

INÁCIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**GÊNERO CAUSO:
NARRATIVIDADE E TIPOLOGIA**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

São Paulo – 2006

INÁCIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**GÊNERO CAUSO:
NARRATIVIDADE E TIPOLOGIA**

Tese apresentada à Banca Examinadora
Da Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, como exigência parcial para
a obtenção do título de Doutor em Língua
Portuguesa, sob a orientação da Prof^a Dr^a
Maria Thereza Q. G. Strôngoli.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Maria Thereza Queiroz Guimarães Strongoli – Orientadora

Prof^a Dr^a. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento – Unesp/SP

Prof^a Dr^a. Dina Maria Martins Ferreira – Mackenzie/SP

Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira – PUC/SP

Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento – PUC/SP

Agradecimentos

À prof^a dr^a. Maria Thereza Q.G. Strôngoli, pelas horas laboriosas e agradáveis de orientação, pela leitura criteriosa da tese e pelo afeto com que me conduziu pelo universo do fazer científico.

À prof^a dr^a Edna Maria Fernandes S. Nascimento, pelas sugestões e orientações benfazejas que reorganizaram a estrutura do trabalho.

À prof^a dr^a Dina Maria Martins Ferreira, pela preocupação com os caminhos da tese, pela alegria e companheirismo.

Ao prof. dr. Luiz Antonio Ferreira, pela leitura crítica do trabalho e por ter me iniciado nos ritos do universo acadêmico.

Ao prof. dr. Jarbas Vargas Nascimento, pela amizade, seriedade e trabalhos partilhados ao longo do processo.

Aos contadores Chico Lu e Carlos Sereno, de São Paulo, Geraldo Tartaruga e Ditão Virgílio, de São Luiz do Paraitinga (com abraço a Jô Amado e Alice do *Restaurante Sol Nascente*), Rolando Boldrin, cujos **causos** são a alma deste trabalho e, por extensão, a todos os contadores do Brasil.

Aos pesquisadores do NUPLIN (Núcleo de Pesquisas em Língua, Imaginário e Narratividade), entre eles: Júlio, Geraldo e Edvânia, Kelly, Rosana, Vera e Eunice.

Aos professores, colegas e secretária do Programa de Estudos Pós Graduados em Língua Portuguesa da PUC/SP.

Aos colegas do IP/PUC – Instituto de Pesquisas Lingüísticas, em especial à Sandra Alves.

Aos Familiares e a meu irmão Renato pelo longo tempo de espera e ausências.

Aos amigos de toda vida pelo estímulo à perseverança e pela compreensão.

Ao CNPq pelo financiamento da pesquisa.

À

Mariana e Iara,
Razões de tudo
Inspiração e amor

Mirian Mayumi,
Companheira de caminhada
Sustentáculo de todas as horas

Meus pais, José e Maria de Lourdes,
Formadores do caráter
Da coragem para a vida

Qui amant ipsi sibi somnia figunt

Os que amam modelam seus próprios sonhos (Virgílio)

RESUMO

A análise desenvolve-se na área de Análise do Discurso, e focaliza as estruturas semiolinguísticas de contadores de "causos" no Estado de São Paulo. Seu **objetivo** é examinar como se constroem a temática, a argumentatividade e as estruturas discursivas que manifestam o imaginário dos enunciadorees e possibilitam o reconhecimento de categorias que pontuem as particularidades do gênero "causo".

A **metodologia** dos trabalhos recorre à interdisciplinaridade, centrando-se em postulados: da semiótica discursiva, desenvolvida por Algirdas J. Greimas; da retórica, atualizada por Chaim Perelman; e da antropologia do imaginário, fundamentada em Gilbert Durand.

A constituição do **corpus** resultou de dois momentos: exame de material publicado e pesquisa de campo realizada em regiões interioranas paulistas a fim de entrevistar contadores, e gravar seus causos.

A análise possibilitou as seguintes **conclusões**: o causo constitui um gênero próprio, com características temático-discursivas definidas e estruturas semiolinguísticas específicas, as quais foram suficientes para a constituição de quatro categorias: lúdica, que explora o riso; crítica, que se sustenta na ironia; revide, que evidencia a vingança; e aterrorizante, que desperta o medo.

ABSTRACT

This analysis has been developed according to Discourse Analysis principles and focuses on the semio-linguistic structures of "story-tellers"¹ in the State of São Paulo. The objective is to examine the way thematic content, arguments and discursive structures are composed and how they reveal the imaginary of utterers, making it possible to recognize the categories that identify the particularities of this gender.

The methodology of this work is inter-disciplinary, centering itself in postulates of discursive semiotics, developed by Algirdas J. Greimas; the rhetoric, brought up to date by Chaim Perelman; and the anthropology of the imaginary, based on Gilbert Durand.

The constitution of the corpus resulted from two moments: examination of published material and field research, carried through in São Paulo countryside regions in order to interview story-tellers and to record their tales.

The analysis has come to the following conclusions: this kind of tale constitutes a gender with definite discursive and thematic characteristics as well as specific semio-linguistic structures. These have been enough for the constitution of four categories: playful, that explores the laugh; critical, that is based on the irony; vengeance replies, that evidences the revenge; and terrifying, that awakes fear.

¹ Story-tellers (*contadores de causos* in portuguese) are citizens usually from the countryside who are famous for the stories they tell to amuse or amaze people.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
PRIMEIRA PARTE – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	11
O olhar semiótico	12
Os Procedimentos Retóricos	19
A Perspectiva do Imaginário	26
Gênero e Processos Interativos	32
SEGUNDA PARTE – ANÁLISES	39
Preâmbulo	40
Análise do Causo 1	42
Análise do Causo 2	52
Análise do Causo 3	62
Análise do Causo 4	73
Análise do Causo 5	86
Caracterização do Gênero Causo	100
Tipologia dos Causos	111
TERCEIRA PARTE	116
Considerações Finais	117
Referências Bibliográficas	120
Dicionários	125
Bibliografia Consultada	126
Anexos	128

Quem conta um conto aumenta um ponto

Ditado popular

Como qualquer criança de cidade interiorana, minha memória está cheia de *contos* e de *pontos* ouvidos durante a infância, sobretudo, quando viajava com meus pais pelo interior dos Estados de São Paulo e Minas Gerais, em visita a parentes e amigos da família. Tenho, ainda, presente a imagem do menino sentado ao redor do fogão a lenha, a ouvir as histórias contadas pelos avós e tios, no ambiente mágico e lúdico de inesquecíveis serões em que palavras, gestos e olhares faziam com que todos *entrassem na história*, fosse esta do sertão, de aventuras, de medo ou de algum livro de Monteiro Lobato, Irmãos Grimm, La Fontaine, Andersen ou outros. Além dessas histórias, escutava inúmeras vezes as contadas em disco vinil compacto e colorido que recebia, como toda criança na época, de presente para fazer a descoberta maravilhosa que juntava fantasia e música.

Com o passar do tempo, a exigência do menino passou a pedir que os contadores fabulassem suas próprias histórias. Das impressões de espanto e de fantasia dos primeiros contos, passei a descobrir outros temas e, sobretudo, a observar a variedade das formas de contar as diferentes linguagens dos contadores, assim como modulações da voz, expressões fisionômicas e gestos, que mostravam uma multiplicidade de interesses afastados da vida cotidiana e da programação repetitiva da televisão. A adolescência encontrou-me fascinado pela criatividade da fabulação e, sobretudo, pela possibilidade de aumentar os *pontos* do já contado, nos quais já vislumbrava algumas ocorrências (re)criativas que, mais tarde, vim a reconhecer como expressão metafórica, cômica ou irônica.

Essa diversidade motivou, naquele tempo, as **primeiras questões**: havia uma textualidade própria do universo infantil, como o conto de fadas, e outra própria do público adulto? O mundo adulto era configurado diferentemente para ou pelas crianças?

A única constatação, naquele momento, era que contar histórias, qualquer fosse seu formato, estrutura ou mesmo sua finalidade, parecia-me atividade rica em sua função linguageira, devido a seus usos e recursos serem mais elaborados que as conversas do cotidiano, ainda que (ou por isso) as frases fossem construídas sobre estruturas arquetípicas e tivessem como ponto de apoio uma mensagem que transitava pelo verbal e não-verbal. Notava como ocorria o ajuste da voz do contador com seu corpo, assim como sua busca de interação com os ouvintes, como se houvesse necessidade da co-presença destes. Observava que as referências textuais eram múltiplas: vinculavam-se tanto à pessoa do narrador, quanto às personagens e, muitas vezes, aos ouvintes.

Ao observar tal relação dos adultos com as histórias, passei a entender que estas, além de refletirem o pensamento daqueles, apontavam sempre sua intenção de formar o caráter não somente de nós, adolescentes, mas do grupo social, como se as histórias tivessem normas de conduta referentes à interação dos homens entre si, com a cultura e com a própria natureza humana, já que pareciam buscar a harmonização de suas limitações com o meio ambiente.

A partir dessas observações, compreendi por que as linguagens desses contos, embora tratassem dos mesmos anseios, temores ou paixões explorados por literatos, eram ditas segundo formas constantes e particularizadas. Assim, com entusiasmo juvenil passei a buscar novos contadores, descobrindo os *causos*, termo que entendi, naquele momento, como a forma particular de se contar um tipo de história, uma forma maravilhosa e inovadora de falar o *já dito*. Comecei a compreender que re-criar o mundo em histórias é uma necessidade vital do humano.

Houaiss (2005), ao apresentar o verbete *causo*, classifica-o como substantivo masculino, de uso informal e marca do regionalismo brasileiro, cuja etimologia é proveniente do cruzamento de *caso* e *causa*; e duas de suas quatro definições sintetizam o termo:

- o que aconteceu; acontecido, caso, ocorrido

Ex: <foi assim que se deu o *causo*>. <é um *causo* de muitos anos>

- narração geralmente falada, relativamente curta, que trata de um acontecimento real; caso, história, conto.

Ex: <quase todos gostam de ouvir um *causo*>. <contador de *causos* de assombração>

Mais tarde, já inserido no grupo dos que trabalham na área da comunicação, voltei-me para o exame das formas de registro e das modalidades usadas para dar sentido a essas histórias e percebi quanto tais *causos* se aproximam da comédia, do chiste, da brincadeira, do absurdo, revelando-se, quase sempre, hipérbole das hipérboles, posto que, como afirmam os próprios contadores, o contador não mente num *causo*, só exagera um *bucadim*....

Hoje, norteado por referenciais teóricos, aprofundo as **questões** que me mobilizaram outrora: o que é o *causo*, que formas específicas caracterizam sua comunicação? Diferencia-se do conto? Constitui um gênero próprio?

Tais questões levaram-me a trabalho de campo no interior de São Paulo para resgatar um universo de manifestação discursiva oral, mais recorrente em espaços rurais e ligados às tradições regionalizadas.

