitores, passivos dessa manipulação sofrem um encargo de consciência. Passam a sentir um peso, que só pode ser aliviado se ele tomar alguma atitude que possa lhe fazer sentir que age corretamente. As imagens a seguir exemplificam a estratégia utilizada. Logo na primeira, nos deparamos com o padrão que identifica a campanha, com a apresentação de imagens sobre as catástrofes ambientais em contraste com imagens de florestas, animais livres, rios, mares. Os enunciados destacados abordam os problemas e entre isso, dá um ultimato ao eleitor “Nós

precisamos parar o ciclo de destruição que já está acontecendo (...)" e em "E nós precisamos mudar agora". Este ultimato traz o verbo regido na terceira pessoa do plural "nós", que demonstra um convite de Marina Silva ao eleitor, para que ele se junte na luta.



Esse convite ao eleitor para que ele entre na luta contra o avanço do desequilíbrio ambiental nos introduz à contradição do discurso. A que se destina este convite? Se em todo o decorrer do vídeo não são

apresentadas propostas alternativas para que o eleitor possa cuidar do meio ambiente, então a solução para tais problemas é o voto do indivíduo no candidato do Partido Verde?

Sim, é esta a proposta, é desta maneira que o eleitor persuadido se sente, como se a única opção que lhe fizesse sentir descarregado de sua condição de agente de desequilíbrio ambiental fosse o voto no PV, que eleito, salvaria o planeta por meio de sua política da sustentabilidade. Desta maneira sublima-se o mascaramento da realidade. A verdade social é coberta pela imposição das questões da sustentabilidade e do ecologicamente correto. Poderíamos classificar essa “verdade social” como o que ocorre em todas as campanhas políticas em que não há a temática da sustentabilidade, pois afinal, o que o Partido Verde poderia fazer de extraordinário que teria a capacidade de interromper a degradação ambiental? De modo algum, os políticos filiados ao PV levantariam de suas cadeiras e iriam se engajar em lutas pelo meio ambiente; os negócios políticos correriam no mesmo compasso em que haveriam corrido em qualquer outro tempo e como correria se ligado a qualquer outro partido. Entretanto, na cabeça do eleitor, o PV é diferente, se eleito, seus políticos implantarão a economia sustentável, vão construir sem destruir, ao votar na Marina Silva, o eleitor se descarrega de sua responsabilidade com o meio ambiente, vota com a intenção de despejar a carga que lhe foi imposta, de agir para interromper a catástrofe, para se livrar dessa

responsabilidade de estar destruindo o mundo em que seus filhos viverão.

Conclusão

Após havermos discorrido sobre a questão da ideologia da sustentabilidade como artifício de persuasão e convencimento usados por instituições de campos de atuação divergentes como a campanha eleitoral de Marina Silva (PV) e as peças publicitárias da Natura, podemos dizer que o fenômeno da ideologia não se restringe a ocorrer em nossa sociedade apenas no setor político, em relação à submissão do Estado, mas que ocorre imperceptivelmente de maneira constante, nos mais diversos contextos.

Para completar a abordagem da ideologia nos campos da persuasão política e publicitária e abranger a complexidade inerente às questões de manipulação da realidade social que sobrevivem nas entrelinhas da nossa sociedade, pode-se desdobrar as facetas que constituem variados “convéns” que regem nossa sociedade e averiguar quão notórios são os aspectos que manipulam os indivíduos sobre suas próprias realidades ou comportamento e sobre a constituição daquilo que os cercam, assim como desvencilhamos as peças do quebra-cabeça elaborado pelas campanhas aqui elencadas como corpus.

A Natura adere a esse contexto da ideologia da sustentabilidade abertamente, mantém uma linha de produtos inteiramente voltada à essa ideologia, a já mencionada Natura Ekos. Sua estratégia, como já dito,

se volta à disseminação da face da marca, a imagem institucional em contraste com as verdades que correm, as verdades mascaradas que são o real modo em que vivem os trabalhadores, não usufruindo das “riquezas” que segundo a Natura são produzidas para todos e a existência de um método de produção que não é totalmente ecologicamente correto e ético, pois a empresa ética não concordaria que um trabalhador operasse em uma jornada tão pesada tachando sua jornada como agradável e feliz pois colabora com a preservação ambiental. Na verdade pouco importa o restante, o interesse institucional neste ponto é projetar sua imagem na do trabalhador, persuadindo os consumidores de que a própria empresa tem tal proximidade com o meio ambiente.

Em consequência, o consumidor se sente aliviado por colaborar com a preservação ambiental, pois afinal o proferido pela Natura é a condição de que ao utilizar aquele produto o indivíduo se constitui como cidadão responsável, o que consideramos o ponto de ebulição do fator ideológico.

Em estratégia equivalente à da Natura, o Partido Verde nos ofereceu um prato perfeito para a análise do aspecto da ideologia da sustentabilidade. O discurso sempre voltado à sustentabilidade constitui o uniforme do partido, e poderíamos dizer a máscara da campanha. Afinal, ao conduzir o eleitor à concepção de que o partido é social e ecologicamente correto, a intenção é omitir o velho clichê que existe no âmago dos objetivos do partido, o mesmo que o de todos os outros. Portanto realçamos o caráter manipulativo que

o emprego da imagem construída pelo partido tem. A intenção, ao fundo não é de fazer uma política diferente, que como já foi dito, poderia ser chamado de uma utopia, mas de inculcar tal ideia (de um partido com ideais diferentes) na mente do eleitor.

Dessa maneira, concluímos a análise do corpus sob o conceito de ideologia tal qual ditado por Bakhtin, levando em conta não apenas a análise em sua densidade teórica, mas introduzindo os aspectos sociais que se relacionam com a problemática do corpus, como a manipulação da verdade, que ocultada, dá lugar a uma cortina que preenche a vida social suprimindo a essência da condição humana de lidar consigo mesmo e com o mundo que o rodeia, por meio de um estereótipo estabelecido ou de um desvio do real remetendo a sociedade a ruas que os fazem acreditar em uma ideia que lhe é imposta, tal qual ocorre com o consumidor da Natura Ekos e com o eleitor do Partido Verde.

Referências

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes, 2001.
- _____. e ROJO, R. *Gêneros: artimanhas do texto e do discurso*. São Paulo: Escolas associadas, 2001.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BROWN, J. A. C. *Técnicas de persuasão: da propaganda à lavagem cerebral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.
- CADENA, N. V. *Brasil – 100 anos de propaganda*. São Paulo: Referência, 2001.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- DUBOIS, J. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONTENELLE, I. *O nome da marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- FREITAS, M. T. A.; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- _____. *Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- GOULART RIBEIRO, A. P.; SACRAMENTO, I. (orgs.) *Mikhail Bakhtin: linguagem, discurso e mídia*. São Paulo: Pedro e João, 1989/2010.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- _____. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.
- PORTILHO, F. *Sustentabilidade ambiental, consumo e cidadania*. São Paulo: Cortez, 2005.

AS MULTIFACES DE UM SUJEITO SÓ HETEROGÊNEO

Ana Paula Lopes Cardoso

Vidas que se entrelaçam, identificam-se e se complementam. A vida espelhada, reflexo e refração da existência outra; caminhos cruzados. Assim se constitui, interna e externamente, se constrói, quase que mecanicamente, a existência. O sujeito único existe? O que seria do sujeito se fosse homogêneo? Não seria.

A vida se constitui na vivência, como um quadro que precisa da inspiração, da reflexão, o texto que vem a ser lapidado, as palavras dentro dele especialmente encaixadas, o “catar feijão”: jogar as palavras na folha de papel e, depois, jogar fora o que boiar. Assim também se desenha a vida, como se fosse um único e enorme painel brilhante que anuncia em plena *Times Square*: todos os olhares voltados apenas para ele, como metralhadoras, julgando cada aspecto, por mais mínimo que seja.

E é assim que se faz a vida. A *minha* vida única será tão *minha* assim? O sujeito não é mais do que a pluralidade de olhares sobre ele, olhos que “metralham” sentidos, expõem seus julgamentos, juízos de valor, ideologias. Tudo num único lugar, o campo único da interação eu-outro. Campo de tensões, soluções, perfeições, acabamento. Na interação com o outro eu me acabo, até que venha me acabar um outro, e outro, e outro. O sujeito nunca é fechado, o traço

nunca encontra o seu limite: é in-finito. Para cada olhar, um novo significado, uma nova composição no meu eu. E sobre mim, nenhum controle: fogem do meu alcance as possibilidades do meu eu. Faço-me inacabável a partir do momento em que existo no mundo, em que saio de dentro de mim e passo a responsabilmente existir.

Então, no momento da existência responsável, nada mais é *meu*, mas *nosso*. Tudo como objeto da interação entre as existências, sujeitos ideológicos que me constituem: eu me constituo no outro, só significo por meio dele e com ele. Sozinho eu não posso agir, não posso ser-no-mundo. Só sou se você também é: entrelaçamos-nos, cruzamos nossos olhares sobre o externo e o interno. Somente o outro é capaz de me enxergar por completo, do modo que eu nunca conseguirei ver-me. É o seu olhar fraterno, interessado, curioso, desbravador sobre mim que me desenhará de modo único, graças ao excedente de visão que tem sobre mim.

O ser humano é, portanto, social. No diálogo-interação com seu outro é que ele pode passar, então, a significar, a agir e atuar no mundo. Sem o outro simplesmente não posso existir, não saberia meus contornos, não inter-agiria, não significaria, não seria. Porque sem o outro não haveria linguagem, sem o outro eu jamais poderia me comunicar, considerando a língua não como o sistema, mas como a ação, a interação, a única maneira de existir: a linguagem.

Sem o outro, não haveria, para mim, um modo de me expressar, como o nascido surdo e interpretado pela

família como doente mental, pois não se comunicava, não correspondia. Um pobre diabo que, num mundo de linguagem, jamais pôde se comunicar; viveu como um incapaz e, quando diagnosticado seu “problema”, a surdez, já não havia mais como voltar atrás, o tempo já o havia constituído daquela maneira. Assim é também um sujeito sem seu outro, sua metade complementar: vazio, ao meio, in-acabado.

O sujeito é constituído de e pela linguagem, ao mesmo tempo em que a constitui. É só por meio da linguagem que o ser pode transformar-se em sujeito, sujeito real, responsivo e responsável por suas enunciações, sem álibi da existência. E na interação com o(s) outro(s) é que vai assujeitar-se, assumir a posição de responsabilidade perante o outro, respondendo por seus atos que, querendo ou não, só podem tornar-se realidade a partir da interação eu-outros, por meio do excedente de visão, pertencente única e exclusivamente ao outro em relação a mim e aos outros.

E assim se constitui a vida, na eterna relação de causa e consequência, e, sobretudo, responsabilidade sobre elas. Os sujeitos se constroem apoiando-se uns nos outros, como crianças mais novas que precisam do “pezinho” dos amigos para poder ver o que tem além do muro; ou como a avó que divide o tricô com a neta: a caminhada junto, o tecer junto – a constituição dos sujeitos humanos sempre em diálogo, reflexo e refração da humanidade outra.

Neste sentido, considerando o sujeito da forma como ele é visto por Bakhtin, um sujeito responsável por suas ações e que, inevitavelmente, responde e

sempre responderá por elas e por suas consequências, um sujeito que está em constante diálogo com a alteridade, com seus reflexos na sociedade, constituído na e pela linguagem, sempre completado e acabado graças ao excedente de visão de seu(s) outro(s), centralizamos nosso pensamento na cultura moderna, contemporânea.

Em plena “era digital”, no mundo do aqui e do agora, da conexão imediata com o outro, muitas vezes não nos assumimos exatamente assim. O suposto compromisso com a realidade nos salta aos olhos, está por todos os lados, mas a realidade, na verdade, está muito bem mascarada. Pode-se dizer que a indústria de cosméticos nunca esteve tão em alta, com um mercado consumidor muito amplo, principalmente composto por mulheres que anseiam pelo físico “capa de revista”.

Vivemos num mundo de aparências e é assim que ele se apresenta para nós: como a necessidade de servir como ditam os exemplos, estereótipos da moda. Neste cenário, focar-nos-emos em duas empresas que atuam primordialmente no ramo dos cosméticos: *Natura* e *Avon*. Uma é nacional, a outra norte-americana. Uma espelha-se (ou diz espelhar-se) na mulher brasileira, uma mulher de todos os tons, de todos os tipos, de todas as idades. A outra declara (sem máscaras) valorizar única e exclusivamente o belo e tudo o que pode ser considerado um modelo de perfeição física.

Afunilando um pouco mais, seleciona-se uma submarca de cada, submarcas essas consideradas, aqui, como teoricamente equivalentes, possuidoras do

mesmo objetivo prático enquanto linhas que veiculam produtos voltados ao cuidado e rejuvenescimento da pele de mulheres em diferentes etapas de suas vidas. São elas *Chronos*, da *Natura*, e *Renew*, da *Avon*. Para pensar em *Chronos*, escolheu-se uma peça publicitária televisiva específica, que nos permite compreender muito sobre a ideologia projetada pela linha: “Natura Chronos”¹. Para pensar em *Renew*, não poderia ser diferente; sob a mesma ótica, selecionou-se a peça publicitária televisiva “Avon Renew Reversalist”². Ambas as peças publicitárias televisivas são correspondentes no que diz respeito ao produto que veiculam: tratamento facial destinado a mulheres entre a faixa dos trinta e quarenta e cinco anos.

Atrelada ao discurso publicitário em “Natura Chronos”, surge-nos a imagem de uma empresa que se utiliza de um discurso de valorização da história feminina e da presença da mulher na sociedade e que tem a suposta intenção de destacar sua beleza “natural”, beleza esta adquirida ao longo do tempo e também relacionada com ideia de maturidade (lança-se, então, a teoria de que a maturidade também carrega consigo a beleza da mulher). No entanto, qual seria a justificativa de vender produtos antissinais, que mascaram a verdadeira idade (deixada pelo tempo na pele da mulher), já que a idade não é, aqui, mais do que um sinônimo de maturidade, responsável por revelar a

¹ Segue o link de acesso à peça mencionada: <http://www.youtube.com/watch?v=7CNJvTRoTeM>.

² Segue o link de acesso à peça mencionada: <http://www.youtube.com/watch?v=K1HMhUh1tA>.

verdadeira beleza feminina, uma vez que desenha toda a experiência vivida pela mulher por meio das linhas de expressão?

Tal contradição entre a real intenção da marca e a informação distorcidamente veiculada aos potenciais clientes não ocorre em “Avon Renew Reversalist” que, por sua vez, firma claramente um discurso que visa o idealismo, numa constante tentativa de incorporar as mulheres nos moldes da indústria contemporânea de beleza, como se, assim como a parafina, as mulheres pudessem ser “derretidas” e moldadas, como massa de modelar, de modo a entrarem nos padrões esperados pela sociedade atual. Com esta finalidade, *Renew* encena uma artista representativa de um modelo de “perfeição” física, uma mulher que, sensual, tem “potencial” para ser detentora de toda beleza e sucesso. Os produtos anunciados soam como a fada madrinha, como uma magia capaz de parar o tempo, de modo que ele não mais “deteriore” a beleza da mulher poderosa.

Este é outro ponto sobressalente na peça publicitária televisiva de *Avon Renew*: a beleza é encarada aqui não como modo de bem-estar/estar-bem, o cuidado com o próprio corpo, a preocupação em manter saudável essa “morada do espírito” (como nos inspira *Natura Chronos*), mas como verdadeiro artifício que tem como único objetivo a conquista, a sedução e o poder sobre os homens. Os produtos aparecem na peça publicitária televisiva como se tivessem poder para transformar a possível consumidora em uma artista, como as modelos que costumam encenar as peças

publicitárias, transformando-se em sinônimo de sucesso.

Em se tratando da encenação das peças publicitárias televisivas em questão, há aqui uma oposição composicional: em *Avon*, observa-se uma modelo não nomeada, que aparece em um fundo predominantemente vermelho (a cor da embalagem do produto anunciado e também a cor da sedução, do desejo)³, fazendo poses sensuais⁴ ao embalo de uma música vibrante, ao mesmo em que encara a telespectadora, como se estivesse desafiando-a, intimidando-a e a convidando⁵ a ser como ela, uma mulher poderosa graças a sua beleza impecável; já em *Natura* destacam-se duas mulheres ditas reais, uma vez que têm seus nomes, profissões e idades divulgados: uma, a Andréa, é empresária e tem 33 anos, enquanto a outra, Patricia, também tem 33 anos, mas é publicitária⁶. Essas duas mulheres nos são apresentadas como se vivessem momentos comuns de seu dia-a-dia: o trabalho e os momentos de descontração⁷. Desta maneira, *Chronos* cria um roteiro em sua publicidade, de modo a elucidar que mesmo tendo a mesma idade, diferentes hábitos e estilos de vida refletem em diferentes cuidados e modos de agressão da pele da mulher, o que justifica o desenvolvimento, por parte da

³ Vide figura 1.

⁴ Vide figura 2.

⁵ Vide figura 3.

⁶ Vide figura 4.

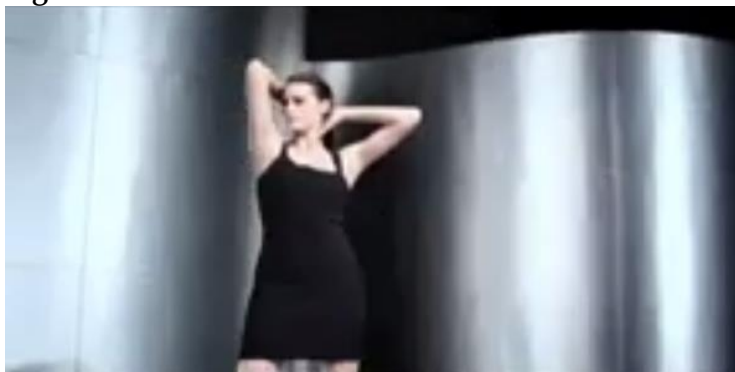
⁷ Vide figuras 5 e 6.

marca, de produtos para tratarem as diferentes intensidades de sinais de envelhecimento⁸.

Figura 1



Figura 2



⁸ Vide figura 7.

Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Sendo assim, ao mesmo tempo em que, ao retratar características singulares de cada mulher, *Natura* individualiza suas consumidoras, transmitindo, novamente, a imagem de empresa preocupada com a individualidade, também tenta abranger um pedaço cada vez maior do mercado. Contrariamente a isso, *Avon*, mesmo apresentando, em *Renew*, produtos para diferentes idades, assim como disponibiliza *Chronos*, opta por homogeneizar as mulheres, desconsiderando as suas particularidades, a fim de, ao generalizá-las, conquistar um público amplo, do mesmo modo que pretende a *Natura*.

A fim de alcançar a venda, como pretende qualquer discurso publicitário, observa-se a modelação da arquitetura do enunciado publicitário em cada marca pela utilização de diferentes artifícios e estratégias que, ao final, deverão construir uma imagem estilística das

marcas. O resultado é, de um lado, uma *Natura* que “respeita” as diferentes idades e individualidades, uma empresa paciente com a natureza humana e social e ecologicamente respeitável e sustentável; e, de outro, uma *Avon* das estrelas, preocupada apenas em transformar mulheres comuns e “entrega-las” para a fama, sem medir as consequências desse ato.

Além do demonstrado, os *slogans* das duas linhas também flagram os valores enunciados em suas peças publicitárias: enquanto *Avon* entoa um “Você pede, *Avon* entrega. Fale com uma revendedora *Avon* e peça *Renew Reversalist*.”; *Natura* encerra sua publicidade com “*Natura Chronos*: tem um para sua história”. Observa-se que, enquanto *Renew* “não perde tempo” de, declaradamente, vender o seu produto, apelando enfaticamente para o uso dos verbos no imperativo (fale, peça), *Chronos* vem, novamente, reforçar sua suposta preocupação com a individualidade de sua consumidora, praticamente como se não estivesse vendendo produto algum. Na verdade, é exatamente isso que ocorre: os produtos assumem papéis sociais e se transformam em produtos ideológicos, por retratarem simbolicamente as ideologias dos públicos-alvo das empresas, refletindo e refratando, nos comerciais, o discurso pré-existente, carregado de valores sociais, por meio do qual acreditam poder conquistar cada vez mais clientes.

Sendo assim, *Natura* apropria-se do discurso de empresa que se preocupa com o meio ambiente e com a história da mulher brasileira e, acima de tudo, respeitá-los. Vende não só seus produtos, mas uma ideologia de

respeitabilidade, integridade, sustentabilidade e diversidade. Da mesma forma, *Avon*, ao persuadir as consumidoras por meio de propagandas “explosivas” e impactantes (demonstrando especificidade e pontualidade) vende, também, a imagem de empresa preocupada em cumprir a promessa de transformação dos corpos e, conseqüentemente, conquista do sucesso e poder.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro. Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal (...) Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta (Bakhtin, 1997, p. 61).

É desta maneira que as marcas estabelecem comunicação com as consumidoras, já que, segundo Bakhtin, a comunicação não se dá somente “olho no olho”, mas também pelo que não se disse, mas permanece presente na memória. Entende-se que, como foi demonstrado, os discursos de *Natura* e *Avon* são propositalmente direcionados para o sujeito que pretendem atingir, de modo que as empresas sempre têm em mente que pretendem conquistar. Sendo assim, observa-se, aqui, tanto o diálogo entre os discursos das empresas com os discursos de seu público, quanto o diálogo entre os sujeitos *Natura* e *Avon* e,

principalmente, das empresas para com suas potenciais clientes.

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 2006, p. 115).

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. M.. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. M.. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

REFLEXÕES ÉTICO-FILOSÓFICAS E BIOÉTICAS ACERCA DO ENVELHECIMENTO NA PERSPECTIVA DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Maria Cristina Hennes Sampaio

Introdução

Desenvolvimento sustentável é um conceito sistêmico bastante amplo que vem sendo utilizado para designar um modelo de desenvolvimento global que incorpora os aspectos de desenvolvimento ambiental no modelo de desenvolvimento socioeconômico.

Para o teólogo brasileiro Leonardo Boff (1999), para que a sociedade planetária alcance a sustentabilidade é preciso que ela produza o suficiente para si e para os seres do seu ecossistema, retirando da natureza apenas aquilo que possa ser repostado. Nesse caso, a sustentabilidade pressupõe ações solidárias e a capacidade de desenvolvimento de novos hábitos não apenas de cuidados com a natureza, mas também do Ser Humano e, por conseguinte, com a vida humana, já que o equilíbrio do ecossistema também depende do equilíbrio entre o viver e o morrer. Nessa perspectiva, entendemos que a noção de desenvolvimento sustentável aplica-se sobremaneira ao cuidado do homem.

Não obstante, não se pode falar em sustentabilidade sem considerar o processo de transição demográfica

que está em curso no mundo e no Brasil, com o acelerado envelhecimento da população. Estima-se que a população mundial, na atualidade, seja de aproximadamente seis bilhões de pessoas das quais 580 milhões (9,8%) têm 60 anos. Até 2025, 14% desta população será constituída por pessoas idosas, sendo que a proporção dos muito idosos (75 anos ou mais) estará em franco crescimento (Teixeira, 2008).

No Brasil, a projeção das taxas de crescimento de idosos, na população, ficará em torno dos atuais 8,6% de idosos para 13% em 2020, podendo chegar a 20% da população em 2050 (IBGE, 1980; 1991; 2000).

Alves (2008), um estudioso do fenômeno da transição demográfica brasileira, chama a atenção para um momento bastante favorável pelo qual passa o Brasil no qual mudanças, na estrutura etária, provocarão alterações nas relações de dependência¹ entre os três principais grupos etários: crianças, jovens e idosos. Observa-se que desde 1970 a Razão de Dependência (RD) começou a cair continuamente, estimando-se que, entre 2010 a 2030, deva chegar ao nível de 50 dependentes para cada 100 indivíduos em idade ativa. Esta menor carga de dependência é denominada de *Janela de Oportunidade ou Bônus Demográfico*. A partir de 2030 a RD dos idosos passará a sobrepujar a queda da RD das crianças/adolescentes,

¹A razão de dependência demográfica é a soma da população de crianças/adolescentes (que estão nas creches e escolas) e idosos (geralmente aposentados) dividida pela população adulta (predominantemente no mercado de trabalho).(ALVES, opus citado, p.6)

provocando um aumento da RD total e o fechamento da Janela de Oportunidade Demográfica, com a diminuição do Bônus até perder todas as vantagens a partir de 2055 (ALVES, 2008). Entre outros fatores que favorecem a identificação da Janela de Oportunidade cabe citar a composição etária da População em Idade Ativa, já que o processo de envelhecimento acarreta o aumento da proporção sênior (40-65 anos) quando comparada ao segmento júnior (14-40 anos) da população em idade ativa (PIA). Portanto, do ponto de vista demográfico, o Brasil apresenta condições favoráveis ao seu desenvolvimento, com as taxas de crescimento da população cada vez menores, o aumento da proporção de pessoas em idade de trabalhar e a diminuição das razões de dependência. Nesse caso, a longevidade² pode transformar-se em *desenvolvimento humano*³, desde que acompanhada da implementação de ações que assegurem a integração equilibrada dos sistemas econômico, sociocultural e

² Na área de longevidade, o Brasil vem conquistando grandes avanços nos últimos anos. A expectativa de vida em 2005 foi estimada em 71,7 anos ao nascer (79^a colocação mundial, logo abaixo da Jordânia e acima da Armênia) segundo o relatório. Em 2004, o índice era estimado em 70,8 anos ao nascer, e, em 2000, 67,7 anos. A esperança de vida brasileira supera a média global. Esse aumento da longevidade é um indicativo de melhoras no acesso a alimentação, saúde e saneamento (Fonte: *Relatório de Desenvolvimento Humano 2007/2008* do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

³ Para avaliar o desenvolvimento humano criou-se uma medida comparativa – o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) – que engloba três dimensões: riqueza, educação e esperança média de vida.

ambiental, aliados a questões de ordem político-institucionais associadas a uma “boa governança”.