O contato com contadores demonstrou que o *causo* se articula com inúmeras manifestações que vêm sendo resgatadas de diversas maneiras: celebração de festas, receitas da culinária regional, trabalhos artesanais, exploração de seus temas em escolas e programas educacionais, como danças, artes circenses e pesquisas acadêmicas.

Por fazer parte da cultura de agrupamentos nas zonas rurais são também marcados pela sociabilidade, atestada e descrita por Antonio Cândido (1971) como um *modus vivendi* das populações rurais, o qual se

manifesta de diversas maneiras: na educação das crianças, construção e reparo de casas e igrejas, preparo de festas ou de velórios, execução de tarefas mais pesadas, o que motiva reuniões e, principalmente, a hora de contar causos. Nos dias atuais, é cada vez mais raro e diferente, mas a ajuda mútua ainda persiste nos pequenos agrupamentos urbanos.

À pesquisa de campo sobre os causos sucedeu outra: a que se aprofundou na noção de cultura, mormente na reconhecida como característica das experiências do interiorano. Antônio Cândido (1971) chama o conjunto dessas características de *cultura caipira*. Prefere o termo caipira à denominação *cabocla* para evitar uma possível conotação racial embutida neste último termo. Para o autor,

o termo caipira tem a vantagem de não ser ambíguo, exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial, e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo seu uso inveterado, à área de influência paulista (op. cit.:22)

O aparecimento dessa cultura pode ser compreendida como a fusão dos costumes portugueses, trazidos pelo colonizador, com os dos nativos da terra, o que acabou marcando o caráter do paulista.

Segundo Ribeiro (1997:272), ligadas às origens étnicas e raciais, surgiram cinco identidades culturais distintas: Brasil crioulo, no nordeste; Brasil caboclo, na região amazônica; Brasil sertanejo no centro-oeste; Brasil Sulino, em Santa Catarina e Rio Grande do Sul; e Brasil caipira, que compreende o Paraná, São Paulo e parte do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e Minas Gerais. Tais regiões caracterizam-se

pela cultura caipira, da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas, constituída, primeiro, através das atividades de preia de índios para a venda, depois, da mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização (ibidem)

É provável que tal classificação tenha recebido novas configurações, uma vez que o efeito migratório das várias populações e os meios de comunicação de massa redimensionaram tais divisões. Comenta Thompson (2002:18):

Essa cultura transmite com vigor – e possivelmente também gera – desempenhos ritualísticos ou estilizados, na recreação ou em forma de protesto. É até possível que a mobilidade geográfica, juntamente com a crescente alfabetização, tenha ampliado a gama dessas formas e as tenha distribuído amplamente.

Alfredo Bosi (2003:78), focalizando a cultura popular brasileira, explicita:

Há outros casamentos, mais recentes, de culturas migrantes, quer externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa...), quer internas (nordestina, paulista, gaúcha...), que penetraram fundo em nosso cotidiano material e moral. Sem esquecer a presença norte-americana, que vem representando, desde a Segunda Guerra Mundial, uma fonte privilegiada no mercado de bens simbólicos.

O termo caipira, segundo o *Novo Dicionário Aurélio* (1999), pode ter se originado da língua tupi (*kai'pira*), mas seu significado não é explicado no idioma indígena. Cascudo (1988) julga que talvez seja derivado do tupi *caapora*, cuja tradução é *habitador do mato*. Para Amaral (1920:106),

como todas as palavras de aspecto indígena, real ou aparente, tem fornecido largo pasto à imaginação dos etimologistas. Uns derivam-na de 'curupira', sem se dar ao trabalho de explicar a transformação; outros, de 'caapora', o que é ainda mais extravagante, se é possível.

Para o autor, a palavra é uma ligeira alteração de 'caapira', que significa *mondador de mato* (limpador do mato). Segundo Antônio Cândido, o termo abrange os aspectos culturais dos descendentes dos antigos moradores da zona rural do Estado de São Paulo que se estende até o sul de Minas Gerais, região próxima à influência do comportamento cultural do caipira. Para Queiroz (1973), os traços distintivos da cultura caipira apontam a forma mais antiga de civilização e cultura da classe rural brasileira, desde os primeiros tempos da colonização.

Tal visão comprova a pertinência desta pesquisa: olhar para a cultura de cunho caipira, centrando-se em um novo foco, o dos contadores de causos, cujas marcas discursivas podem indicar um conjunto de fenômenos culturais da nação.

Essa certeza motivou a acrescentar, às **questões** elaboradas no início da pesquisa, outras: por que se contam causos? Que *ethos* norteia as escolhas discursivas? Que práxis semiolinguística caracteriza sua discursividade narrativa? Tal discursividade possibilita o reconhecimento de uma tipologia?

Para responder a tais questões, buscou-se referencial teórico em quatro campos: semiótica discursiva, retórica, antropologia do imaginário e teorias sobre o gênero, estabelecendo a seguinte **hipótese**: os causos constituem um gênero textual/discursivo particular, com estrutura própria, objetivos específicos e passíveis de ser organizados segundo uma tipologia.

Assim, a pesquisa tem os **objetivos**:

- 1 analisar os processos semiolinguísticos referentes à construção do *ethos* dos atores e como estes interagem entre si, com o espaço e com o tempo;
- 2 verificar como as recorrências temáticas manifestam estereotípias ou traços que possibilitam a eufemização de problemas psicossociocognitivos do homem e seus grupos sociais;
- 3 descrever os procedimentos enunciativos e argumentativos que pontuam as características gerais do causo, objetivando estabelecer sua tipologia.

A composição do **corpus** ocorreu pela pesquisa de campo que fixou a simultaneidade do discurso oral e visual pela câmera de vídeo, a espontaneidade das cenas dos contadores em suas casas, na lavoura ou em mesa de bar entre amigos. A intenção foi observar como são criados tais textos com o objetivo não simplesmente de diferenciá-los, mas de melhor compreendê-los e caracterizá-los, acreditando, com Zumthor (1990), que *oral* não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*

Litteratus e illitteratus referem-se [...]menos a indivíduos tomados em sua totalidade do que a níveis de cultura que podem coexistir (coexistem

freqüentemente) no interior de um mesmo grupo, até no comportamento e na mentalidade do mesmo indivíduo (p. 124)

As cenas filmadas serviram para melhor compreender o contexto discursivo que norteou a análise dos textos, orais e escritos, e para a composição final dos 10 causos do *corpus*. Neste, incluem-se quatro extraídos de uma obra já editada e seis de gravação feita por mim junto a quatro contadores. A opção por utilizar as duas modalidades discursivas, escrita e oral, não visou a comparar suas formas e estruturas, somente à classificação dos temas e suas isotopias.

Dentre os compiladores específicos de causos destacam-se Cornélio Pires² (1921), da cidade de Tietê, e Rolando Boldrin, (2001), de São Joaquim da Barra, cuja atuação como contador chegou à televisão e à Internet. Da obra deste último, *Contando causos*, retirou-se o material escrito para a análise.

Os outros seis causos foram transcritos de gravações. Embora não tenham obedecido rigorosamente a critérios da análise sociológica, os textos foram coletados em situação na qual me coloquei como observador participante. A escolha dos contadores foi definida a partir dos critérios: fossem todos de uma mesma faixa etária, nascidos no Estado de São Paulo e reconhecidos na comunidade como contadores por excelência. Por essa razão, escolheu-se a cidade de São Luiz do Paraitinga, considerada pelos seus habitantes como o *último reduto caipira do Estado*. Lá foram ouvidos dois contadores, bastante conhecidos também na Capital, onde têm feito apresentações de causos. Para dar mais legitimidade à observação da tipologia e ampliar o *corpus*, optou-se por procurar na cidade de São Paulo contadores de causos e estudar a criação de suas narrativas. Dessa forma, selecionaram-se três causos de um habitante de São Paulo, mas nascido e criado em Marília (SP), e um caso de um contador, nascido e residente na Grande São Paulo (Santo André).

Assim, obteve-se um *corpus* de 10 causos: quatro de 2001, da obra de Boldrin, reproduzidos em site na internet; seis gravados, filmados e

transcritos entre o final de 2005 e o início de 2006. Como interessava à análise somente o conteúdo temático-discursivo e não a estrutura da língua oral, as transcrições para o código escrito não seguem as normas preconizadas para o estudo da expressão oral. Ao contrário, muitas vezes, as variações dos falantes são, na transcrição, aproximadas do registro escrito, embora se indiquem, em caracteres diferenciados, recursos visuais, os gestos mais significativos, e auditivos, altura ou alteração de voz, ritmo etc.

A análise do corpus privilegiou, como **referencial teórico**, abordagens desenvolvidas em quatro áreas. A semiótica discursiva de A. J. Greimas e seus discípulos, mormente Denis Bertrand, norteou a configuração dos sentidos, a organização dos temas e processos enunciativos; a descrição das figuras e dos papéis temáticos que sustentam as isotopias; as modalizações que regem os sujeitos de estado e seus papéis actanciais, assim como as manipulações que possibilitam a esses sujeitos adquirirem competência para entrar em conjunção com o objeto-de-valor e receber sanção.

A retórica aristotélica, descrita por Chaim Perelman e comentada por Olivier Reboul, forneceu os recursos que orientaram a descrição da lógica e dos processos utilizados pelo enunciador, na criação do *ethos* dos atores discursivos, nas atividades de argumentação e na relação interativa dos atores entre si e com o auditório ou grupo social.

A antropologia do imaginário, aplicada conforme as estruturas das imagens propostas por Gilbert Durand e interpretadas por Maria Thereza Strongoli, presidiu o exame da recorrência de problemas de ordem psico-cognitivo-social e como estes se organizam em regimes de imagens que, recorrendo a traços míticos, arquetípicos ou prototípicos, tornam mais compreensivas as polaridades axiológicas do nível fundamental do percurso gerativo de sentido da semiótica.

² Sua obra mais conhecida é *Conversas à beira do fogão*, de 1921.

A noção de gênero na visão dos estudos sócio-interativos, defendida por Charles Bazerman e complementada por Luiz Antonio Marcuschi, auxiliou no exame da abordagem das regularidades e recorrências temáticas, semânticas e lingüísticas das narrativas, apontando as formas de interação da objetividade do mundo com a subjetividade do aspecto ontológico do homem.

A análise do discurso pressupõe estudos interdisciplinares a fim de dar maior relevância à pesquisa e mais profundidade ao estudo da compreensão do homem em suas relações com seus iguais, com os valores socioculturais, ou com a natureza que o cerca.

Esses elementos teóricos não esgotam todos os recursos ou possibilidades operatórias, pois delimitam-se à descrição dos fatos discursivos que pontuam os traços formadores da tipologia geral dos causos do ponto de vista da temática, não da expressão lingüística. A análise do *ethos* do contador e dos atores discursivos pode ajudar a compreender tanto as particularidades do homem brasileiro, como sua articulação com a imagem multiculturalista. A interação de aspectos do local ou do particular com o global pode auxiliar na compreensão do outro e tornar-se um mecanismo estratégico contra a intolerância e o preconceito.