O processo de transição demográfica acima descrito dá conta da dimensão dos grandes desafios sociais que o Brasil ainda tem pela frente e da importância do seu correto dimensionamento para subsidiar o planejamento social. No que diz respeito à realidade brasileira, em decorrência das modificações demográficas observadas na pirâmide populacional haverá uma demanda crescente por serviços de saúde para atendimento de doenças típicas da velhice (Lima-Cotas e Veras 2003, p. 1).

Se o envelhecimento, como ponderam os autores (Lima-Costa e Veras 2003, p. 1), é “uma aspiração natural de qualquer sociedade”, viver, por si só, não é suficiente: é preciso “agregar qualidade aos anos adicionais de vida” e isso suscita a discussão de questões éticas e bioéticas e desafios⁴ para a Saúde Pública no que toca a viabilização de ações que contemplem a preservação da dignidade do ser humano idoso.

À luz dos múltiplos sentidos que a palavra *desenvolvimento sustentável* pode assumir nas diversas esferas da atividade humana, o presente trabalho pretende contribuir com uma reflexão crítica acerca da relação entre desenvolvimento, sustentabilidade e envelhecimento, levantando questões pertinentes para a abordagem do ser-evento que nos ocupa: o Ser Humano Idoso à luz do pensamento ético e bioético e

⁴ A ordem de prioridades foi modificada por mim.

da experiência vivida de idosos residentes numa pequena cidade rural na região nordeste do Brasil.

Vida e Ser Humano Idoso: questões éticas e bioéticas

Conflitos bioéticos: ética da sacralização da vida e ética da responsabilidade da vida

Quando se fala em ser humano idoso, que é o objeto de nossa intervenção, muitas questões éticas e bioéticas podem ser levantadas em relação ao significado de *vida humana*, de *ser humano*, de *dignidade humana*. Nesse sentido, o conflito bioético instaurado entre uma *ética da sacralização da vida* e de uma *ética da responsabilidade da vida*, expressa o conflito de valores sociais e culturais na atualidade em torno do primado do *artifício* (que justifica o uso de artifício médico, no tocante à *parte* da vida, em prol do *tudo*) ou da *natureza* (que respeita o processo natural da vida, consentindo intervenção técnica apenas na *parte* e não propriamente na vida como um *tudo*). Nesse contexto, os defensores da qualidade *de vida* não consideram esta cisão e entendem que o homem também é responsável pelos efeitos naturais previsíveis inerentes à própria vida. Isso significa que, apesar do respeito à natureza, como modelo, considera-se válida a intervenção artificial quando ela se propuser a integrar, corrigir e substituir os processos naturais indesejáveis por processos artificiais que atendam as exigências e aos desejos do homem (Mori⁵ apud Bellino, 1997, p. 263-264).

⁵ MORI, Maurizio. *Il filosofo e l'etica della vita*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

Estes impasses éticos são particularmente pertinentes quando se examinam questões que são frequentemente levantadas na formulação, gestão e avaliação das políticas públicas brasileiras para o idoso:

(a) como manter e/ou melhorar a qualidade de vida com o envelhecimento?

(b) como manter a independência e a vida ativa com o envelhecimento?"

Os aspectos acima mencionados foram objeto de análise do estudo realizado por Teixeira (2008), na obra *Envelhecimento e trabalho no tempo do Capital – implicações para a proteção social no Brasil*, na qual autora faz uma exaustiva análise crítica acerca das formas de proteção social engendradas pelo Estado e Sociedade brasileiros, através das quais evidencia as desigualdades e os antagonismos sociais produzidos pelo capitalismo, especialmente para a grande maioria de homens e mulheres trabalhadores, principalmente dos mais velhos e pauperizados, expropriados, pelo Capital, dos meios de produção e do tempo de vida. São discutidos o problema social envolvido no envelhecimento do trabalhador brasileiro, os processos e relações sociais que afetam seu modo de existência, as formas de proteção social implementadas pelo Estado brasileiro no âmbito da Política Nacional do Idoso e do Estatuto do Idoso, destacando-se a confluência contraditória do público e do privado que tem permeado as formas de proteção social no Brasil. Como muito bem pontua Abreu, que no prefácio à obra citada escreveu (Teixeira 2008, p. 16):

[...] o envelhecimento não é uma realidade vivida igualmente por todos os indivíduos, suas particularizações e configurações são definidas segundo condições materiais de inserção dos sujeitos no movimento da produção e reprodução sociais, processos que imprimem estatutos diferenciados à velhice, respeitando a condição de classe, *status* e hierarquia sociais.

Bellino (1997) adverte que é preciso encontrar critérios éticos que possam superar e integrar antagonismos tais como natural/artificial e sacralização/qualidade de vida. Para tanto julgamos necessário retornar à discussão ética, em sua dimensão filosófica, e bioética em torno do *Ser Humano Idoso*, em sua unicidade, tomando-se como ponto de partida a arquitetônica do mundo real dos atos e das atividades realizados em torno dos quais estão dispostos todos os valores da vida (culturais, científicos, estéticos, éticos, bioéticos, políticos, sociais e religiosos). Procurar-se-á estabelecer a relação existente as dimensões ontoaxiológica (ser e valor), ética e bioética na perspectiva de uma abordagem filosófica moral da linguagem (Bakhtin, 1997), da ontologia hermenêutica (Heidegger, 2010; 2006), da ética (Levinas, 2009; 2008;1995) e da bioética (Bellino, 1997).

Dimensões onto-axiológicas da ética

A ética enquanto disciplina filosófica pressupõe um vasto campo de conhecimentos que desde a Grécia antiga até a contemporaneidade tem levantado questões e procurado respostas relativas à ação e à

moral dos seres humanos. Na filosofia contemporânea a discussão sobre a ética retoma uma questão de base da metafísica clássica: o que é o homem? Nesse trabalho, propomo-nos a abordar o tema na perspectiva de uma ética forjada na temporalidade e pelo fluxo da existência, já que o ser, como pretendia Heidegger (2006), "encontra seu sentido na temporalidade" (Heidegger, 2010, p. 30). Trata-se, pois, de uma ética "contemporânea aos fatos, ao acontecer da vida e da história de nossos dias" como sugere Pegoraro (2009, p. 13), no prefácio da obra do filósofo brasileiro Alexandre Marques Cabral: *Heidegger e a destruição da ética*. Concordamos com Cabral (2009) quando observa que Heidegger (2010), ao tomar o ser-aí (Dasein) como ponto de partida para o conhecimento do ser, já antecipava o legado da modernidade, no qual o homem assume o importante papel de intermediador na análise do real. Por outro lado, ao não assumir o "homem-sujeito" ou "animal-racional" da modernidade, Heidegger transforma o problema do ser do homem, na filosofia moderna, elevando-a a um outro patamar, no qual o homem é colocado num nível arcaico-originário⁶, dando espaço à cotidianidade, dimensão que permitirá a análise fenomenológica da existência (Cabral 2009).

É na obra "Por uma Filosofia do Ato" que Bajtin (1997, p.78), referindo-se ao mundo realmente experimentado da vida, ou seja, "o mundo da

⁶ Por pensamento originário entende-se um pensamento que, ao reconhecer a relação de co-pertencimento entre o ente que somos e o próprio ser, permite a expressão do real no seu processo de realização (Cabral)

consciência participante e realizadora”, vai postular o conceito de *arquitetônica*.

Na visão do filósofo russo (Bajtín, 1997, p.71) “apenas o *valor* do homem mortal fornece padrões para medir as ordens espaciais e temporais, considerando que o espaço constitui o horizonte possível desse homem”, e “o tempo lhe atribui peso e densidade valorativa”. Ou seja, é a real participação do homem, em sua unicidade, que garante a consolidação de todo o tempo e espaço matematicamente possíveis.

Para o autor (Bajtín, 1997, p.79), “o mais alto princípio arquitetônico do mundo real do ato realizado ou ação é a contraposição concreta e arquitetonicamente válida ou operativa entre o “eu” e o “outro”, já que o sentido nasce necessariamente do diálogo entre o *eu* e o *outro* em interação com a situação na qual estão inseridos. A vida, pois, se organiza em torno de dois centros de valor que, embora essencialmente diferentes, estão correlacionados entre si: o eu e o outro, e é em torno deles que os momentos concretos do Ser se organizam. Com isso o autor quer dizer que um mesmo objeto, idêntico em seu conteúdo, constitui-se apenas em um momento do ser, e será valorado diferentemente quando correlacionado a um *eu* e a um *outro* (Bajtín, 1997).

Quem é este ser humano idoso?

Diferentemente das ciências racionais que descrevem o homem a partir do estabelecimento de categorias, na analítica de Heidegger (2010) todas as explicações ou caracteres ontológicos do ser-aí (*Dasein*)

são provenientes da própria existência. Daí a serem denominados de existenciais os quais encontram-se interconectados no entorno de um mundo circundante.

O trabalho de escuta, que realizamos com os idosos de Sairé⁷ (Sampaio, 2011; Sampaio e col., 2009; Sampaio e col., 2007a;b; Aguiar et al., 2007; Aguiar e col., 2006; Vale Neto e col., 2006) aconteceu entre o período de 2004 a 2009, através da narração de suas experiências de vida. Seu J.A.S, um idoso de 92 anos, e dona A., uma idosa de 81 anos, narram suas memórias acerca de suas vidas e da velhice:

Eu já fui muito sofrido. Eu fui muito sofrido. Na minha casa foram dez filho. Eu criei e ainda tão, eles tão tudo vivos, num sabe? Eu sofri muito. Se há uma criatura sofredora, eu fui um dos tar, num sabe? Por que eu não sei contar nada de beleza, mas tudo de coisa fraca, de fraqueza, num é? Eu me criei desse jeito[...] porque na minha vida só foi sair de casa, sair e trabalhar. Fora, no alugado. Meu terrenozinho era desse tamanhinho, num dava pra eu viver, até morador eu fui, adepois voltei para o que era meu, pra mode assim, e tô levando a vida. Sofri tanto, já fui tanto doente, que eu não sei, não sei-o nem contar nada, a minha vida como foi, num sabe? Proque se eu for contar a senhora eu penso que

⁷ Sairé é um município pobre, cravado na messorregião Agreste e na Microrregião Brejo de Pernambuco, com baixo índice de desenvolvimento humano (0,598), com poucas oportunidades de emprego, com boa parte da população rural vivendo da agricultura de subsistência. A cidade, que tem 13.649 habitantes, destaca-se por possuir 10,5% de indivíduos (1.857 pessoas) com mais de 60 anos. Este número equivale a 11,74% da população total, excedendo a proporção de idosos no país e no estado.

o resto do dia não dá preu contar o sofrimento que eu sofri.
(J.A.S., 92 anos).

Trabalhava no roçado, criava cabra, pra dar leite os fio, naquele tempo... E, deixa eu ver mais, no tempo de solteira, eu moía mandioca, fazia farinha, fazia de tudo, é! Porque eu fazia tudo isso, num é, pra fazer e viver, né? Pronto... Limpava mato, quando chegava de noite, ia pro moinho, moer milho, quilos de milho pra fazer cuscuz da noite e da manhã do outro dia. [...]Por enquanto eu num sei o que é saúde, eu num consigo dizer. [...]Eu num me lembro que eu tivesse saúde não! Tive meus filho, criei... A minha saúde é essa mesma que eu tô com ela. Eu dou graças a Deus quando eu amanheço, um dia que eu posso me levantar. Ah, eu tinha saúde quando eu era jovem, eu tinha muita saúde! Mudou depois que eu fui ficando mais velha, tendo filho (...) [...]Pior, que quanto mais velha eu vou ficando mais pior eu vou ficando, né? Eu vou ficando, quanto mais velha fica mais pior, num é mesmo? (...) (A., 81 anos)

Realizamos então um movimento dialético de idas e vindas, revisitando as ideias desenvolvidas por Bajtin (1997), Heidegger (2010) e Lévinas (2009) as quais foram confrontadas com a memória desses idosos na vida real.

O Ser-idoso-no-mundo e o ser-idoso-com-o-outro: responsabilidade

Heidegger (2010, p.77), em *Ser e o Tempo*, refere-se a “mundanidade” como “um conceito ontológico que

nomeia a estrutura de um elemento constitutivo do ser no mundo". Mundo adquire então uma significação "preontologicamente existencial" (Heidegger, 2010, p.78), isto é, "ser-no-mundo é ser-desde-mundo" (antes de mundo), condição de existência tanto para o ser-aí (ser-ahí) (*Dasein*) como para os entes do real (Cabral 2009, p.60).

Para seu A.D.S., 92 anos, o mundo de sua existência é o lugar onde nasceu, viveu e trabalhou:

Nasci em Sairé, no Município de Sairé, aqui bem pertinho, num lugar chamado Passagem. É... e agora mudei prá Sapucaia. Prá mó de ver se arranjava um trabalho ou um terrenozinho maior para dar conta, para trabalhar (...). (J.A.D.S., 92 anos)

O autor (Heidegger, 2010, p. 130; 136) segue questionando quem é o ser-aí, afirmando que trata-se, em cada caso, de um ente que é um *eu* e não um *outro*, o que não deve conduzir ao equívoco de uma exégesis ontológica do já *dado*. Embora este ser-aí, refira-se a um eu-mesmo, isso não significa que ele não possa ser com-outros (con otros), ou ante os olhos de outros da sua espécie. Heidegger (2010, p. 137) conclui "que o "ser com" determina existencialmente ao "ser aí" também quando faticamente não está "diante dos olhos" nem percebido como outro. Também o "ser-só" do "ser aí" é "ser-com" no mundo". Isto significa que a relação *ser-aí* e *ser-com* é constitutiva do mundo, ou seja, ser-no-mundo é ser-com-os-outros seres-aí (*Daseins*), condição sem a qual o ser-aí não pode realizar sua existência (Cabral, 2009). O reconhecimento de que o ser-com-o-outro é

parte constitutiva da própria existência, abre espaço para o reconhecimento da alteridade como elemento essencial para uma análise fenomenológica da vida e de seus entes: “o outro é alteridade”, como afirma E. Lévinas (1995, p. 113), na obra *Alterité et transcendence*, sugerindo uma responsabilidade radical do eu em relação ao outro: “aquele pelo qual somos responsável é único e aquele que é responsável não pode delegar sua responsabilidade” (idem, p.112). Da mesma forma, referindo-se à alteridade, Bajtin (1997, p. 49) destaca a coexistencialidade ontológica do homem, evidenciada por sua responsabilidade pelo outro, e o seu papel para a compreensão do sentido da própria existência e para a determinação do *dever ser* de toda a relação interhumana:

O fato de que eu, do meu lugar único no Ser, ainda que tão somente veja e conheça ao outro, pense nele e não o esqueça, o fato de que para mim ele exista – é a única coisa que posso fazer por ele no momento dado de todo o ser, e representa uma ação que completa sua existência, absolutamente proveitosa e nova, e possível tão somente para mim –. Esta ação produtiva e singular é justamente o momento do seu dever ser. O dever-ser é, pela primeira vez possível alí onde existe o reconhecimento do fato existencial de uma personalidade singular, desde seu interior, de onde este fato chega a ser um centro de responsabilidade, alí de onde eu admito minha responsabilidade como minha singularidade e meu ser (BAJTIN, 1997, p. 49).

Esta alteridade radical, expressa pelo sentimento de responsabilidade e dever, é ilustrada na narrativa de

dona M.A.D.A, uma idosa de 73 anos de idade, que desde pequena desenvolveu o dom de curar pessoas através de rezas. Seu dever, como “rezadeira” é “servir e ajudar” o outro, pelo qual se sente responsável. Esse é o seu “trabalho”, que ela não considera um “trabalho”, mas uma “boa vontade”, o que remete aos valores éticos da benevolência e da solidariedade:

Graças a Deus, eu faço minhas oração, graças a Deus eu curo aquela pessoa e aquela pessoas fica boa e pra mim é uma maravilha, é um trabalho que eu tenho, pra mim é uma maravilha, é uma beleza que eu nasci, foi dote que Deus me deu que eu nasci assim e assim eu vou morrer. De servir e ajudar, eu desde pequena que tive esse dote, desde pequena, e tô dessa idade e tô do mesmo jeito, e peço a Deus que me dê saúde pra ajudar quem precisar de mim... é um gosto que eu tenho, eu vivo de qualquer maneira pra ajudar os doentes, tá doente ali, eu vou ajudar ele, vou tratar dele, dar um cumezinho a ele, se não tiver em casa eu levo da minha casa, porque graças a Deus eu posso, eu tô aposentada e eu tenho... eu faço minhas coisinhas, eu posso ajudar aquele que precisa, tando ele precisando de mim é comigo mesma. Pronto, é esse trabalho, é um trabalho maravilhoso que eu tenho. Que pra mim não é trabalho é uma boa vontade... é um gosto que eu tenho, é um gosto que eu tenho (M.A.D.A., 73 anos).

Trata-se aqui, como nos ensinou Lévinas (1995), da instauração de um novo tipo de relação social que ele denominou de *sociabilidade*. Nesta relação prevalece a reciprocidade e a igualdade, orientadas pela justiça que

subordina o eu ao outro (idem, p.112): a “voz do outro é uma ordem e eu tenho a ordem de responder pela vida do outro homem. Eu não tenho o direito de deixá-lo sozinho à sua própria morte” (idem, p.113). Uma tal reciprocidade, como a pretendida por Lévinas (1995), pode ser entendida, como solidariedade (Bellino, 1997).

Ética, valores e conflitos

Nas raízes onto-axiológicas da vida humana e da ética há de se considerar também as questões relacionadas aos valores (liberdade, igualdade, justiça, respeito, beneficência, felicidade, etc) e aos conflitos entre eles. Para Bellino (1997, p. 183), “os valores não são entidades abstratas, mas são ontologicamente fundados e exprimem a relacionalidade onto-axiológica do ser humano”. “Valores são incomensuráveis” e não existe critério racional “capaz de resolver todo o conflito entre valores” (Willmas apud Bellino, 1997, p. 278). Tal afirmação sugere que por detrás de todo o conflito de valores existem questões de orden pessoal e social que precisam ser consideradas. Uma proposta de superação de tais conflitos é a oferecida pela ética sistêmica, segundo a qual não existem valores e deveres absolutos e estes devem ser sempre contextualizados. Um exemplo de conflito antinômico de valores é o descrito por Heller e Fehér (apud Bellino, 1997, p.282-283), ao referirem que a definição de *boa vida* pressupõe a coexistência dos valores universais *liberdade* e *vida*. Ora, uma *boa vida*, concebida apenas como liberdade, é privada de limites e normas e pode resultar no desprezo da própria

liberdade e da vida, como ocorre no caso do uso de drogas, da força e da violência gratuita. Ao contrário, a opção pela vida em detrimento da liberdade pode resultar em uma vida como mera sobrevivência. Nesse caso, a “boa vida, privada de liberdade, perde em qualidade humana e em significado” (idem, p.283).

Este exemplo de antinomia também pode ser estendido ao significado da “boa velhice” para os idosos de Sairé, pressupondo a coexistência de valores socialmente e cientificamente reconhecidos – *vida* e *longevidade* – ainda que por detrás deles existam variáveis de orden social, econômica e política que ainda são impeditivas à sua universalização. *Longevidade*, significando apenas *preservação da vida*, pode resultar numa velhice sem saúde, como mera sobrevivência, sem *autonomia* e *qualidade de vida*; da mesma forma a *longevidade*, sem a *preservação da vida*, tomada como boa saúde, através do auto-cuidado (do eu) e do cuidado do outro, corre o risco de ser abreviada. Como nos ensinam os idoso(a)s de Sairé, em suas narrativas sobre os acontecimentos da vida: a velhice, o envelhecimento, a saúde, o direito e o dever do cuidado, as quais expressam o sentido da vida como valor supremo a ser preservado:

A velhice da gente é o tempo se passar do dia que a gente nasceu até o dia que morre. Aquele tempo vai passando e aquilo ali chama-se a velhice né, vai aumentando, aumentando, aumentando até que chega aquele dia daquela velhice parar. É quando chega e morre. (P.S.B., 86 anos).

Ficar velho é bom, ficar velho é bom, porque ninguém quer morrer (...) (A.Q.S., 67 anos);

Eu sou desenganado dos médico, eu tenho um bocado de exame, os médico dizendo pra mim que todo remédio é paliativo e num tem como eu ficar bom [...].Tem uma qualidade de medicação aqui que eu já tomei muito mais de mil e duzentos vrido dele [...]. Eu tomo remédio pra ulça, eu tenho uma ulça e a minha ulça num opera, remédio de 340mg.[...] Esse problema desse doflex é uma dor que eu tenho contínua dentro da minha cabeça, tudo quanto eu faço eu tô sentindo uma dor daqui, da derradeira junta, praqui, pra essa barroca no olho, contínua, contínua, de dia à noite, de dia à noite, de dia à noite, de dia à noite (A.Q.S., 67 anos);

“(...) há dez ou doze anos atrás, ou mais, uns quinze ano ou vinte atrás, três hora da manhã eu já tava no batente, como se diz, pronto pra trabalhar, pra cortar capim, criava uns bichinho... E quando é hoje eu tô me levantano cinco e meia, seis hora a pulso, agarrado pelas parede. Saio, eu digo à mulher: “hoje eu num ando”, mas vou [...] e volto, espaireço, tomo um pequeno, tal, tomo um remédio e assim continuo a luta (...). (A.Q.S., 67 anos);

A gente é quem deve procurar a nossa saúde, é um direito que nós tem, num é? (J.A.D.S., 92-anos)

Resolução de conflito de valores: ética da integridade e da dignidade

Em relação ao conflito de valores, concordamos com Bellino (1997, p. 266), quando sugere que “o

princípio ético da dignidade e integridade da pessoa” possa “superar tais polaridades”, favorecendo “o desenvolvimento e o bem do homem em todas as suas relações essenciais”, preservando a “integridade do seu estatuto onto-axiológico.” Conforme observa Viafora⁸ (apud Bellino, 1997), no livro *Fondamenti di Bioetica*, o homem não desconsidera o aspecto da vida biológica: ele o assume e o transcende, como podemos observar no depoimento de um idoso de 92 anos, ao relatar as mudanças biológicas acarretadas pelo envelhecimento. Ele assume a velhice, mas preserva a condição humana de integridade e dignidade, ao expressar que, mesmo sendo velho, não deixa de sentir desejo de uma vida sexual ativa, como todo o ser humano:

Por que a gente quando é jovem é uma coisa e quando é velho é outra não é? Mas muda por causa da fraqueza... Mas sendo uma coisa... Sendo desejo... cada vez mais complicando... Só que o freguês quer ser rico e não pode não é? A gente tem vontade de procurar, mas se a existência não dá, pronto, a gente tem que se conformar... É o jeito que tem... Mas dizer que o freguês tem que deixar essa coisa pra mor de virar santo... num viro não. [...] (J.A.S., 92 anos)

Com isso Viafora (apud Bellino, 1997, p. 267) parece querer dizer que o princípio da dignidade e da integridade da pessoa não apenas “transcende o critério da qualidade de vida”, mas também não sacraliza “a mera vida biológica, quando esta vida biológica não

⁸ VIAFORA, Corrado. *Fondamenti di Bioetica*, Ambrosiana Editrice: Milano Milão, 1989, p.71.

contenha nenhuma promessa de tornar-se suporte de uma vida pessoal.”

À guisa de considerações finais

As questões éticas e bioéticas do envelhecimento à luz do desenvolvimento sustentável e do acelerado curso da transição demográfica, observado no Brasil e no mundo, projetada para a segunda metade do Século XXI, discutidas ao longo deste trabalho, nos colocam interrogações e desafios acerca do futuro da humanidade que envelhece a passos largos. Se por um lado, o pensamento ético e a bioética pareçam ter evoluído com o avanço do conhecimento e das conquistas científicas e da ampliação do reconhecimento dos direitos democráticos entre os povos, o fato é que as desigualdades, sobretudo as de natureza spcioeconômica, ainda dificultam o pleno acesso destes sujeitos idosos a uma existência com qualidade de vida, sem a qual dificilmente terão assegurados os princípios éticos da dignidade e da integridade. Se o desenvolvimento sustentável pressupõe não apenas o cuidado com a natureza, mas também, e sobremaneira o cuidado com o homem e a vida humana, concordamos com Lima-Costa e Veras (2003, p.1) quando afirmam que “temos de encontrar os meios para incorporar os idosos em nossa sociedade, mudar conceitos já enraizados e utilizar novas tecnologias, com inovação e sabedoria, a fim de alcançarmos, de forma justa e democrática, a equidade

na distribuição dos serviços e facilidades para o grupo populacional que mais cresce no Brasil” e no mundo.