As análises serão, assim, perpassadas por três orientações:

- a) de caráter descritivo – desenvolvimento processual das narrativas, cujo trajeto é mais extensivo;
- b) de caráter interpretativo – critérios de êxito e eficácia discursiva, com procedimentos mais sintéticos;
- c) de caráter explicativo – perspectiva ontológica, para observar o gradiente entre extensão e síntese.

A **composição da tese** constitui-se, além desta *Introdução*, de duas partes. A primeira, intitulada *Pressupostos Teóricos*, expõe concepções da Semiótica, Retórica, Imaginário e Gêneros. A segunda, denominada *Análises*, procede ao estudo, em três capítulos, dos textos

dos casos e as *Observações Finais* tratam das conclusões, seguidas das *Referências Bibliográficas* e do *Anexo*.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

O Olhar Semiótico

Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu

Nada há no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos

São Tomás de Aquino

Ancorado na atividade cognitiva do compreender e do explicar, este estudo fundamenta-se na Semiótica Discursiva e busca estudar as condições da transformação dos sentidos, para revelar *o que, quem e como o texto diz o que diz*, como recomenda Greimas.

O processo de construção de sentido resulta de um dispositivo estruturado de regras, de relações e de correspondências que se manifestam em um nível superficial e em um nível profundo, que implicam que se examine a enunciação e o contexto social em que ela se processa. O fator básico que garante a comunicação, assim como a interdiscursividade entre os enunciadores, é o pleno ajuste entre o enunciado e as condições de produção, entre as quais destaca-se o jogo de correspondências e valores que sustentam a construção de um verdadeiro percurso gerador de sentidos que se manifesta em três níveis.

Ao examinar esse percurso, o semioticista reconhece que em seus níveis destacam-se aspectos semânticos e sintáticos. O nível das estruturas fundamentais ou profundas, o mais abstrato, pontua a significação como oposição semântica mínima, revelando as polaridades axiológicas. O nível narrativo mostra a organização das estruturas do

ponto de vista de um determinado sujeito enunciador, a sucessão e encadeamento dos estados e das transformações. O nível discursivo aponta as escolhas e as combinações feitas pelo sujeito para proceder ao encadeamento das figuras, espaço e tempo, para constituir a isotopia e configurar os atores.

Dessa forma, a sintaxe do nível discursivo busca regulamentar a instância da enunciação, mesmo que esta seja suposta, e o faz pelo processo de actorialização, temporalização e espacialização, cujos traços recursivos constroem isotopicamente os atores da narrativa, as marcas que delimitam o tempo da enunciação e determinação do tipo de ação enunciativa.

Bertrand (2003) distingue ator de actante, pois este é uma pura figura sintáctica, para compor os papéis temáticos e preencher um lugar no programa narrativo no qual se submeterá a transformações. O ator, figura mais complexa, é constituído, ao mesmo tempo, de componentes semânticos, que lhe dão vida, corpo e aspecto, e de componentes sintácticos, as modalidades que determinam as formas de interação com o objeto-valor e suas mudanças, podendo assumir vários papéis actanciais, como Destinador, sujeito da ação e sujeito de estado, o que sofre a ação. O processo de actorialização funda-se em duas operações: debreagem e embreagem, que possibilitam constituir os atores do discurso e seu papel actancial a partir da disjunção do sujeito do processo enunciativo. A debreagem ocorre na instalação do narrador, a embreagem, quando o sujeito interno ao processo enunciativo retoma a palavra. As sucessivas mudanças são classificadas como enunciativa (primeira pessoa) ou enunciva (terceira pessoa).

A temporalização consiste em produzir o efeito de sentido de variação temporal a partir da embreagem ou debreagem (enunciativa/agora e enunciva/outroa), para manutenção ou transformação, na organização do enunciado, do tempo e da progressão da história. Esse processo se repete nos procedimentos de localização

espacial, interpretáveis pelas operações de embreagem e debreagem (enunciativa/aqui e enunciva/alhures) efetivadas pelo enunciador.

Do ponto de vista da semântica, o nível discursivo contém os componentes que levam à abstração temática, no processo de figurativização e nas recorrências que apontam a isotopia narrativa criada pelos revestimentos figurativos que dão os efeitos de realidade ao texto.

A narratividade, segundo Greimas (1983:166), "revelou-se um princípio organizador de todo e qualquer discurso", ou seja, sucessão de estados e transformações responsáveis pelo fazer ou ser do sujeito. As transformações atualizam-se por conjunção ou por disjunção com um objeto-valor, pela performance, que pressupõe um sujeito denominado a princípio de estado e, após, sujeito operador ou realizado.

Distinguem-se dois tipos de objetos: o objeto-valor e o objeto modal. O primeiro motiva ou mobiliza o sujeito para a ação que o leva à transformação, por conjunção ou por disjunção do objeto-valor; o segundo é o que esse sujeito precisa ter para realizar tal ação. O objeto modal determina, portanto, o modo de existência, performativo ou não, de qualquer enunciado, pois modifica-o conforme o sentido indicado por sua condição semântica modalizante. Mesmo que não esteja presente no texto, ele está pressuposto como o que possibilita a ocorrência da ação, pois é a condição necessária para o predicado do enunciado atualizar o sentido que manifesta.

Os objetos modais são também chamados modalidades, modalizadores ou, ainda, verbos modais, pois são também verbos, e têm grande força semântica para predicar ou modificar outros verbos. São eles:

- modo virtualizado, que caracteriza o *querer* e o *dever*;
- modo potencializado, que aponta as duas variedades do *crer*;
- modo atualizado, que manifesta o *saber* e o *poder*;
- modo realizado que se constitui do *fazer* e do *ser*.

Este último modo da série não é propriamente uma modalidade no sentido restrito, pois os enunciados do *fazer* e do *ser* não qualificam outros verbos, mas são predicados por eles, pois, na ocorrência do *ser* ou do *fazer*, é fácil deduzir que há um *saber*, um *poder* e um *querer* ou um *dever* subjacentes, como mostra o Quadro 1:

Relações com o real	Modo virtualizado	Modo potencializado	Modo atualizado
	Motivações	Crenças	Atitudes
Endógenas-interior	Querer	Crer	Saber
Exógenas-exterior	Dever	Aderir	Poder

Fontanille (1998:170)

O quadro demonstra que o discurso é semanticamente complexo, repleto de significados e aberto à construção de novos sentidos. Assim, as condições de produção e os efeitos de sentido resultam da relação entre sociedade, história e sujeito, relação que preside aos componentes canônicos da construção da narratividade: manipulação, competência, performance e sanção.

Do ponto de vista da narratividade, a manipulação (persuasão) e a sanção (interpretação) participam da dimensão cognitiva; a competência e a performance, da dimensão pragmática. Toda narrativa se desenvolve em torno da transformação dos estados por meio de um plano de operação e aquisição de competência (fazer-ser) ou de manipulação (fazer-fazer), seguido de sanção (prêmio ou castigo). No caso da performance, distinguem-se duas situações, conforme o Quadro 2:

	AQUISIÇÃO	PRIVAÇÃO
PROVA	apropriação	perda da posse
DOM	atribuição	renúncia

Groupe d'Entrevernes, 1979: 26

Na sintaxe fundamental ou no nível profundo, encontra-se a relação de contrariedade no discurso, descortinando o conjunto de valores, ou seja, a polaridade axiológica. Nesse nível, a semântica destaca a importância da categoria tímica que se articula em euforia/disforia, sendo seu termo neutro a aforia. As polaridades axiológicas, instituídas como valores negativos e positivos, procuram identificar as relações de contradição, contrariedade e implicação que geram as múltiplas leituras de um texto, ou seja, situações de negação, complementaridade, reciprocidade, verdade etc. Greimas (1979: 364), inovando a concepção binária da categoria semântica imposta pela tradição lingüística, instituiu o quadrado semiótico de representação, o qual explora o jogo de sentidos que possibilita distinguir, no interior de um paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia.

Assim, pode-se examinar nas narrativas a produtividade das confrontações modais e definir a competência do(s) sujeito(s), a identidade modal dos actantes, apreendidos em um determinado ponto de seu percurso, porquanto a organização modal apresenta-se em flutuação contínua. Os actantes vêem sua carga e definição modais sempre modificadas, enriquecidas ou alteradas, demonstrando que a organização sintagmática é responsável pela forma evolutiva do actante ao longo do seu ou dos seus percursos, pela modificação de sua identidade, segundo a perspectiva utilizada.

Greimas & Courtès (1979: 290) consideram motivo

como uma unidade do tipo figurativo, que possui, portanto, um sentido independente de sua significação funcional em relação ao conjunto da narrativa em que se encontra. Se a estrutura da narrativa – com seus percursos narrativos – é considerada como invariante, os motivos se apresentam, então, como variáveis e vice-versa: daí a possibilidade de estudá-los em si mesmos, considerando-os como um nível estrutural autônomo e paralelo às articulações narrativas.

O motivo aponta um paradigma cultural ou arquetípico na construção das formas lexicais e discursivas de outras duas noções, tema e função, representativas dos sintagmas que constituem esse paradigma. Pesquisa-se o tema centralizando-se no exame das figuras isotópicas, dos

atores e suas funções, ou seja, seu processo de criação de efeitos de sentido.

Bertrand (1993) chama a atenção para um aspecto fundamental: os mecanismos sensoriais que intervêm na interação do enunciatário com o texto, por meio da percepção sensorial dos objetos e seus valores, levam-no a se conscientizar do espaço e a compreender melhor não somente o objeto, mas a si próprio. Sugere que se estabeleça um eixo de relações que, de forma diferenciada, pode começar pelo fazer perceptivo sensorial do observador. No caso dos sabores, por exemplo, há marcadores socioculturais que denotam valores ideológicos na escolha enunciativa dos textos, a qual pode manifestar a relação social em que se encontra o sujeito. Dessa forma, os veículos sensoriais têm a função de ajudar a constituir, aliado a outros elementos, o espaço tópico em que ocorrerá a transformação do sujeito, inclusive no que tange à paixão, pois os sentidos podem provocar ou demonstrar estados passionais, sobretudo aqueles ligados ao querer e ao crer.

Para Bertrand, os fazeres perceptivos de espaço, apesar de complexos, difusos e multidirecionais, contribuem à investigação dos investimentos feitos pelo actante observador e seu funcionamento está vinculado a duas formas de expressão: substituição e transferência icônica.

A figuratividade espacial (característica de tais narrativas, pois implica o público e a ação do enunciatário), semioticamente, aponta que

o espaço de representação pode conter diversos tipos de figuras e possibilitar grande variação de articulação de seus participantes entre si ou com a cena na qual são representados, suscitando, portanto, reações diferenciadas no observador. (Strôngoli, 2003:17).

Dessa forma, a espacialidade faz parte do texto, mesmo que não explicitada, pois surge cognitivamente, ressemantizada ou não, no texto recriado pelo enunciatário no momento de sua recepção, pela substituição ou transferência da imagem de outro espaço, conservado na memória de suas experiências vividas como sujeito. Construir, cognitivamente, uma

relação da espacialidade textual com a condição sociocultural do indivíduo é atividade cotidiana.

Juntamente com a sensorialidade e a noção de espaço, a semiótica tem se dedicado ultimamente às paixões. Afirmam Fontanille & Zilberberg (1998: 297):

Uma paixão é antes de mais nada uma configuração discursiva, caracterizada ao mesmo tempo por suas propriedades sintáticas – é um sistema discursivo – e pela diversidade dos componentes que reúne: modalidade, aspectualidade, temporalidade. Com as paixões, a semiótica deve obter meios de tratar de conjuntos heterogêneos e de dar conta da sua coerência.

Se todo discurso articula-se linguisticamente à formação social, por meio da enunciação, as escolhas enunciativas denotam a forma de constituição dos indivíduos e do grupo social que os cerca, apontando a integração da linguagem e da ideologia à sociedade que o emprega. As paixões configuram-se em um plano em que as correlações são ao mesmo tempo inteligíveis e sensíveis. Complementam Fontanille & Zilberberg (ibid.: 299) :

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

As condições sócio-históricas, as coerções lingüístico-discursivas e a atividade responsiva do enunciatário interferem no processo textual, que se conforma ao gênero e a semiótica pode desvendar os processos dessa conformação.

Assim, neste trabalho privilegiam-se, além do nível discursivo, a relação do sujeito de estado com o objeto-valor segundo a manipulação de um Destinador, confrontando-se as axiologias com as paixões e os motivos que podem se reportar às estruturas do imaginário. Esse ponto de vista sustenta o sentido que se dá à análise semiolingüística que, conforme Bertrand (2000: 24) é o processo que busca:

a conexão entre uma semiótica sistêmica e uma semiótica da leitura: para a primeira, todas as relações são internas ao dispositivo da língua. Ela estuda as regras de composição transfrásica, os princípios da coerência, as formas de estruturação articuladas em diferentes níveis. A segunda

reintroduz o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução no ato da leitura. Ela reencontra, por conseguinte, as questões colocadas especificamente, no domínio literário, pelas discussões clássicas sobre a interpretação e seus limites, sobre a polissemia dos textos, sobre a pluralidade das leituras.

Os Procedimentos da Retórica

Pectus est enim quod disertos facit

Na verdade é o coração que torna eloqüente

Quintiliano

Estudar a linguagem, na perspectiva de sua interação social, implica ampliar o leque de possibilidades interpretativas dos casos.

O olhar semiótico possibilita descrever alguns mecanismos de manifestação discursiva presentes nos textos, a retórica, interpretá-los pragmaticamente e reconhecer os procedimentos argumentativos específicos de que se valem os contadores de casos para atingir seus objetivos e os **recursos** utilizados para a construção dos sentidos.

As figuras e construções argumentativas são recursos para prender a atenção do ouvinte aos elementos articulados no discurso, redefinindo o campo de informação.

Na modalidade discursiva do gênero caso, mais tendente à ludicidade, como forma aberta e democrática do discurso, ocorre ampla possibilidade polissêmica para provocar o riso ou o medo. Assim, as observações recairão sobre o discurso como representação da realidade, procurando os sentidos que se desvendam a partir de sua construção argumentativa. Cabe, então, procurar indícios que desvendem os efeitos retóricos para entender os acordos relativos ao real estipulados pelo enunciador e enunciatário (auditório participante).

O procedimento argumentativo é relevante para a produção de um discurso de convencimento, mesmo que, fundamentalmente, para despertar o riso ou medo. Assim, o enunciador encaminha a seu auditório uma retórica integrada, ou seja, uma orientação interna dos enunciados para determinados tipos de conclusão. Uma estratégia capaz de proporcionar ao enunciatário um deleite, divertir e alegrar, assustar e transgredir, rompendo com as expectativas tradicionais da estrutura narrativa, dando ao ouvinte a possibilidade de não só “dar a partida”, mas também de “amarrar” a história, diferenciando-se sutilmente de outros elementos do discurso lúdico/polêmico, que têm sua lógica, repassam propositalmente ideologias, doutrinas etc., pois se inscrevem num tempo e numa situação determinada, é a constituição de um *ethos* próprio para cada personagem. Segundo Maingueneau (1990),

... posições estéticas e gêneros literários condicionam o *ethos* da mesma forma que as idéias transmitidas: não se poderá colocar qualquer hierarquia entre o que é dito e a maneira de dizê-lo. O *ethos* não é, portanto, um procedimento intemporal; como as outras dimensões de uma criação, inscreve as obras numa conjuntura histórica determinada. (p. 144)

Os causos, enraizados no mundo mítico, transgridem a lógica do real, locando-se no tempo e lugar da pretensão temática as mais variadas possíveis: o velho forte, o caipira ingênuo e esperto, os homens zoomorfizados, os animais antropomorfizados, a autoridade sem lei, o luto festivo, a mulher ‘machona’ etc. O *ethos* será focado em qualquer estereótipo e a qualquer momento.

Há estereótipos tradicionais, como aqueles em que o caipira é visto como sujeito pacífico, quase apalermado, uma noção espaço/temporal fora de foco, uma configuração já há muito sub-reptícia, como ilustra a piada:

É... Tinha três mineiro, eles estavam assim meio sem fazer nada, né, um deles estava de cócoras, abaixado com um matinho na boca, olhando, não tinha nada pra fazer. Um outro companheiro estava sentado no toco, o outro encostado numa árvore, olhando. Aí, de repente, era uma estrada de terra, veio um carro, passou, mas passou direto assim, não deu pra ver direito. A poeirada em seguida, né?. Aí depois falou assim: ‘Era um Fiat.’ Aí passou mais uma hora um outro falou: ‘Não, era um Fusca.’ Aí passadas

mais duas horas, um outro pegou e meio levantando assim, falou: 'É, eu vou-me embora, que eu não gosto de discussão.'

Outro olhar, mais próximo da realidade de grupo, pode perceber a existência de um *ethos* previamente construído e solidificado, que se traduz na voz do contador: alguém capaz de difundir uma idéia, um gracejo, um susto, um riso por sua condição de autor e conhecedor das expectativas do ouvinte. Assim, sua enunciação é o elemento central da relação discursiva.

O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo 'real', apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é, portanto, o sujeito de enunciação enquanto está enunciando que está em jogo aqui." (Maingueneau, 1990:138)

Pode-se imaginar que a marca argumentativa desse discurso é o convencimento, pois valoriza o contador na relação de troca do fato raro, do insubstituível, do excepcional, do *fantástico*.

Assim, o estabelecimento do *ethos* do contador, como elemento de um costume, aponta um movimento dialógico, numa relação de troca de turnos de fala, um jogo de interlocuções que se dinamiza e convive com signos mais abertos. Não há verdades absolutas, nem imperativos, mas sua crença.

Nesse caso, o signo ganha uma dimensão múltipla, plural, de forte polissemia: os sentidos se estilham, expondo as riquezas de novos sentidos. Os signos se abrem e revelam a poesia da descoberta; a aventura dos significados passa a ter o sabor do encontro de outros significados. (Citelli, 1991:38)

O *ethos*, que revela o modo de expressão dos contadores, como os gestos, a entonação e, principalmente, a força das palavras, tem por objetivo fundamental convencer as pessoas da exatidão e praticidade de sua mensagem. Se o papel do sujeito do discurso é fundamental, a autoridade discursiva deve ser considerada e, muitas vezes, revelada para maior percepção das propostas contidas no discurso.

A adesão dos ouvintes é reveladora de uma prática social que merece atenção. Toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo

quando escrito, o texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado além-texto.

São, em geral, grandes contadores de causos, por suas andanças e possibilidade de troca de novas histórias, os viajantes; os idosos, pela experiência, tempo e resgate de causos arquivados na lembrança, e os professores e líderes comunitários, como ferramenta de trabalho ou de aproximação.

A adaptação do texto ao ouvinte se produz, mais facilmente, no curso da performance. O intérprete varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado... ainda que os costumes reinantes lhe favoreçam de modo desigual as alterações. (Zumthor, 1990: 246)

Para que a adaptação obtenha êxito, é preciso que o contador faça a distinção aspectual de sua performance: atitude ponderada, locução controlada, tentando demonstrar sobriedade, atitude mais objetiva, franca, leveza e descontração, ou seja, um ethos condizente com as intenções comunicativas. O contador, diferentemente dos meios de comunicação de massa, dá voz a seus ouvintes, o que, talvez, seja o motivo da continuação das relações entre contadores e audiência.

A preocupação em agradar (a construção de um ethos eunóia) não impede, por necessidade argumentativa, recorrer a uma atitude de homem franco (ethos arethé), ou, mais raramente, aspecto de uma pessoa ponderada (ethos phrônesis)³. A pessoa do contador (enunciador) é fundamental para dar ao discurso um direcionamento, um conceito de valor e/ou uma opinião em relação a uma proposição.

A contação de causos precisa de um público. Assim, é importante compreender o que leva o sujeito a querer ouvir ou ler uma narrativa, ou seja, aderir às investidas orais ou escritas dos contadores. Causo pressupõe encontro, troca de turnos discursivos, interação *in presentia* do enunciador com seu enunciatário. Se o contador constitui uma imagem de

³ Termos de origem grega, cujos significados são: Arethé = virtude (pode, também, significar verdade); Eunóia = boa imagem (eu/bom – nóia/idéia ou mentalidade); Phrônesis = prudência (empregada como sabedoria prática).

si na relação com o outro, que se torna o responsável pela reação a ser desencadeada. A retórica e a semiótica reconhecem a constituição de um *pathos* (ou movimentação patêmica), nos vários graus de emoção, como fundamento da manipulação.

O *Pathos* exige não estar *em lugar de*, mas *com*, ou seja, não apenas sentir, colocar-se no lugar hipotético na trama, um distanciamento calculado no evento discursivo, em que o enunciador é o único responsável pelas sensações, mas, participação criativa e interventora na contação, o que configura o co-enunciador. Este é parte constituinte da performance da contação de causos, e, mesmo, da deflagração da história, uma vez que participa ativamente dessa prática oral. Não há contação sem auditório.

A componente fundamental da "recepção" é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso a suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. (Zumthor, 1990:241)

O caso estabelece um diálogo entre seu formato objetivo – a narrativa, e as ressonâncias subjetivas que desencadeia – a narratividade, produzindo um efeito particular sobre cada ouvinte. Cada imagem despertada pelo caso revela ou suscita um universo de imagens internas que dão forma e sentido às experiências da pessoa no mundo.