Para finalizar, considerando que as narrativas dos idosos de Sairé suscitaram um interessante debate acerca dos valores éticos e bioéticos, no processo do envelhecimento, relacionados à existência e ao sentido da vida humana, à paridade ontológica dos sujeitos, valores, deveres e responsabilidades do ser na dimensão da alteridade, acreditamos que a retomada das múltiplas dimensões que a ética pode assumir para o ser-evento/ ser-no-mundo/ ser-com-os-outros, materializado nos entes – “homens e mulheres idosos –, possa ser produtiva para o encaminhamento de ações práticas que assegurem os direitos: à igualdade na diferença, o que significa que critérios éticos precisam ser contextualizados, respeitando-se as diferenças socioculturais; à vida pessoal (dignidade e integridade da pessoa), pois, como sugere Viafora (apud Bellino, 1997, p. 267), “toda a pessoa é de igual valor, não toda a vida”, critério esse sugestivo de que a vida de todo o homem deve ser respeitada, em qualquer estágio do seu desenvolvimento, como um fim e jamais usada como um meio (Bellino, 1997). Além das ações mencionadas, que na gestão social, política e econômica de governos e nações, no mundo globalizado, sejam instituídas práticas solidárias que possibilitem integrar múltiplos valores: identidade/diferença, tolerância, liberdade, igualdade, justiça, etc. Como questões que permanecem em aberto à reflexão, sugerimos: 1) como manter e/ou melhorar a qualidade de vida no envelhecimento?; 2) como manter a independência e a

vida ativa com o envelhecimento?; 3) como fortalecer políticas de prevenção e promoção da saúde voltadas para os idosos?; 4) de que forma a longevidade pode transformar-se em *desenvolvimento humano* (riqueza, educação e esperança média de vida) em regiões de países com baixo índice de desenvolvimento humano?

Referências

- AGUIAR K.R, BARRETO K.M.L., SAMPAIO M.C.H., SILVA, I.C.F., NETO J.P.V. Idosos do Município de Sairé em Pernambuco: um perfil dos frequentadores do Centro de Múltiplo Uso (CMU). In: *8º Congresso Brasileiro de Saúde Coletiva e 11º Congresso Mundial de Saúde Pública*; 2006 ago 21-25; Rio de Janeiro, RJ. Rio de Janeiro: ABRASCO; 2006. **Anais.**
- AGUIAR K.R, BARRETO K.M.L., SAMPAIO M.C.H., Narrando Histórias de Vida: Um Estudo da Capacidade Funcional dos Idosos de Sairé-Pe. Trabalho Final de Conclusão de Curso. Recife, UFPE, 2007.
- ALVES, José Eustáquio Diniz. A transição demográfica e a janela de oportunidade. Ao Paulo, 2008. www.braudel.org.br/pesquisas/pdf/transicao_demografica.
- BAJTIN, M.M. *Hacia una filosofia del acto ético. De los boradores y otros escritos*. Puerto Rico: Anthropos, 1997a.
- BELLINO, Francesco. *Fundamentos da bioética*. Aspectos antropológicos, ontológicos e sociais. Bauru: Edusc, 1997.
- BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CABRAL, Alexandre Marques. *Heidegger e a destruição da ética*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Mauad, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. El Salvador/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____. *Os conceitos fundamentais da Metafísica*. Mundo, Finitude e Solidão. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

IBGE, Censo Demográfico, 1980. Rio de Janeiro, [1981]; 1991. Rio de Janeiro, [1992]; 2000. Rio de Janeiro, [2001].

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. Ensaio sobre a alteridade. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

_____. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Altérité et transcendance*. Paris: Biblio, 1995.

LIMA-COSTA, Maria Fernanda e VERAS, Renato. Saúde Pública e Envelhecimento. Editorial. *Cad. Saúde Pública* vol.19 n. 3, Rio de Janeiro, June 2003. doi: 10.1590/S0102-311X2003000300001. Consultado em 12.5.2011. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2003000300001&lng=en&nrm=iso&tlng=pt.

MORI, Maurizio. *Il filosofo e l'etica della vita*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

MINISTÉRIO DE MINAS E ENERGIA, SECRETARIA DO PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO ENERGÉTICO, SECRETARIA DE GEOLOGIA, MINERAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO MINERAL. Diagnóstico de Sairé. Recife, setembro, 2005.

PEGORARO, Olinto A. Prefácio. In: CABRAL, Alexandre Marques. *Heidegger e a destruição da ética*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Mauad, 2009, p.13-15.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes Sampaio. "Vida e Envelhecimento: uma releitura filosófica de Mikhail Bakhtin e Henri Bergson". In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Série Bakhtin - Inclassificável. Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras, 2011, pp. 101 - 122. ISBN: 978-85-7591-175-4.

SAMPAIO, M. C. H. ; BARRETO, K. M. L. ; Porto, L.M.de F. ; VALE NETO, J. P. A ação dialógica como um ato responsável da memória. Abralín 40 Anos, VI Congresso Internacional da ABRALIN, João Pessoa, 2009: p. 2177-2182. Em Cd-rom.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes, BARRETO, Kátia Magdala Lima, VALE NETO, João Pereira, FRANCO DE SÁ, Ronice Maria, ZAPPAROLI, Zilda Maria, PORTO, Ludmila Mota de Figueiredo, AGUIAR, Keyla Rodrigues, SILVA, Ana Paula Ribeiro da. Cidades Saudáveis; uma proposta humanística de promoção da saúde do idoso no município de Sairé, Pernambuco. Relatório Técnico Final CNPq. Recife, 2007a.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes, BARRETO, Kátia Magdala Lima, VALE NETO, João Pereira, PORTO, Ludmila Mota de Figueiredo, AGUIAR, Keyla Rodrigues, SILVA, Ana Paula Ribeiro da. Memória e envelhecimento. Comunicação trabalho completo. II Jornada do Grupo de Pesquisa/CNPq linguagem, Identidade e Memória, Fundação Santo André, SP: 2007b. www.linguagemememoria.com.br.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes, BARRETO, Kátia Magdala Lima, FRANCO DE SÁ, Ronice Maria, ZAPPAROLI, Zilda Maria, SILVA, Ana Paula Ribeiro da, CABRAL, Igor Frederick Ferreira da Silva, VALE NETO, João Pereira. AGUIAR, Keyla Rodrigues, SANTOS, Maria Cecília Vasconcelos. Linguagem e Envelhecimento: Diálogo entre Linguistas e Gerontólogos e Aplicações em Ações Integradas de Pesquisa e Intervenção em Saúde. Trabalho completo. Anais do 14º. Congresso Brasileiro de Ergonomia, Curitiba: 2006. Em Cd-Rom.

TEXEIRA, Solange Maria. *Envelhecimento e trabalho no tempo do capital. Implicações para a proteção social no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2008.

VALE NETO, João Pereira. SAMPAIO, Maria Cristina Hennes, BARRETO, Kátia Magdala Lima, SILVA, Ana Paula

Ribeiro da, CABRAL, Igor Frederick Ferreira da Silva, AGUIAR, Keyla Rodrigues, SANTOS, Maria Cecília Vasconcelos. A memória Cronotópica como dado qualitativo da saúde dos idosos. Anais do Simpósio Internacional – Métodos Qualitativos nas Ciências Sociais e na Prática Social, Recife, 2006. Em Cd-Rom.

Agradecimentos

Agradecemos ao CNPq/PUC-SP e à CAPES que apoiaram o desenvolvimento deste estudo.

TRADUÇÃO INTERATIVA DOS SIGNOS: ALTERIDADE, DIFERENÇA CULTURAL E ÉTNICA

Susan Petrilli¹

O Medo do Outro

O trabalho de responsabilidade inter-pessoal é o trabalho do indivíduo em sua singularidade, da pessoa que é completamente responsável: responsável como um refém que tem que pagar por algo que nunca cometeu, por um passado que nunca foi seu, que nunca foi seu presente (Levinas, 'Entretiens,' en Poirié 1987: 118).

A responsabilidade para os demais tem dupla orientação: o outro é levantado e carregado às costas de um, digamos, em uma relação assimétrica. A pessoa que eu tenho que responder é a pessoa que você tem que responder, diz Levinas. Eu tenho que explicar para a pessoa que você tem que tê-lo. Responsabilidade no rosto da pessoa que eu sou responsável: responsável pelo rosto que me tem, por sua própria liberdade. (Levinas, *Liberté et commandement*' 1953 [Libertad y Mandato] en Levinas 1987 b: 15-24).

Levinas diz que a condição de paz e responsabilidade no rosto do outro, em uma relação onde os indivíduos se entregam em sua singularidade, em sua diferença, não inter-muta, não-idiferente, precede a política e a lógica. Vemos que a política e

¹ Tradução de Alexis Henrique Albuquerque Matarazzo.

lógica consideram aos indivíduos como parte de um gênero, por tanto, iguais. Em contrapartida, a relação de alteridade é pré-política e pré-lógica. A política e a lógica surgem como resposta a minha responsabilidade para o outro em sua singularidade, e também por estou obrigado a me relacionar com o outro sem diferenciação, ou seja, baseando-me em um gênero.

Por consequência, a organização política e da comunidade com a sua lógica, suas leis, suas distinções e classificações é justificada pela responsabilidade para com o outro. De toda forma a história nos ensina que a justificativa, a responsabilidade para os outros e, portanto, o sentido político e ordem da lógica podem ser perdidos. Isto é particularmente evidente hoje, apesar da situação que define a comunicação global.

O paradoxo da globalização no atual estágio de desenvolvimento consiste no feito de que as relações sociais surgem como relações entre os indivíduos que estão separados entre si, mutuamente indiferentes uns aos outros. A relação com o outro sofre com uma necessidade para alcançar interesses pessoais. Além disso, a preocupação exclusiva da identidade de cada um, de sua própria diferença indiferente da diferença do outro, aumenta o medo ao outro, transitivamente expressado como temer ao outro. Por esta lógica, a comunidade não é nada mais do que um resultado passivo do interesse de identidade, insensível ao outro. No entanto, a comunidade, embora seja organizada, apresenta-se com uma identidade compacta a condição de suas necessidades de solicitação de coesão e unidade.

A comunidade “ecológica”, comunidade de *síes* que constitui a identidade de todos e cada um de nós apresenta o mesmo tipo de sociabilidade. Referimo-nos a sociabilidade fundada em relações de indiferença mútua entre diferenças e identidades. Esta condição procede da diferenciação e é, ao mesmo tempo, evidenciada pela distinção entre a atitude pública e privada no mesmo sujeito individual, pela separação e indiferença mútua entre os papéis, competências, deveres, linguagens, entre responsabilidades no mesmo indivíduo, no mesmo sujeito, separação concebida como 'normal' ou 'padrão' de acordo com o sistema social em que os sujeitos pertencem.

O medo do outro, temer ao outro, é consequência da constituição da identidade. No mundo de hoje o medo do outro, entendido como temer ao outro, isto é, o medo de que o sujeito experimenta a respeito do assunto atingiu níveis paradoxais. Em todos os sentidos, contrário ao princípio de Hobbes expressa na frase "*homo homini lupus*", o medo não é de todo um ponto de partida, mas o ponto de chegada à constituição da identidade (Levinas, '*Entretiens*', em Poiré 1987: 117-120).

Medo do outro significa medo que o sujeito tem “do outro”, como objeto no genitivo: o outro constitui o objeto do medo. A lógica distingue o *sujeito genitivo* do *objeto genitivo* – o outro sujeito do medo, no sentido do outro que tem medo. Sujeito e objeto. De toda forma, temos que deixar de lado esta dicotomia própria da lógica tradicional, se queremos verdadeiramente chegar a um terceiro sentido que é o do *medo pelo outro*.

Segundo este terceiro sentido, medo do outro significa, experimentar o medo do outro, mais precisamente o medo que o outro experimenta, por tanto, medo pelo outro. Neste caso não só fazemos distinção entre sujeito e objeto, senão que já nos referimos à identidade da comunidade. Em outras palavras, a relação entre as diferenças não implica numa identificação comunitária, nem faz distinção entre identidades e diferenças. Pelo contrário, a relação entre diferenças está baseada em uma não-diferença entre elas, na alteridade absoluta, transcendência com respeito à identidade. Segundo esta lógica e desenvolvendo o pensamento de Levinas, a expressão “do outro” pode se expressar com *genitivo ético* (Ponzio 1995, 1996). Este terceiro caso de genitivo teria que ser considerado pela lógica como o terceiro sentido que poderia permitir tirar todas as ambiguidades da expressão “medo do outro” que significa: “medo pelo outro”.