A atitude dos ouvintes é de silêncio e respeito, enquanto o contador fala, sem interrupção. Eventualmente, ele pode ser ajudado por alguns ouvintes se, por acaso, se perder no desenvolvimento da estória, o que demonstra que muitos dos que as ouvem já as conhecem bem. Entretanto, se o narrador junta episódios de estórias diferentes, como aconteceu algumas vezes, ninguém o interrompe para o corrigir, pois ele saberá levar sua estória até o final, residindo nessa combinação de episódios de estórias diferentes a demonstração de habilidade do contador.

Essa característica, de serem produtos fruídos enquanto estão sendo criados, assemelha o contar estórias de trancoso a um jogo em que os participantes se revezam e conhecem as regras e as peças que podem ser combinadas de maneira variável. Assim, o contador e sua audiência fruem também as soluções dadas a essas possibilidades de combinações. (Rondelli 1993:28)

Na perspectiva de sua interação social é preciso observar os procedimentos argumentativos de que se valem os contadores de causos para atingir seus objetivos e recursos utilizados para a construção dos sentidos.

A retórica aristotélica divide os discursos em gêneros. O caso popular aproxima-se do gênero demonstrativo, pois preocupa-se em agradar, atender ao gosto, numa relação interativa, e uma narração *apertis verbis*.

Todo discurso é uma construção retórica. Nesse aspecto, compreender os sentidos no texto requer a habilidade de interpretar suas técnicas persuasivas ou de convencimento. O essencial, na retórica, é a habilidade de discernir o que pode convencer o indivíduo, o que envolve valores, e não verdades, nas trocas discursivas. Os gêneros têm como elementos centrais as intencionalidades dos enunciados e de seus enunciadores. Já o gênero caso visa despertar o gosto e sua estratégia discursiva pode ser revelada pela análise retórica. Daí a recomendação de Kristeva de que *qualquer transformação social seja acompanhada por uma transformação retórica, que qualquer transformação social seja num certo sentido e muito profundamente uma mutação retórica*. (1969:323)

As técnicas argumentativas fazem valer uma proposição, idéia, oposição etc., para constituir uma perspectiva de realidade. No entanto, as técnicas não funcionam isoladamente, são intercambiáveis, uma completando ou intensificando a outra. No caso há mais de uma possibilidade de leitura dos aspectos argumentativos que constituem o efeito de real.

Quando os causos são baseados em ligações entre elementos do real, os argumentos não se apóiam na lógica, mas na experiência e estrutura do real para relacionar juízos admitidos com os que se procura promover. A experiência parece ser o cerne da confiança entre o contador e seu auditório.

Tais ligações, de acordo com Perelman (1988), podem ser observadas por sucessão, que têm a finalidade de unir um fenômeno a suas conseqüências ou causas. Ligações de coexistência servem para unir a pessoa ou um grupo de indivíduos a seus atos.

Esquemas argumentativos próximos ao pensamento formal têm por objetivo validar uma proposição a partir de seu aspecto racional, porém, diferentemente dos princípios de demonstração, podem ser refutados ou questionados. Eles necessitam de uma estrutura espacializada do real.

A argumentação chamada por Perelman (op. cit.) de quase-lógica, tem forma mais ou menos explícita. Ora o orador designa os raciocínios formais aos quais se refere, prevalecendo-se do prestígio do pensamento lógico, ora estes constituem apenas uma trama subjacente. Não há correlação necessária entre o grau de explicitação dos esquemas formais aos quais o orador se refere e as reduções exigidas para lhes submeter a argumentação.

O autor considera os esquemas quase-lógicos importantes técnicas no processo argumentativo, uma vez que buscam estabelecer a compatibilidade entre enunciados díspares, assim como apresentá-los como incompatíveis, dependendo das condições de aplicabilidade. A argumentação quase-lógica ocorre por variadas técnicas que demonstram sua utilidade e eficácia no convencimento ou persuasão.

Assim, todas as técnicas contribuem para a adesão do auditório, universal ou particular, dando o suporte para a interpretação dos casos em seu aspecto pragmático.

A Perspectiva do Imaginário

Nascimur uno modo, multis morimur

Nascemos de um só modo, de muitos morremos

Sêneca

O estudo do imaginário, segundo a antropologia de Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), possibilita o resgate e a compreensão dos sentidos dos mitos na formação da cultura ocidental, cultura que não somente os tem reproduzido como renovado continuamente suas configurações icônicas e manifestações discursivas conforme as principais tendências da História.

Os termos imaginação e imaginário têm sido muitas vezes usados em sentido amplo. A antropologia durandiana, contudo, define a imaginação como a faculdade de o homem traduzir suas sensações em imagens mentais e reproduzi-las por meio de palavras, gestos, artes, vestuário, gastronomia e outras formas de comunicação cultural. O imaginário é o modo particular de o indivíduo dinamizar os processos de percepção e, estruturando as imagens, pôr ordem em seu caos interior.

As imagens são símbolos, representações de estados, atividades ou reações percebidas com o sentido que lhes dá a cultura, universal ou particular do indivíduo ou grupo social. Nessa perspectiva, o imaginário manifesta-se diversamente de uma época ou cultura para outra, de uma pessoa para outra ou, mesmo, nela própria, devido aos imperativos bio-psíquico-pulsionais, inerentes a cada indivíduo, os quais se alternam com as intimações do meio sociocultural.

O estudo comparativo das imagens, no plano diacrônico e sincrônico, levou Durand a concluir que a morte, e tudo o que possa significá-la, é o centro do grande conflito humano, o motivo maior de toda angústia e temor. Para o autor, a confrontação com o sentido e a realidade da morte é fonte de número incontável de manifestações simbólicas. Maffesoli (1979), discípulo de Durand, afirma que os sofrimentos conflituosos motivados pela morte são um dado antropológico que leva à busca do ilimitado, irrimediável anseio de viver intensamente, ao desejo constante de progresso ou perfeição.

A produção imaginária, conclui Durand (op. cit.), ainda que de forma lúgubre, como ocorre em muitos casos, é uma reação contra a certeza brutal da morte, ou seja, a criatividade do homem é a tentativa atualizada pelo imaginário de enfrentar sua condição de mortal, seu direcionamento natural para a morte, sua incapacidade de ser transtemporal. É esse medo da passagem inexorável do Tempo, figurado diferentemente em cada indivíduo pelas etapas ou contextos vividos, que dinamiza o imaginário e norteia a narratividade. Assim, toda produção do homem visa vencer a morte e a estruturação das imagens nada mais é que a busca, pelos vários processos de racionalização, de vencer as limitações. Durand afirma que a imagem é a matriz do pensamento racionalizado, pois sua organização norteia-se por esta razão: vencer o medo da morte e da passagem do tempo seja a morte biológica, social, afetiva ou funcional. As imagens são portadoras de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. Ela não é um símbolo arbitrário, mas intrinsecamente motivado, sempre símbolo.

Nessa perspectiva, a linguagem verbal considera o signo arbitrário, porém, este mostra a homogeneidade do significante e do significado dentro de um processo organizador, cujo principal objetivo é dar sentido ao que se apresenta como sensação, resultado da percepção. A coerência entre o sentido e o símbolo, em seu aspecto imagético, assenta-se na dialética: reconhecer a realidade e dar-lhe forma a fim de eufemizá-la.

Gaston Bachelard (1938) preconiza a criação de um novo espírito científico fundamentado em suas pesquisas sobre as imagens primordiais, água, terra, fogo e ar. Durand faz uma classificação das imagens que se relacionam a estas observa que as imagens articulam-se constantemente umas às outras, constituindo feixes de sentido que se inclinam para um sentido maior, cujos reflexos semânticos possibilitam a organização de grande número de imagens. A esses grupos denominou *Regime*, apontando, ainda, subgrupos homologados por reações que se norteiam por particularidades, que se classificam como conjuntos de imagens com funções diferenciadas. A tais conjuntos, marcados por funções próprias, chamou de estruturas.

Strôngoli (1997) mantém a descrição funcional das estruturas, porém as reorganiza não em dois (*Diurno* e *Noturno*), como propõe Durand, mas em três regimes (*Diurno*, *Noturno* e *Crepuscular*), tendo cada regime três tipos de estruturas. Considerando que toda dinamização das imagens é uma resposta aos anseios de um grupo, denominou-as *Macroimagens do Mal*, compostas por três estruturas, com a função de dar uma imagem concreta à sensação causada pelo Mal, ou seja, o medo das várias mortes.

As macroimagens são as formas concretas da percepção do Mal, posto que o objetivo do imaginário é pôr ordem nos temores e anseios, configurando-o com as formas do mundo concreto a fim de torná-lo mais fácil de ser combatido e vencido. As três macroimagens e sua descrição são:

- *Teriomorfias*: configuram o Mal sob forma de animal, pois o simbolismo animal é universal, freqüente e comum nos homens desde a primeira infância. Seu esquema motivador é o *animado*, a *agitação*, o *movimento anárquico*, como projeção assimiladora da angústia diante da mudança. Vários desses símbolos foram estudados por Durand: o cão, o leão, o cavalo etc., considerados isomorfos das trevas e do inferno. Há uma infinidade de histórias, contos, filmes e, nesta pesquisa, causos, em que os processos de zoomorfização do homem e

de antropomorfização do animal constituem o eixo narrativo, cujo poder arquetípico dado pela cultura aproxima o referente simbólico do grupo social.

- *Nictomorfias*: o Mal, a angústia e o medo são representados sob as formas da noite, das sombras, do escuro ou das trevas, posto que a noite constitui o primeiro símbolo do tempo. Nessa esteira simbólica, encontra-se a cegueira, a translucidez cega, o espelho e a água, o primeiro espelho do homem; por isso, a água noturna apresenta aspectualmente as lágrimas. A noite é o melhor momento para contar histórias ou causos, pois o exagero, a ironia e o riso eufemizam o medo.
- *Catamorfias*: as diferentes formas de queda, perda, decadência e humilhação configuram o medo e a angústia.

Regime, ao contrário das macroimagens, que são figurativizações, liga-se à idéia de agrupamento geral. Estrutura, denominação de suas divisões, é empregado com o sentido de algo transformável, exercendo o papel de protocolo motivador para os agrupamentos de imagens, do regime noturno, diurno ou crepuscular. Os regimes são, então, o espaço dinâmico onde se movimentam as imagens em três constelações representativas de gestos que presentificam as reações do homem diante do Mal. Assim, após o reconhecimento e a figurativização desse Mal por meio dos três tipos de microimagens, o indivíduo arma-se de mecanismos simbólicos para vencê-lo.

O Regime Noturno agrupa as imagens que administram a problemática do Mal, dinamizando o imaginário no sentido de buscar refúgio ao indivíduo no confronto com esse Mal, criando situações para sua inversão, substituindo-o pelos prazeres da sensorialidade, da arte e da cultura. Utiliza formas de expressão metafórica ou imprecisa, realismo sensorial e miniaturização, com o objetivo de desfuncionalizar as imagens de agressividade e de perigo; privilegia, também, o processo de dupla negação que destrói o efeito da primeira negatividade. Neste regime, o

imaginário é fascinado pelo gesto de acolher, homogeneizar, harmonizar e apaziguar, pelas situações de intimidade, abrigo e contato com a natureza, pelo princípio da analogia e similitude e pela dominante sensorial da nutrição.

O Regime Diurno contém as imagens que figurativizam a atitude heróica ou polêmica, que viabilizam vencer as situações de angústia, medo ou adversidade pelo gesto de se erguer, afrontar, desafiar o perigo e lutar sem temor. Enfatiza o uso de imagens ascensionais, luminosas, distintas, simétricas e precisas, já que os recursos de distanciamento, gigantismo e organização dierética criam a ilusão de livrar o indivíduo do Mal. Por essa razão, as imagens diurnas valorizam o raciocínio, a lógica, a antítese e os princípios de exclusão, contradição e identidade. Suas formas de expressão dão primazia a frases curtas, à sinédoque, a verbos mais que adjetivos ou qualificativos e a situações que configurem separação ou purificação.

O Regime Crepuscular utiliza as estruturas dos dois regimes, mas de forma conscientemente equilibrada, substituindo as situações de junção ou disjunção pela sistematização de um ou outro, formulações conceituais motivadoras de condutas que se guiam por reflexões ponderadas em termos de espaço, tempo e pessoa. Seu gesto é equilibrar, ponderar, sistematizar, como fazem as religiões, a filosofia, as seitas. Seu princípio é a causalidade e seus processos, sincrônicos e diacrônicos, desenvolvem a dialética do tempo e do espaço e promovem deslocamentos de pontos de vista, proporcionando progressões temáticas ou argumentativas. Suas imagens privilegiam o aspecto cíclico (ligado aos fenômenos da natureza) ou rítmico (articulado à cultura) e objetivam movimentos em um crescendo para instaurar o mito do progresso ou estruturas messiânicas para dar a ilusão de dominar o Mal.

Neste estudo utilizam-se as estruturas antropológicas do imaginário descritas por Durand, mas segundo a classificação de Strôngoli, a fim de explicar como se articulam as imagens do caipira e como este traduz as sensações percebidas por seus imperativos bio-psicopulsionais em

interação com as impostas por seu contexto, observando, sobretudo, quais traços míticos sustentam seus temas, que configurações revestem os traços de seus atores e como se caracteriza sua narrativa, pensamento e fazer no cotidiano da vida brasileira.

O exame e a descrição do imaginário subsidiarão a caracterização das construções imaginárias e enunciatórias do contador e as marcas do enunciatário.

Os Gêneros e Processos Interativos

Dominar gêneros é agir politicamente

L. A. Marcuschi (2004)

A questão do gênero tem, ultimamente, suscitado bastante interesse e, mesmo, controvérsias, embora seja tema bastante antigo. Os gregos perceberam sua problemática quando celebravam os heróis (gênero épico e epidíctico), procuravam entender os enigmas (mitos) e fazer poesia, formalizando os gêneros épico, lírico e dramático. Bakhtin (1965:282) comenta:

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero de discurso. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero. Tais gêneros existem antes de tudo em todos os gêneros mais multiformes da comunicação oral cotidiana, inclusive do gênero mais familiar e do mais íntimo.

Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, os nossos enunciados possuem forma relativamente estáveis e típicas de construção do todo. Dispomos de um rico repertório de gêneros de discurso orais (e escritos). *Em termos práticos*, nós os empregamos de forma segura e habilidosa, mas *em termos teóricos* podemos desconhecer inteiramente a sua existência⁴.

Bazerman (2004) compreende o gênero não como cristalização formal num determinado tempo, tampouco como conjunto de traços textuais, uma vez que, assim, não levariam em conta o papel primordial dos indivíduos no uso e construção de sentidos. Há diferenças de

⁴ Itálico no original.

percepção e compreensão e o uso criativo da comunicação visa satisfazer novas necessidades de acordo com a dinâmica social. Os gêneros são tipificações dinâmicas, interativas e históricas, fenômenos de reconhecimento psicossocial e partes de processos socialmente organizados.

Assim, na visão sociointerativa, os fatos sociais que se refletem nos gêneros

são as coisas que as pessoas acreditam que sejam verdadeiras e, assim, afetam o modo como elas definem uma situação. As pessoas, então, agem como se esses fatos fossem verdadeiros (Bazerman, *ibid.*: 23).

As situações que geram os fatos são definidas pelas pessoas que as vivenciam, os fatos sociais estão associados intertextualmente aos temas que são matéria fundamental da compreensão social, pois afetam as palavras que se falam ou escrevem, bem como a força que tais enunciados possuem.

As referências intertextuais criam a compreensão compartilhada, com alusão ao que foi dito e à situação atual. A intertextualidade estabelece os fatos sociais sobre os quais o contador tenta fazer uma nova afirmação. Se estes forem realizados apropriadamente, as palavras serão consideradas como atos completos e reconhecidos no gênero. Para que os atos de fala na contação coordenem as intenções do falante, torna-se necessário que sejam pronunciados ou descritos de modo típico, para rápido reconhecimento dos interlocutores na prática comunicativa.

Tal tipificação segue padrões comunicativos com formas reconhecíveis e padronizadas, não apenas sua manifestação textual como também as situações de produção e os gêneros.

Podemos chegar a uma compreensão mais profunda de gêneros, se os compreendemos como *fenômenos de reconhecimento psicossocial* que são parte de processos de atividades socialmente organizadas. Gêneros são tão-somente os tipos que as pessoas reconhecem como sendo usados por elas próprias e pelos outros. Gêneros são o que nós acreditamos que eles sejam. Isto é, são fatos sociais sobre os tipos de atos de fala que as pessoas podem realizar e sobre os modos como elas os realizam. Gêneros emergem nos processos sociais em que pessoas tentam compreender umas às outras suficientemente bem para coordenar atividades e compartilhar significados com vistas a seus propósitos práticos.

Os gêneros tipificam muitas coisas além da forma textual. São parte do modo como os seres humanos dão forma às atividades sociais. (Bazerman, *ibid.*:31)

O gênero particular serve como expressão de identidade e dá sentido ou assentamento à vida diária. No caso, bastante preso aos ditames do texto falado, fortemente marcado pela oralidade, há preocupação com as habilidades lingüísticas e performáticas que criam e reconstróem o evento narrado.

É comum, nas contações, iniciar o texto incitando à crença na verdade do fato narrado, pois o próprio contador parece confiar nele. O parecer real é um pilar de sustentação da narrativa, para o humor ou para o medo, e um de seus primeiros elementos é a confirmação da procedência do fato motivador do caso.

Para Todorov (1970), apesar de se aproximar de outros gêneros, como o conto de fadas, a narrativa fantástica não se volta para um interlocutor infantil: seu auditório não são as crianças. Para o autor, o fantástico caracteriza-se pela hesitação do sujeito que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento sobrenatural. Seu conceito está baseado nas dicotomias real/imaginário, natural/sobrenatural. O fantástico, nutrindo-se de tal hesitação, está no limite de dois 'gêneros': o estranho e o maravilhoso. O primeiro refere-se a acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da lógica, pela razão, mas que, de uma forma ou de outra, são incríveis, extraordinários, insólitos, pois se ligam a sentimentos, emoções e não a um acontecimento concreto que desafie a razão. O fantástico-estranho domina todo o contexto e é solucionado com uma explicação racional.

No conto maravilhoso puro, o sobrenatural não provoca qualquer surpresa, como nos contos de fada, pois se refere a personagens explicitamente não verdadeiras, cujo estado sobrenatural é aceito naturalmente.

O medo é sustentáculo motivacional de textos longos ou curtos, em prosa e verso, acompanhando o homem desde seu nascimento, como as

cantigas de ninar que as mães cantam para o filho dormir (*Tutu marambá, Boi da cara preta...*). O medo povoa romances, peças teatrais, filmes, quadrinhos, folclore e séries de TV, sem se prender a um ou outro fenômeno. Circulando em um gradiente narrativo, reflete os elementos do plano metafísico, as incompreensões e aflições do sujeito em relação aos seus limites e ao desconhecido.

O riso é a manifestação mais contundente do plano físico, incorporando aspectos ligeiros, irônicos ou sarcásticos da cotidianidade, dos prazeres da vida e beleza da natureza e do mundo. A opção pelo humor, ou pelo risível, não é exclusividade de determinado gênero, pois, desde a Antigüidade clássica, o riso foi entendido como integrante da concepção do mundo, força capaz de propiciar a cura e o renascimento, privilégio da espécie humana, já que o homem é *o único ser vivente que ri*, como assevera Aristóteles, citado por Bakhtin (1965).

O Medievo expurgou o riso da ideologia oficial e vinculou-o à cultura popular, o que originou a necessidade de demarcar o território do cômico, sobretudo em um contexto em que os homens são sufocados pela rigidez cristã. Como aponta Bakhtin (op. cit.), o riso torna-se sacralizado pela cristianização de festas pagãs e celebração de ritos públicos ligados à materialidade e à corporalidade, instituindo-se como fator de equilíbrio social, paradoxalmente alcançado pela inversão burlesca de valores no imaginário popular – sonho de um mundo permeado de renovação e irresignação libertadora. Assim, para Bakhtin (ibidem.: 57),

(...) o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

Para Propp (1969), o riso é uma das melhores maneiras de transgredir, no plano físico-biológico, determinada situação, pois *em certas circunstâncias pode se tornar cômica a transgressão de norma de ordem pública, social e política.*

Bergson (1939) considera a insensibilidade uma das pré-condições para o riso, não havendo maior inimigo do riso que a emoção, a solidariedade ou a identificação. Além de traço somente humano, o riso tem caráter social, exige cumplicidade, é grupal. Quanto à situação, o cômico é todo arranjado de ações e acontecimentos que articulam duas impressões: a ilusão da vida e a sensação nítida de um desencadeamento mecânico. Para o autor, a sociedade aceita o riso contra as impertinências do homem que se isola, distrai e enrijece. Dessa forma, o riso é visto como o fruto de um mecanismo montado por uma longa prática de vida social.

Em Freud (1921), o humor é definido como um processo defensivo contra o sofrimento, mais aparentado do cômico do que dos chistes. Ao ultrapassar o sentido trágico, com características idealizadas e admiráveis, o autor coloca-o no plano do Narcisismo – Ideal do Ego. O humor não-resignado, rebelde, significa *não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais*, mecanismo de defesa face às necessidades e angústias humanas, como o é também o sonho.