Humanismo, inter-corporeidade, e destotalização de abstração conectada ao gênero.

A passagem antes citada do texto de Levinas intitulado ‘*Judaism and their Present*’ segue com a constatação de que os acontecimentos têm que ser autênticos e não todos verdadeiros (*dans le vrai*), tem que envolver mais que entender. Amor, arte, ações são mais importantes que a teoria. O talento é mais apreciado que a sabedoria e a possessão de si [...] (Levinas 1960).

Com a difusão do “biopoder” e a inserção controlada de organismos no aparato produtivo, a comunicação global afirma a ideia do indivíduo como entidade separada e autossuficiente (Foucault 1977, 1988; Foucault *et alii* 1996). Vive-se o corpo como uma entidade biológica isolado, pertencente ao indivíduo, como parte da esfera de possessões do indivíduo, coisa que tem levado a quase total desaparecimento de práticas culturais e de visões do mundo baseadas na intercorporalidade, inter-dependência na exposição e abertura do corpo. Acabamos tendo resíduos mumificados que os folcloristas estudam, resíduos arqueológicos guardados em museus etnológicos e na história da literatura nacional: que é a expressão de uma situação geral de “museumificação”.

Pensemos nas maneiras diferentes de conceber o corpo na cultura popular como teorizado por Bakhtin, nas formas variadas do “realismo grotesco” que não olha ao corpo e a realidade corporal em geral em sentido individual, isolado do resto da vida terrena, e por todo o resto do mundo (Bakhtin 1963, 1965). Signos do corpo grotesco (somente os fracos rastros do que têm sobrevivido até nossos dias) incluem máscaras para rituais de festas populares da Idade Média, também presentes em todos os sistemas culturais pré-capitalistas do planeta (por exemplo, entre os ameríndios estudados por Lévi-Strauss, ver seu livro de 1975²). Antes do desenvolvimento do individualismo associado com o nascimento da burguesia, o “realismo

² Para uma avaliação por Lévi-Strauss da obra de Sebeok, ver Lévi-Strauss, ‘Avant-Propos,’ em Bouissac, Herzfeld, Posner 1986, p. 3.

grotesco" na cultura popular da Idade Média, tinha o corpo como indefinido, que não terminou com si mesmo, mas, pelo contrário, floresceu na simbiose com outros organismos, em uma relação de transformação e renovação que transcendeu os limites da vida individual. Hoje, a comunicação global (que são comunicação e produção global, ver Petrilli e Ponzio e Petrilli 2005 ed., 2006) reforça a ideia do corpo individual, privado e estático, ao ser este uma concepção funcional para as "tecnologias do sim".

Como havia antecipado Michel Foucault, a divisão e a separação entre as ciências são úteis às necessidades sócio-ideológicas do "novo padrão de corpo individualizado" (Bakhtin³). Este, então, é útil para a inserção controlada dos corpos nos ciclos reprodutivos do atual sistema de comunicação social.

Uma abordagem para o estudo dos signos que seja global e des-totalizador, tem que se fundar na lógica da alteridade em seus níveis mais altos de disponibilidade, desde o outro, disposição para escutar ao outro, abertura ao outro, não só em termos quantitativos (o caráter global de semiótica), senão também qualitativamente (Petrilli 1990). Toda classe de interpretação semiótica pelos estudiosos dos signos, especialmente num nível meta-semiótico, não podem prescindir de uma relação dialógica com o outro. O dialogismo é uma condição fundamental para uma aproximação orientada à globalização ainda que favoreça primeiro, a abertura local, ao particular que

³ Temos que destacar aqui importantes obras dos anos 70 do filósofo Italiano Ferruccio Rossi-Landi (1921-1985). Ver Bibliografia.

não está isolado nem fechado em si mesmo. Assim que esta classe de aproximação favoreça a tendência à des-totalização contra a totalização.

A alteridade força a totalidade a se reorganizar continuamente num processo “ao infinito” como tem demonstrado em particular Levinas (Levinas 1961, 1982), ou relacionado com “semioses infinitas”, para dizer-lhes com palavras de Pierce. A relação “ao infinito” é muito mais que um processo cognitivo: além de ordens estabelecidas, ordem simbólica, convenção e costume, a relação ao infinito quer uma relação de participação de responsabilidade. Esta é uma relação para a alteridade absoluta, para o que é mais refratário à totalidade, para o Mesmo. A relação ao infinito implica uma relação à alteridade do outro, à alteridade de outra pessoa, mas não estamos falando do outro si – mesmo, outro alter-ego, outro Eu pertencente à mesma comunidade, senão como outro distante, outro é estranho, diversidade, diferença para a qual no tem que ser indiferente, não obstante os esforços para empurrarmos para o contrário e as garantias do contrário, oferecidas pela identidade do eu, do si.

A aproximação des-totalizadora à vida dos signos que aqui se propõe não quer orientar a semiótica seguindo algum plano ideológico específico, nossa atenção está mais bem orientada para a atitude humana e para a responsabilidade singular de que o ser humano está investido por ser um “animal semiótico”. Como temos antecipado, a expressão “animal semiótico” indica um agente com capacidade signos, de frear suas

ações e decidir, capaz de meditação, reflexão e críticas criativas.

A semiótica global tem que se basear na semiótica cognitiva, mas também tem que se abrir a essa terceira dimensão, além da quantitativa e teórica, a ética: o melhor, a que nós nos propomos de chamar “semioética”. A semioética está relacionada com nossa proposta de uma nova forma de humanismo (Petrilli y Ponzio, 2003). Em efeito, nos referimos a Levinas e também a outros autores mencionados neste escrito, a semioética nos chama à autenticidade de um compromisso a um nível prático, em nível de ação, além da teoria pura; a semioética nos chama à participação e implicação com o outro superando os separatismos e os interesses pessoais para cuidar e amar ao outro (ver também Levinas, *‘Philosophie, Justice et amour’* [‘Filosofia, justiça e amor’] em Levinas, 1991, trad. ao inglês: 103-121). Levinas diz que a arte e o talento têm muito mais importância que a sabedoria e o controle de si mesmo; mais além da razão racional, diz Pierce, a semioética quer superar o separatismo entre as ciências e entre os objetos de sua investigação e relacionar com as ciências naturais e as ciências lógico-matemáticas e com as ciências humanas.

A semioética no quer propor uma programa com fins específicos e métodos práticos, um decálogo, uma formula para aplicar mais ou menos rigorosamente ou mais ou menos hipócrita, a semioética tem uma maior propensão à crítica com uma peculiar vontade de destacar redes de signos precisamente onde parece que há nenhuma. Em outras palavras, a semioética quer

revelar e avaliar interconexões e implicações que não se podem esquivar, precisamente, onde parecem que só há separações, limites e distâncias com seus consequentes álibis.

A nova forma de humanismo que estamos propondo pode ser somente o humanismo da alteridade, tal como tem mostrado Levinas ao largo de toda sua produção e mais claramente em *Humanisme de l'autre homme* (ver também '*Les droits de l'homme et les droits d'autrui*' [os direitos do homem e os direitos do outro] 1987 b: 116-125). Referimo-nos ao feito de quem hoje em dia a ideologia dominante centra sua pretensão de direitos humanos nos direitos da identidade, tirando da cena dos direitos humanos aos direitos do outro. Mas se o que estamos tratando de fazer é proteger a vida em todo planeta, essa orientação tem que ser combatida pelo humanismo da alteridade onde os direitos dos demais são os primeiros a salvaguardar. Quando falamos do outro nos referimos não só ao outro com respeito a si mesmo, senão à outra parte de seu próprio ser, ao outro si-mesmo. Na verdade, o outro tende a apagar, remover e segregar alteridade sacrificá-la para a causa da identidade, mas na verdade a identidade obtida com este sacrifício é uma identidade fictícia e também os esforços feitos para salvar acabam sendo inúteis.

A semiótica contribui ao humanismo da alteridade destacando a extensão e a consistência da rede de signos que juntam os seres humanos entre si de maneira sincrônica e diacrônica. A progressiva difusão da comunicação a um nível planetário faz que seja

possível analisando sincronicamente; mas a comunicação é também objeto de análises diacrônicas, que nos deixam surpreendidos por suas diferenças. De fato, todo o destino da espécie humana está ligado a todas as ações e decisões do indivíduo; também o destino do indivíduo é o destino de toda a raça humana, desde a sua mais remota para as manifestações mais recentes e mais próximas, a partir de seu passado para a sua evolução futura, em termos tanto biológicos como sócio históricos. Esta rede de signos afeta à *semiosfera* construída pela humanidade, uma esfera de cultura, seus signos, símbolos, artefatos, etc... Todavia a semiótica global nos ensina que esta semio-esfera é parte de uma esfera muito mais ampla, a semio-biosfera que compõe o hábitat da humanidade (a matriz de que nascemos e o palco onde estamos destinados a atuar).

A Semiótica tem o mérito de mostrar que tudo o que é humano envolve signos. No entanto, é mais: qualquer coisa simplesmente viva compreende signos. E aqui é aonde chegam à semiótica cognitiva e a semiótica global. A semioética empurra esta coincidência para a ética e mais além; desde uma perspectiva semio-ética a petição de responsabilidade no se pode eludir de uma maneira mais radical (a definir obrigações e valores). Nosso *ethos*, mais ainda, todo o cosmos se encontra sob a responsabilidade humana. Isto significa que, para ter uma interpretação adequada da amplitude do signo humano, devemos ter em mente que, se todo o que é humano compreende signos, então todos os signos têm que ser humanos.

Esta tendência humanística, no entanto, não significa voltar a afirmar mais uma vez a identidade monológica nem nenhuma outra forma de antropocentrismo. Pelo contrário, uma operação radical de descentralização é necessária; de fato, uma verdadeira revolução Copernicana. Como diria Welby, o geocentrismo tem que ser substituído, e assim será com o heliocentrismo, até que nos aproximemos à verdadeira perspectiva cósmica (Welby 1983). O alcance desta perspectiva é parte integrante de nosso último fim, o ponto onde a semiótica global e nossa semioética se interlaçam.

Quanto à questão da responsabilidade humana e, portanto, o humanismo como temos entendido até agora, o papel mais importante desenvolve a lógica da alteridade. Agora é a hora, de adicionar uma nova visão da alteridade em relação ao anterior na semiótica global. Deixou de ser apenas só o outro e de si mesmo, o próximo (seja vizinho ou distante, em realidade sempre é vizinho), senão que o outro se refere também aos seres viventes distantes em termos genéticos.

Signos de diferença e diferença de signos.

‘Os signos fazem a diferença’. ‘A diferença faz os signos’: das sentenças sobre a relação entre signos e diferença. Mas ao contrário do que você pode pensar inicialmente essa relação não é nem simétrica e nem recíproca. Na primeira frase, a palavra "diferença" indica apenas uma *condição*, enquanto no segundo caso, também indica um *processo*. Por consequência, as duas afirmações ‘os signos fazem a diferença e ‘a diferença

faz os signos' não são de nenhuma maneira simétricas nem tem alguma implicação de reciprocidade, uma vez que, como dissemos, no primeiro caso, diferença indica um estado; no segundo, um processo (Ponzio 2003: 195-198). Esta condição fica evidenciada também pelo feito de que no primeiro caso "diferença" pode ser substituída pela palavra "identidade", o qual não pode passar no segundo caso.

"Os signos fazem a diferença" é sinônimo de "os signos criam identidade". Na verdade, *diferença* sem sentido de estado, condição, se pode chama de *identidade*. Pelo contrário, 'as diferenças fazem os signos' não podem ser representado pela sentença 'as identidades fazem os signos'. Tanto Pierce como Ferdinand Saussure rejeitariam uma afirmação parecida, tampouco uma afirmação como esta poderia ser aceitável em um contexto semiótico digno de tal nome. Segundo a interpretação de Pierce, o signo "*stat pro aliquo*" e se compreende em termos de interpretação. Esta concepção põe em destaque o feito de que o signo se compõe de diferenças.

"Diferença" aqui se pode interpretar pelo menos em duas maneiras distintas: 1) diferença no sentido de que difere de outros signos: por exemplo, em nível semântico, uma palavra difere se seus sinônimos num preciso estado da língua; pensemos no exemplo da língua inglesa proposto pro Saussure com a diferença entre *mutton* e *sheep*; ou, se nos referimos aos sinônimos franceses, pensemos na diferença entre *redouter*, *craindre*, *avoir peur*. Em nível fonológico, pensemos na relação binária entre aspectos opostos e distintos como

d e t; b e p; 2) 'Diferença' em sentido de *diferir, reenviar*: o signo é algo que se remonta a algo mais. O signo se refere ou se remonta a outro signo que atua como interpretante. Neste caso, pois, o signo não é meramente um feito estático de relações preestabelecidas, senão um processo de reenvio, concretamente um processo de remissão segundo Peirce, de um interpretante a outro.