No contos de medo, o fantástico não se situa somente na narrativa, mas, sobretudo, na experiência particular do enunciatário, pois um conto é fantástico, se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor, a presença de mundos e poderes insólitos. Para os contadores, o medo não parece algo distante, mas parte do real imaginário; não é abstração, nem tem existência independente, pois só começa a existir em relação a alguma coisa, ao "desconhecido" ou ao conflito com o sagrado.

O medo é o propulsor da superação, sobretudo na busca de um significado para a vida. O homem é, ao mesmo tempo, o centro e a periferia na construção de um sistema coeso. O medo impulsiona a coragem, reforçando o apego às crenças, à religiosidade e ao misticismo. O ponto de partida é a incógnita, o desconhecido, o que há por trás de cada fenômeno. Cada passo dado é um conhecer-se, depois conhecer o

que existe no entorno, chegando a ver o mistério tornar-se rotina e o medo domesticar-se.

Na mediação do medo e da coragem estão as forças do "Bem e do Mal", o binômio Deus/Diabo, representados por seres ou símbolos fantásticos, o que não impede a existência de seres híbridos, como o Saci-Pererê, que tem funções ou representações do Bem e do Mal.

Toda narrativa funda-se nesta polaridade que não consegue explicar ou resolver: a interrogação da morte, cujo temor deve ser superado, eufemizado, pelos que acreditam ou não, fiéis ou ateus. No intercurso do conto eles medem forças e cada um conta com recursos próprios, mas em todos prevalece o medo.

Marcuschi aponta um suporte que orienta e facilita a compreensão dos gêneros

Intuitivamente, entendemos aqui como suporte de um gênero um locus físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto. Numa definição sumária, pode-se dizer que suporte de um gênero é uma superfície física em formato específico que suporta, fixa e mostra um texto. (2003:12)

O suporte não altera o conteúdo da narrativa, mas interfere na relação do enunciatário. O conteúdo de um livro é diferente, quando no teatro, cinema ou televisão, porque há a possibilidade de o enunciatário intervir na narrativa como a de o enunciador intervir no enunciatário. Comenta Zumthor (1990:90):

O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido.

Dessa forma, a gestualidade, que utiliza o corpo como uma extensão do processo de leitura, assim como a imitação da voz das personagens, são formas interpretativas que dão conotações diferentes ao sentido do conteúdo. Os suportes são molduras móveis e flexíveis do gênero. O suporte papel pode contribuir para a permanência da voz, como afirma

Zumthor. Ainda que não aprisione a voz do enunciador, é um receptáculo ou memorial das vozes originais.

A noção de gênero ancora-se na noção de grupo social e resulta da memória das situações de outros discursos e de seus mecanismos de comunicação ou modos de dizer, como se fora um contrato sociointeracional.

Análises

Caracterização do Gênero Causo

Tipologia dos Causos

PREÂMBULO

Mutato nomine de te fabula narratur

Com nome diferente a história fala de ti

Horácio

Os causos extraídos do livro de Boldrin apresentam título, os recolhidos oralmente não, o que motivou, para sua identificação, dar-lhes um nome, a partir do dado mais significativo de seu conteúdo.

A semiótica, que focaliza as práticas da criação de sentido, auxilia a descrever as manifestações e transformações do sujeito nos processos enunciativos; a retórica, de caráter interpretativo, possibilita discutir a lógica do provável no conteúdo manifestado; a antropologia do imaginário, pontuando traços e estruturas específicas, explica a interação do sentido e da lógica com as tradições culturais. Tais análises serão permeadas por aspectos da teoria sociointerativa, apontando formalizações textuais ou discursivas do grupo de contadores e sua audiência, que podem homologar o gênero causo.

Examinam-se, nas narrativas, as confrontações modais e a competência do sujeito enunciador e do sujeito ator em sua conjunção ou disjunção com um objeto de valor, a fim de perceber a organização axiológica representativa de um paradigma. Este será reconhecido pelo estudo do motivo que o sustenta, o qual, por sua vez, será revelado no exame dos aspectos particulares dos temas, nos quais as funções exercidas pelos atores mostram a diversidade dos sintagmas que

compõem esse paradigma. A organização sintagmática é, portanto, constituída dos estados de transformação dos atores ao longo de seus percursos ou da modificação das nuances de sua identidade.

O estudo das técnicas argumentativas empregadas em cada caso, assim como da lógica que preside os processos interativos no discurso de trocas de vivências no seio de uma dinâmica grupal, objetiva revelar os procedimentos persuasivos que manifestam o *ethos* do contador/enunciador.

A explicação proporcionada pelo imaginário ocorre pela confrontação dos traços que caracterizam o fazer dos atores ou seu *ethos* com o universo simbólico configurado nos regimes de imagens, na recorrência de mitos arquivados na memória coletiva, origem de figuras arquetípicas e protótipos disponibilizados nas narrativas.

A teoria sócio-interativa possibilita o olhar sistêmico sobre as construções sintagmáticas, de modo que a criação de sentido, a lógica argumentativa e as explicações fornecidas pela cultura, como formas que homologam o paradigma caso, isto é, o gênero caso é com-formado por esses sintagmas.

Causo nº 1**Título: Trem bão é ser mineiro... uai!**In: *Contando Causos* de Rolando Boldrin

Trêm bão é ser mineiro... uai

Gosto muito de contar aquele causo do mineirinho que estava desenganado, que ia morrer naquele dia mesmo, segundo os médicos. Toda a cidade sabia que daquela noite ele não passava. E todo mundo já estava a par dos últimos instantes do cumpadi, menos o próprio. É que o dito cujo tava sendo candidato a "morto enganado". Aqueles que vão embarcar fora do combinado, mas ninguém tem coragem de lhe dizer.

Pois bem. Como ele não sabia da morte próxima, a muié dele é que não era louca de chegar nos seus ouvidos de moribundo e lascar: "Óia, bem. Ocê hoje num passa da meia-noite". O que ela fazia, e isso junto com a fiarada toda, era chorar nos cantos da casa, escondida.

Eis que, num determinado momento em que a mulher dele vai pra cozinha arrastando os minino com ela, que era pro pai dormir um pouco antes de dormir duma vez, como se diz, um dos menores da casa, que devia ter uns 4 aninhos, encosta no portal que dava da cozinha pro quarto do doente. Este, ainda acordado e vendo o filhinho ali parado a olhar pra ele com o dedinho indicador na boca, e sentindo no ar um cheirinho gostoso de pão de queijo, pergunta: "Oh, fio! Tô sentindo um cheirinho de pão de queijo, A mãe ta fazendo pão de queijo, fio?". O mineirinho de 4 anos responde, numa fala arrastada e prolongada: "Tááá...".

E ele, o doente, pede: "Oh, fio, vai lá pedir pra sua mãe um pão de queijo. Eu quero comer um pão de queijo. Eu gosto muito de pão de queijo, fio".

O menino, obedecendo, vai à cozinha e logo volta. Com o dedinho indicador na boca, diz para o pai moribundo: "A mãe falô que os pão de queijo é só pro velóóóório".

OLHAR SEMIÓTICO

Pela escolha lexical e estrutura sintática, o título evidencia a intenção de o enunciador explicitar a identidade do interiorano mineiro. O enunciado que abre o texto (*Gosto muito de contar aquele causo do mineirinho...*) revela o traço principal de sua identidade, contador de causos: ele gosta do que faz e tem afeto por suas personagens, visto que o diminutivo, que designa uma delas, recebe conotação afetiva eufórica.

O tema da identidade do mineiro toma como ator um doente em estado terminal, não focalizado do ponto de vista da doença ou do sofrimento, mas como indivíduo social, integrado em um grupo com visão, normas, práticas e formas de reagir particulares. Assim, a expressão eufórica *trem bão* prepara o enunciatário para trilhar uma isotopia que não focaliza estados patêmicos, de modo que este não se surpreende com o "gosto" do enunciador por dar continuidade a esse título, falando de morte.

A primeira pontuação no desenvolvimento isotópico desse tema é a dimensão cognitiva da consciência da morte, revelando-se por outros atores, referências espaciais (*toda a cidade* e *todo o mundo*) e temporais (*ia morrer naquele dia* e *daquela noite não passava*). Explicita-se, pois a presença de um grupo social e familiar que compõe o espaço englobante de outro espaço, no qual é colocado, separadamente, o ator mineirinho. A separação é cognitiva: todos sabem que a morte vai chegar, menos ele. Nesse sentido, está diferenciado o espaço do *ele*, sujeito individual, e do *outro*, sujeito social e coletivo.

No título, justifica-se a continuidade isotópica do sentido de grupo, o termo trem, definido por Houaiss (2005) como

- 1 agrupamento de pessoas que, munidas de mantimentos, bagagens etc. acompanham outra(s) em jornadas ger. longas; comitiva, séquito, caravana..

O sentido de companhia e de agrupamento refere-se, contudo, somente a espaços, o do grupo social ocupando a posição de englobante (*cidade, mundo*) e o do quarto do doente, como englobado, delimitado, como a impedir um encontro com a morte, razão por que o primeiro espaço pode ser dito *bão*, mas com a condição importante de *ser mineiro ...uai..*

Pois bem. Como ele não sabia da morte próxima, a muié dele é que não era louca de chegar nos seus ouvidos de moribundo e lascar: "Óia, bem. Ocê hoje num passa da meia-noite". O que ela fazia, e isso junto com a fiarada toda, era chorar nos cantos da casa, escondida.

O grupo social do espaço englobante tem o saber cognitivo da iminência da morte, o englobado não, está delimitado cognitivamente. Apesar de conhecerem a configuração cognitiva da morte, do tempo e espaço de sua ocorrência, contraditoriamente, os grupos, familiar e social, não querem saber de sua realidade patêmica, visto que todos procuram isolar-se, os amigos no consolo da reunião no velório, e a família, no choro *nos cantos da casa, escondida*.

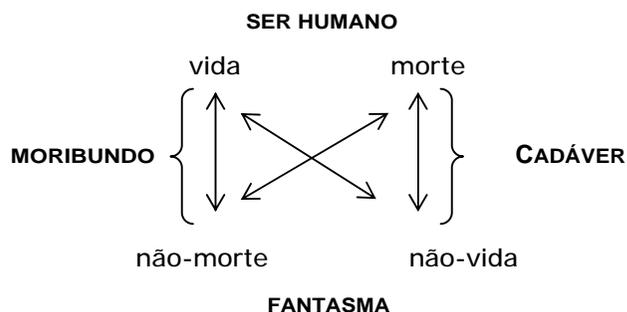
Segundo Bertrand (1985:83), o motivo é

uma seqüência narrativa mais ou menos cristalizada, relativamente fechada em si mesma, parcialmente autônoma, reconhecível pela estabilidade de sua estrutura e pela variabilidade das manifestações figurativas que ela possibilita.