Antes de Jaques Derrida mudar a "e" com uma "a" na palavra francesa *différance*, para indicar o processo de *diferir*, Peirce já havia transmitido o sentido dinâmico de diferença, ou seja, de remissão entre os signos com esta ideia de *semiosis infinita*. Remissão entre signo e interpretante se explica nos *termos dialógicos de pergunta e resposta*: o interpretante responde ao signo, é uma resposta a ele, uma resposta ao signo que se apresenta como pergunta. Isto estabelece limites definidos à interpretação em uma relação dialógica que é aberta, mas ao mesmo tempo fechada ou limitada pela irredutível alteridade de suas condições.

O signo se opõe à identidade, é refratário à diferença como condição e, em mudança, floresce na remissão, nos infinitos reenvio. Além disso, segundo a afirmação, 'os signos fazem a diferença' como 'os signos fazem a identidade', os signos podem ironicamente fazer a diferença em termos de estado, identidade.

De todas as formas, é importante repetir que os signos, em mudança, se dirigem à diferença em sentido de mudança, reenvio, abertura dialógica e alteridade. A diferença que faz os signos é a alteridade; a diferença,

vista sob esta luz, abre o signo a ilimitadas semioses e distingue o signo sinal, ou seja, a singularidade do monologismo, a natureza estática do sinal.

Os signos que marcam a diferença são os que ficam reduzidos à condição de sinal, signos que tem perdido sua capacidade de reenvio. Com o qual podemos falar de um uso restritivo do signo a serviço da diferença como identidade, signo fechado em si mesmo, utilizando para fazer e evidenciar diferenças e identidades tal e como as entendemos.

Nossa finalidade é criticar as concepções que utilizam signos para fazer diferenças, para marcar diferenças dentro do mesmo mundo dos signos. A referencia aqui é ao mundo dos signos humanos, às culturas, à esfera da antroposemioses. Se nos perguntamos onde os signos fazem diferença, referindo-nos ao mundo dos signos, ou seja, à inteira semio-biosfera (Sebeok), a resposta é que esta classe de fenômenos só se produz na cultura humana, na antroposemiose; só nesta esfera os signos se utilizam para fazer referencia em sentido de identidades individuais, sociais e nacionais. Isto é possível graças à capacidade própria do ser humano chamado metasemiose, que faz do ser humano um animal singular, ou seja, um animal semiótico. Mas, como dissemos, este uso do signo é restritivo e os reduzem ao nível de sinais. Utilizar os signos para fazer diferenciações, para estabelecer identidades na esfera da antroposemioses, significa utilizá-los abusivamente, de uma maneira aberrante com respeito a toda a semiose em geral; de fato, este uso dos signos para fazer diferenciações interrompe o processo de reenvios

e põe os signos em uma relação de diferença estática, vista como identidade e não como processo aberto, ou movimento dialógico, participação, conexão, intercorporalidade, alteridade.

A diferença como identidade se refere à diferença indiferente, tipo de uma diferença própria de funções e papéis requeridos pelo 'mundo fechado do discurso' (Marcuse), que contempla a possibilidade de alternativas, mas exclui diferenças sentido de alteridade.

Diferença como alteridade é diferença não indiferente (Levinas 1961 e 1974), a diferença como conexão dialógica e participação com outras diferenças. Diferença no sentido da alteridade não significa deixar de ser, o que é característico da alternativa, mas tem sim a sensação de outra coisa que não ser (Levinas 1974): ao ser alteridade, a diferença se interpreta com reenvio além da identidade do ser, seja individual ou coletiva.

As culturas podem utilizar os signos em pelo menos duas formas diferentes: para estabelecer diferenças de outras culturas, para determinar a identidade, ou seja, para definir a identidade de uma cultura e justapô-la para o outro, ou como um meio de resposta a signos, se eles próprios ou outros em uma interação dialógica nos processos de encaminhamento de infinito, onde um signo refere-se a outro signo ou para frente como signo interpretado ou signo interpretante. Neste caso, as culturas "condecoram" seus signos com a atitude à entonação interrogativa e à compreensão reativa (Bakhtin). Dado que eles são signos, estes signos

interrogam a outros interpretantes, por sua vez signos, e chegamos a ter uma pergunta num diálogo. Este pensamento nos oferece a única possibilidade de fugir tanto do relativismo como do dogmatismo, ao estarem estes dois caracterizados pelo fracasso de considerar ao outro como vencido e excluído.

O universo do signo, hoje em dia, está caracterizado pela comunicação global, que quer nivelar, homologar, igualar e apagar as diferenças. Este processo leva inevitavelmente à frustração de identidades e diferenças que necessitarão, cada vez mais, afirmar-se e prevalecer sobre outras identidades e outras diferenças, na vontade de afirmar sua separação das demais, sua própria diferença-identidade que, em mudança, o sistema social quer eliminar. Assim que a mútua indiferença entre as diferenças se volta de imediato em hostilidade e conflito com o diferente, o estrangeiro, o estranho.

Em quais signos podemos encontrar as diferenças, já que os signos têm entrado no sistema de comunicação global e circulam no mercado mundial (ligado à comunicação global?). E de quem é a vocação de cancelar as diferenças?

Paradoxalmente, as diferenças só podem se encontrar no passado: os signos de diferença são os que recebemos do passado: o presente os apaga. O que pode unificar e diferenciar e, por consequência, identificar, é o passado comum: diferenças de religião, línguas, divisão territorial, origens, genealogia, raízes, sangue, cor da pele, etc. A identidade trata de se afirmar a si mesma para poder constituir diferença, seja

em nome da história, ou por algumas características naturais: Evidência de um passado cultural, tradição, costumes, pontos turísticos, idiomas e dialetos, religião, etnia. Mais especificamente, igrejas, museus, ruínas, peças históricas de cidades são os únicos elementos característicos, elementos de identificação no espaço urbano, que de outra forma seriam anônimos e indistintos em relação a outras áreas urbanas no mundo de hoje da comunicação global. Hoje os signos de identidade estão fixos entre indiferenças e diferenças mumificadas.

Com esta definição de identidade, podemos distinguir, por diferentes graus de abjeção (abrangendo todas as áreas do ódio para a chamada "tolerância"), que, no entanto, tornou-se permeável na direção do país, o espaço urbano, bairros, ambientes, trabalho, vida diária. A conexão com a identidade é causada por diferenças religiosa, étnica, linguística, cultural, etc.

Mas a identidade baseada nos signos de um passado comum se faz mais forte na vontade de defendê-la, e se estende mais extensivamente em termos de espaço quando mais contradizem as ideologias da comunicação global, não obstante e mais além das diferenças e de seus confins. A identidade assim descrita toma força quando se identifica numa Nação, em um Estado ou em Confederações de Nações e Estados, com a União Europeia ou os Estados Unidos da América. Nas bases de um passado cultural comuns, a identidade irá excluir ao emigrante de seus confins, o denominado "extra comunitário" que está obrigado a pedir hospitalidade a países mais desenvolvidos para

fugir dos desastres provocados em seu próprio país pelo desenvolvimento do mesmo.

Além disso, os signos de comunidade fechada, de comunidade da identidade, os signos da 'pequena experiência', podem ser superados pelos da 'grande experiência' (Bakhtin) que floresce nos processos dinâmicos e dialógicos dos reenvios. Graças a estes processos, os signos irão formar parte da comunidade aberta, e participam com essas comunidades em uma relação de 'interconexão com o outro' (Levinas 1974), relação de conexão e irrevogável responsabilidade para o outro, relação de diferença não-indiferente. (também Ponzio 2002).

O que une cada um e todos nós é a alteridade de cada um de nós que não se pode reduzir a uma diferença pertinente a nenhum tipo de comunidade. Esta condição de não pertencer, de ser mutuamente estranhos, nos une em uma relação de não-indiferença para com o outro.

A comunicação global volta os signos obsoletos da diferença, faz possível que o uso aberrante dos signos volte a ser anacrônico e torna a diferença cada vez mais ilusória. *O sistema contemporâneo de reprodução social é o último aspecto social onde os signos se empregam para fazer a diferença.* Mas certamente este mesmo sistema, ao mesmo tempo, está fazendo impossível o emprego dos signos neste sentido, ou seja, o de fazer e marcar as diferenças.

Paradoxalmente, a reprodução social contemporânea, ainda que coloque em perigo a vida de todo o planeta na presente situação da comunicação

global, ao mesmo tempo, e apesar se sua mesma natureza se move para um sistema social que pode nos oferecer a única possibilidade de salvação planetária, se não é demasiadamente tarde. Estamos falando agora, de um sistema social onde os signos estão abertos à alteridade e florescem num processo de reenvios em harmonia com a natureza do universo semiótico em sua totalidade (des-totalizada): a vida. No entanto, temos visto que os signos da antropo-semioses, diferente do resto do universo semiótico, estão dotados de capacidade semiótica, própria dos seres humanos, ou seja, da capacidade de metasemiose, que implica na capacidade criativa, crítica e responsável. A nova comunidade humana que estamos prevendo está caracterizada por uma interconexão planetária sem comunidade, uma comunidade que não significa uma comunidade fechada. Pelo contrário, uma comunidade feita de signos diferentes, mas não signos de diferenciação, signos que façam a diferença, sem signos de identidade fechada, sem propriedade, sem territórios, sem possessões, sem igualdade ou desigualdade, sem raízes ou origens, sem barreiras ou cadeias, sem pertencer: uma comunidade comunitária real, comunidade aberta, para citar Charles Morris (1901-1979) (Morris 1948). Como doutrina de comunicação inter-gêneros e trans-gêneros, no nosso caso em específico, como doutrina de comunicação intercultural e trans-étnica, a semioética da tradução quer contribuir com esta transformação.

Bibliografía

BAKHTIN, Mikhail. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moscow: Sovetskij pisatel'. C. Emerson (Trad al Inglés y ed.), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

_____. *Tvorchestvo Fransua Rable*. Moscow: Khudozhestvennia literature. H. Iswolsky (trad.), K. Pomorska (ed.), *Rabelais and His World*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1968.

Levinas, Emmanuel. 'Liberté et commandement', en: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 58, pp. "36-41: trad. al inglés en Lévinas 1987a, pp. 15-23.

_____. 'Judaïsm et temps présent'. *L'Arche* 44: 32-36, en Levinas, *Difficile liberté*, Paris: Albin Michel, pp. 269-278. trad al inglés. 'Judaïsm and the Present', en: *The Levinas Reader*. Seán Hand (ed.). Oxford: Basil Blackwell 1989, pag. 252-259.

_____. *Totalité et infini*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1968, 1971; trad al inglés. *Totality and Infinity*, por A. Lingis, J. Wild (introd.). Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers 1991.

POIRIÉ, François. *Emmanuel Levinas. Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture. (1987).

PONZIO, Augusto. *I segni dell'altro. Eccedenza letteraria e prossimità*. Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

_____. *Subjectivité et alterité dans la philosophie de Emmanuel Lévinas*. Paris: l'Harmattan, 1996.

_____. *La differenza non indifferente. Comunicazione, migrazione, Guerra*. Milan: Mimesis, 2002.

WELBY, Victoria. *What is Meaning?* Amsterdam: John Benjamins, 1983.

SOBRE A ORGANIZADORA

Luciane de Paula possui graduação em Letras (1997), pela UNESP - Araraquara, mestrado (2001) e doutorado (2007) em Linguística e Língua Portuguesa pela mesma Universidade e pós-doutorado (2011) pela Université François Rabelais - Tours - France. Atualmente é professora do curso de Letras, Departamento de Linguística, da UNESP - Assis e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP - Araraquara. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Análise Dialógica do Discurso e atua, principalmente, nos temas: Círculo de Bakhtin, filosofia da linguagem, análise do discurso, semiótica, canção e verbivocovisualidade. Coordena o GED – Grupo de Estudos Discursivos, na UNESP - CAs. Dentre as suas publicações, possui as organizações, com Grenissa Stafuzza, da *Série Bakhtin – Inclassificável*, com 3 volumes publicados e o 4º, no prelo, todos pela editora Mercado de Letras; e o livro *Da Análise do Discurso no Brasil à Análise do Discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*, pela EDUFU; assim como, organizou, com Alessandra Del Ré e Marina Célia Mendonça, os livros *A linguagem da criança: um olhar bakhtiniano* e *Explorando o discurso da criança*, ambos publicados pela Editora Contexto, em colaboração com os grupos NaLíngua, GED e Slovo. Além disso, publicou uma coletânea organizada por ela, denominada *Discursos em perspectiva - humanidades dialógicas*, pela Mercado de Letras; e o livro *Vozes Discursivas*, do GED, pela Pedro & João Editores.

SOBRE OS AUTORES

Alexis Henrique Albuquerque Matarazzo é graduando em Letras pela UNESP/FCLAs. Atualmente é bolsista de Iniciação Tecnológica do CNPq, professor estagiário de língua espanhola no Centro de Línguas e Desenvolvimento de Professores - CLDP/UNESP-FCLAs e membro do Grupo de Estudos Discursivos - GED. Suas áreas de atuação são: Ensino de língua e literatura espanhola, língua e literatura vernácula, análise dialógica do discurso e tradução português/espanhol.

Ana Paula Lopes Cardoso é Graduanda em Letras com habilitação Português/Italiano pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP. Membro do Grupo de Estudos Discursivos de Assis (GED/UNESP). Desenvolve, sob a orientação de Luciane de Paula e com financiamento da FAPESP, um projeto de pesquisa (de nível Iniciação Científica) intitulado "Natura Chronos e Avon Renew: a conquista do telespectador por meio de discursos opostos", a partir do qual pensa a respeito da construção dialógico-discursiva de peças publicitárias televisivas, mediante apoio metodológico nos estudos do Círculo de Bakhtin.

Bárbara Melissa Santana é aluna do quarto ano do curso de graduação em Letras com habilitação em língua francesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. Membro do GED, coordenado pela Profa. Dra. Luciane de Paula. Pesquisa temas como: análise de discursos verbo-visuais, feminismo e machismo, anúncios publicitários e filmes, sempre tendo como fundamentação teórica os estudos do Círculo de Bakhtin.

Karin Adriane Henschel Pobbe Ramos possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), concluído em 2004, e mestrado em Letras, pela mesma instituição, concluído em 1999. Possui licenciatura em Letras, habilitação Português e Inglês, concluída em 1991, bacharelado em Psicologia, concluído em 2009, e formação de Psicólogo, concluída em 2010, todos pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Atualmente é Professora Assistente Doutora nas disciplinas de Psicologia da Educação e Prática de Ensino e Estágio Supervisionado de Língua e Literaturas Vernáculas para Curso de Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP. Desenvolve pesquisa na área Linguística Aplicada, atuando principalmente na linha do ensino do português como língua materna e como língua estrangeira. Coordena o projeto de extensão Cursinho Pré-Vestibular Primeira Opção e faz parte dos seguintes Grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq: Projeto *Teletandem Brasil: Línguas Estrangeiras para Todos*; Sociedade, Escola e Desenvolvimento do Professor; e Teletandem e Transculturalidade. É supervisora e pesquisadora do Centro de Línguas e Desenvolvimento de Professores da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP. Em seu Currículo Lattes, os termos mais frequentes na contextualização da produção científica e tecnológica são: Linguística Aplicada, Teletandem, Ensino do Português e Ensino do Português para Falantes de Outras Línguas.

Luciano Aparecido Borges de Almeida é licenciado em Letras - Português e Espanhol, 2008 - ISE Barretos. Especialista em Psicopedagogia - Unirp, 2010. Atualmente é aluno do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, na área do Texto e do Discurso - estudo do Dialogismo no Discurso

Literário e das Relações Intertextuais entre textos verbais e não-verbais. Obras publicadas: O dia a dia no trabalho: competências essenciais, pela editora Saraiva, 2014; Discurso religioso publicitário (capítulo de livro) UFSCar, 2012; Motivação e poesia na gestão de pessoas. Sete Virtudes, 2010; Poemas - Livro Áudio, pela editora Sete Virtudes, 2008.

Marcela Barchi Paglione é Aluna de graduação em Letras com habilitação em português/francês pela Unesp, campus de Assis e integrante do Grupo de Estudos Discursivos, GED, o qual estuda os conceitos de Mikhail Bakhtin e conta com a coordenação da Prof.^aDr.^a Luciane de Paula. Esteve em programa de intercâmbio na Université Charles de Gaulle Lille-3, em Lille-França, contando com bolsa auxílio pelo programa de intercâmbio da Arex (Unesp) durante o segundo semestre de 2012. Atualmente desenvolve uma pesquisa de Iniciação Científica na área de Análise Dialógica do Discurso na qual estuda a construção do sujeito em alteridade e o diálogo constitutivo do enunciado, tendo como objeto a minissérie inglesa Sherlock (BBC).

Maria Cristina Hennes Sampaio é Pós-Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (LAEL-PUC/SP), Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo (USP/SP), com estágio doutoral no Departamento de Ergologia na Universidade de Provence (França), e Mestrado em Linguística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS). É professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (Programa de Pós-Graduação em Letras), Editora Assistente da Revista Eutomia (Linguística e Literatura), além de participar de comissões editoriais de periódicos de âmbito nacional (Bakhtiniana PUC/SP; Ao Pé

da Letra, UFPE/PE) e internacional (Ergologia Aix-em-Provence/FR). Como pesquisadora, é líder do grupo de pesquisa Linguagem, Sociedade, Saúde e Trabalho (CNPq-UFPE-PE) e participa dos Grupos Linguagem, Identidade e Memória (CNPq-PUC-SP - <http://www.linguagemememoria.com.br>), Linguística Informática (CNPq-USP-SP), GT da Anpoll Estudos Bakhtinianos e Rede Internacional Ergologia, Trabalho e Desenvolvimento (Universidades e organizações parceiras no Brasil, França, Portugal, Suíça, Canadá, Comores e Costa do Marfim). Tem diversas publicações em análise do discurso, destacando-se o livro Democracia, Cidadania e Linguagem em tempos de globalização, premiado como a melhor Tese em Linguística, pela USP, em 2008, além de inúmeros artigos que abordam questões relativas à linguagem e sociedade, linguagem e saúde e linguagem em contexto de trabalho e filosofia da linguagem.

Marco Antônio Villarta-Neder é Professor Adjunto do Departamento de Ciências Humanas. Exerce a função de Pró-Reitor Adjunto de Graduação e Superintendente de Ensino. Foi Coordenador do Curso de Letras na modalidade a distância na Universidade Federal de Lavras e na modalidade presencial na Ufla e em outras instituições públicas e particulares.. Atua na Graduação, principalmente no Curso de Letras, seja na modalidade presencial, seja na Educação a Distância. Atua na Pós-Graduação Stricto Sensu, no Programa de Pós Graduação em Administração com a disciplina de Análise do Discurso. Licenciado em Letras (Universidade de Taubaté, 1986), mestrado em Linguística Aplicada (ensino-aprendizagem de língua materna - Unicamp, 1995) e doutorado em Letras (Linguística e Língua Portuguesa - Unesp-Araraquara, 2002). Tem publicações e experiência em projetos na área de Letras, com ênfase em Linguística, atuando principalmente nos seguintes temas:

discurso, linguística, leitura, produção escrita e formação de professores. Membro dos Grupos de Pesquisa: GAMPLE - Grupo Acadêmico Multidisciplinar: Pesquisa, Linguística e Ensino (Unesp - São José do Rio Preto); GEPPEP (Grupo de Estudos e Pesquisas Produção Escrita e Psicanálise - USP); LEP (Laboratório de Estudos Polifônicos - Universidade Federal de Uberlândia); GED - Grupo de Estudos Discursivos - UNESP-Assis.

Mônica Éboli De Nigris possui graduação em Letras Português-Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1986), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000) e doutorado em Linguística pela Universidade de São Paulo (2006). Atualmente é professora da Universidade Nove de Julho e professor de ensino superior - FATEC ZONA LESTE. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Bakhtin, cultura, literatura brasileira, riso.

Nicole Mioni Serni é Aluna de doutorado no Programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP de Araraquara. Desenvolve, sob a orientação de Luciane de Paula a pesquisa "Canções cinematográficas: análise dialógica do filme musical Les Misérables". Concluiu o mestrado no Programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP Araraquara com financiamento CNPq. Foi graduada em Letras (Licenciatura Plena em Línguas Portuguesa e Alemã e respectivas Literaturas) pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Desenvolveu, durante a graduação, sob orientação de Luciane de Paula, com financiamento FAPESP, um projeto de pesquisa (nível de Iniciação Científica) intitulado *Moça com Brinco de Pérola: diálogos possíveis*, em que

pesquisou o discurso fílmico a partir dos estudos do Círculo Bakhtin, Medveded, Volochinov.

Norma Discini de Campos é Professora Livre Docente em Teoria e Análise do Texto na Universidade de São Paulo (USP), associada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Mestre e doutora em Linguística e Semiótica pela Universidade de São Paulo. Orientadora de pesquisas na graduação, na pós-graduação, bem como supervisora de pós-doutorado. Voltada para questões concernentes a uma Estilística Discursiva, desenvolve seu trabalho sob uma perspectiva fundada na teoria semiótica da significação, desde suas bases greimasianas até seus desdobramentos contemporâneos, o que supõe contemplar vizinhanças entre a semiótica e outras fontes do pensamento, tais como a fenomenologia, a Análise do Discurso, e a filosofia bakhtiniana da linguagem. Pesquisa como o sujeito se firma enquanto corpo, voz, tom de voz e caráter, busca, no limiar entre a Retórica e os estudos enunciativos, relacionar o homem na língua com a noção aristotélica de um *éthos*, que, sustento de um estilo, organiza-se ao longo de determinada totalidade discursiva, ao se firmar como estrutura e acontecimento. Nessa direção também vão suas publicações, as quais juntam, à esfera acadêmica, obras com teor didático. Pós-doutorado em andamento na Universidade Paris 8, sob supervisão do Prof. Denis Bertrand, com o projeto "Corpo: limite e limiar - Questões de estilo" (bolsa FAPESP).

Rafael Marcurio da Cól é Aluno especial de mestrado do programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp - Araraquara. Possui graduação em Letras (Licenciatura Plena em Línguas Portuguesa e Francesa) pela UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de

Assis (2013). Desenvolveu, durante dois anos de graduação, sob orientação da Prof. Dra. Luciane de Paula, com financiamento FAPESP, um projeto de pesquisa de nível: Iniciação Científica, denominado: *ANTROPOFAGIA MUSICAL BRASILEIRA: o estilo de ser Mutante*, no qual pesquisou o estilo da banda Os Mutantes, sob a luz dos estudos do Círculo Bakhtin, Medvedev, Volochinov. Área de pesquisa em Letras, com ênfase em: análise do discurso, filosofia da linguagem, semiótica russa, canção e literatura. E atuação em: língua portuguesa, produção de texto, interpretação, literatura brasileira, literatura francesa e língua francesa.

Rubens César Baquião é Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista UNESP/Araraquara. Desenvolveu seu Doutorado e realizou seu Mestrado com bolsas da agência CAPES. Atua principalmente nos seguintes temas: semiótica, metalinguagem, mídia, contracultura, mitologia, análise do discurso e fenomenologia. Membro do grupo de estudos semióticos CASA (Cadernos de Semiótica Aplicada) e do grupo de estudos bakhtinianos SLOVO, ambos da UNESP de Araraquara. Possui graduação em Letras pelo Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé (2005). Nos anos de 2012 e 2013, residiu em Limoges, na França, onde fez um estágio de Doutorado - com bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) - na Université de Limoges, sob coorientação de Jacques Fontanille, um dos principais nomes da Semiótica mundial.

Susan Petrilli é professora de Semiótica no Departamento de Práticas Linguísticas e Análises de Textos na Universidade de Bari, Itália. Investiga e escreve sobre as Teorias dos

Signos, Sujeito, Significado, Linguagem, Comunicação, Ideologia, Tradução e Literatura. Autora de muitas obras e artigos, tradutora do Francês e do Italiano ao Inglês e do Inglês ao Italiano, têm publicado várias coleções de livros. Graças a seu empenho, tem contribuído a difundir ideias de autores como Victoria Welby, Charles S. Peirce, Charles Morris, Thomas A. Sebeok, Giorgio Fano, Gérard Deledalle, Ferruccio Rossi-Landi.

Este livro é composto por 16 (dezesseis) capítulos voltados a enunciados verbais, não-verbais e/ou sincréticos. A obra reúne reflexões em desenvolvimento por integrantes do GED, tanto docentes quanto estudantes, todos vistos como pesquisadores; e por colaboradores do Grupo, tanto brasileiros quanto estrangeiros. O intuito é refletir acerca da axiologia sónica. ao trazer à tona as relações dialógicas; bem como pensar acerca da semiose discursiva verbivocovisual. Por isso, tomamos a linguagem em seu aspecto amplo, a semiose que nos constitui como sujeitos. Sujeitos de linguagem que se expressam por todos os poros linguísticos de sua pele. Alma em cerne que incorpora translinguística em significações.

Luciane de Paula



Pedro João
editores
www.pedrojoaoeditores.com.br