O motivo, raiz da paixão, é que leva o sujeito à ação e sustenta todas as manipulações necessárias para o sucesso dessa ação. Comenta Fontanille (1998:207),

A paixão poderia, nessa perspectiva, ser considerada o princípio da coerência (ou da incoerência) interna do sujeito: ela dissocia ou ela mobiliza, ela seleciona um papel e suspende todos os outros, ela conjuga os papéis em torno de um único etc.

O motivo, eixo paradigmático e arquetípico, deste caso é a eufemização do percurso mostrado na construção do quadrado semântico que focaliza o objeto-valor – existência humana – formado pela polaridade, vida e morte.



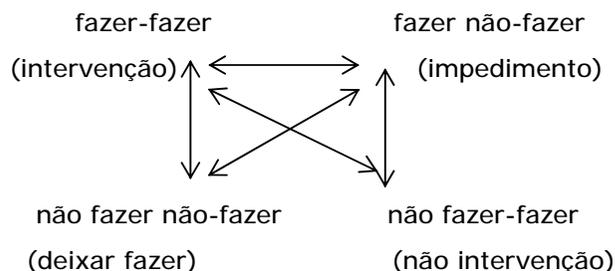
O mineirinho está em situação que pressupõe vida + não-morte, como moribundo, sujeito de estado cujo programa de base está prestes a se realizar: entrar em conjunção com a morte. Os outros atores atuam em programas de uso que possibilitem a realização deste.

A semiótica denomina *programa narrativo* as seqüências de relações lógicas responsáveis pelos estados e transformações pelos quais passa o sujeito principal de uma narrativa. Distingue dois programas: de base, que reporta às transformações do sujeito em termos de uma ação fundamental para a constituição de sua identidade; de uso, as transformações secundárias, mas necessárias para realização do primeiro.

Assim, as funções próprias do grupo social e familiar constituem as modalidades que devem facilitar e sancionar a realização do programa de

base do mineirinho, a fim de evidenciar: o papel temático da mulher, a esposa que cuida do bem estar e da parte afetiva tanto do marido como dos filhos (*arrastando os mininos com ela que era pro pai dormir um pouco*), do grupo de amigos na cidade, que se pressupõe vão ao velório; e do filho que, em sua condição de criança ingênua do perigo da morte, espera, surpresa ou curiosa, o desenlace (*um dos menores da casa, que devia ter uns 4 aninhos*)

Focalizado do ponto de vista do nível narrativo da eufemização, tais papéis temáticos manifestam-se como papéis actanciais, isto é, movem a ação e o fazem segundo um fazer cognitivo não norteado pelo *páthos* da dor da perda, mas por um fazer pragmático imposto por uma estrutura contratual (valores sociais) e modal (valores individuais), resultantes de um processo de manipulação com quatro possibilidades de ação no confronto com a morte:



O enunciador optou pelo não fazer-fazer, ou melhor, não intervir no processo de entrar em conjunção com a morte e dar à natureza o privilégio de agir. Nessa perspectiva, o Destinator do programa de base do mineirinho é a natureza imperfeita do homem, que o manipula com o objetivo de levá-lo a um fazer-saber (como humano, ele é mortal) e admitir um não poder-fazer nada (não ser aceitar o contrato proposto), ou seja, sujeitar-se à condição de sua imperfeição e conformar-se com a morte, como fazem a mulher, os filhos e os amigos.

Eis que, num determinado momento em que a mulher dele vai pra cozinha arrastando os mininos com ela, que era pro pai dormir um pouco antes de dormir duma vez, como se diz, um dos menores da casa, que devia ter uns 4 aninhos, encosta no portal que dava da cozinha pro quarto do doente. Este, ainda acordado e vendo o filhinho ali parado a olhar pra ele com o dedinho indicador na boca, e sentindo no ar um cheirinho gostoso de pão de queijo, pergunta: "Oh, fio! Tô sentindo um cheirinho de pão de queijo, A mãe tá

fazendo pão de queijo, fio?”. O mineirinho de 4 anos responde, numa fala arrastada e prolongada: “Tááá...”.

E ele, o doente, pede: “Oh, fio, vai lá pedir pra sua mãe um pão de queijo. Eu quero comer um pão de queijo. Eu gosto muito de pão de queijo, fio”.

O menino, obedecendo, vai à cozinha e logo volta. Com o dedinho indicador na boca, diz para o pai moribundo: “A mãe falô que os pão de queijo é só pro velóóório”.

O enunciador interrompe a realização do contrato, promovendo alterações no jogo semiótico: faz uma incisão na temporalidade (*Eis que num determinado momento*), na espacialidade, deslocando a família (*a mulher vai pra cozinha arrastando os mininos*); e, destaca a interação espacial da cozinha com o quarto (*portal que dava da cozinha pro quarto*).

Greimas & Courtés (1979:270) ao desenvolverem a noção de manipulação, afirmam que:

Quando se trata de uma manipulação segundo o saber, o manipulado é levado a exercer correlativamente um fazer interpretativo e a escolher necessariamente entre duas imagens de sua competência: positiva, no caso da sedução, negativa na provocação.

O Destinador manipulador a que se refere o enunciador, neste caso, como já se referiu, é a natureza imperfeita do homem, que motiva a criança a olhar o pai e a esperar o mistério da morte, despertando um fazer interpretativo do espanto ou curiosidade infantil. O mineirinho não sabia que ia morrer, mas sabia-se vivo, *ainda acordado*, (d)esperto para observar o filho curioso que (*com o dedinho indicador na boca*) o fez atualizar sua memória, reviver a infância, o tempo de começar tudo, oposto ao de tudo terminar. O olhar sobre o olhar do outro, criança, chamou a capacidade sensorial de reagir (*sentindo no ar um cheirinho de pão de queijo*). Sua ainda não-inteligível percepção da aproximação da morte esvaiu-se pela porta aberta para a cozinha em busca da memória do prazer das boas sensações: *Eu quero comer um pão de queijo. Eu gosto muito de pão de queijo, fio*.

Redefinem-se, pois, os papéis temáticos. A criança, à espera de conhecer a morte, faz o pai reconhecer a vida. Comentando o saber-fazer narrativo e temático, Greimas (1976:180) recomenda distinguir um do outro afirmando: .

a) de uma parte, um saber-fazer narrativo consiste na exploração da memória narrativa em vista da construção de "projetos", isto é de novos programas virtuais ou narrativos. [...]

b) de outra parte, um saber-fazer temático deve completar a competência narrativa de natureza lógico-gramatical. O saber temático é, com efeito, de pouco auxílio, se não for explorado como um tesouro cujos elementos são suscetíveis de entrar em combinações sintagmáticas, constituindo outros tantos percursos temáticos possíveis.

As redefinições do tema parecem a descoberta do "tesouro" a que se refere Greimas: a sensorialidade provocada pelo cheiro do pão, símbolo tradicional do alimento indispensável ao corpo, manipula o sujeito mineirinho para instalar um novo programa narrativo: aproveitar o que lhe resta de vida, explorar sua condição de mineiro e, entrando em conjunção com o objeto valor da mineirice, tentar reviver. Entretanto, o projeto encontra um anti-programa, já em andamento, a elaboração do luto, a conformação da mulher com as regras estabelecidas pelo grupo social em conformidade com o contrato da aceitação da imperfeição humana, a mortalidade.

O espaço englobante do mundo surge como o espaço *tópico*, o lugar da ação, que implica considerar dois outros: o *paratópico*, a cidade interiorana, onde a mulher mineira adquire a competência para criar sua receita de pão de queijo, e o utópico, a cozinha, onde realiza a ação, assar o pão, cujo poder manipulatório manifesta-se como a tentação para o marido querer continuar a viver. Contrapondo-se aos dois, cidade e cozinha, há outro espaço, o *heterotópico*, o quarto do doente, onde ocorre a sanção efetivada pelo (o doente isolado dos amigos e da família do espaço virtual do velório), que sentiu o efeito benéfico do, fazer o pão, despertando para os prazeres da vida.

Para o enunciador não interessa contar se houve a sanção pelo prêmio ou pelo castigo (a ingestão do pão pode impedir ou acelerar a morte do moribundo), mas colocar-se como observador da maior imperfeição humana, a mortalidade, e procurar eufemizá-la por meio do riso, da cena quase absurda e das interações intersubjetivas cômicas no jogo da proxêmica dos atores. O que importa é construir sintagmas que remetam isotopicamente ao paradigma da imperfeição da natureza

humana e que manipulem o enunciatário para tirar o melhor partido de tudo, como sentir que *trem bão é ser mineiro... uai*.

FAZER ARGUMENTATIVO

Causo marcado pela oralidade, desde o título, traça um perfil lingüístico valorizado pela tradição, um lócus do falante, o interiorano geograficamente definido pelas expressões *trêm bão* e *uai*. Esta segunda expressão tem por função argumentativa reforçar o dito, para que não haja dúvida para o auditório, pois a isotopia inicia-se positiva.

O enunciador se coloca no causo de forma também positiva, pois os termos conjugados '*gosto de contar*' confirmam sua postura frente ao dito. O diminutivo '*mineirinho*' traça uma valoração afetiva em relação às personagens. O *ethos* de um enunciador eunóia, que age pelo gosto, pelo agrado, é manifestado pelo encantar (*delectare*) no processo narrativo, ao escolher figuras reconhecíveis, entre elas, a criança como portadora do movimento das paixões.

Dá sustentação à construção do humor o argumento do sacrifício que a família tem que passar, para criar um simulacro de pesar, que constitui a aura primeira dos mecanismos de convencimento, para garantir surpresa *a fortiori*.

Pelo recurso metafórico, a partir da falência do espaço pela falta de lexicalização explícita, há a possibilidade de uma construção ressemantizada, como recurso retórico, em que o espaço é o sujeito. A separação dos cômodos por um portal alimentam o direcionamento de uma leitura de pretensa ingenuidade como traço arquetípico da família interiorana, o espaço determinado como ligação simbólica.

Tal delimitação é marca ideológica, em que o curto espaço entre quarto e cozinha, separados pelo portal, denotando a conformidade do lar, constrói a pictorialidade: o meio é como uma pintura, um jogo cênico. Abre-se a possibilidade de reconhecer o paradigma social da simplicidade, reverberada no arquétipo das casas da roça.

Os elementos pragmáticos do convencimento são focalizados em ironia como arma argumentativa, que dispara o humor, que, segundo Reboul (1991) desarma a contra-argumentação. Assim, o caso termina com a sua deflagração que possibilita rir da morte e coloca lado a lado as figuras do *páthos* e do *ethos* (aproximação de quem ri) num único *logos* argumentativo com intenção de ressaltar a incompatibilidade da morte com o riso. Tal humor prevalece como elemento eufemizador, manifestado pela retórica da simplicidade.

DESVENDAR O IMAGINÁRIO

A maior angústia do homem é devida à continua passagem do tempo e ao confronto com as diversas mortes. Este enunciador centra-se na morte biológica, na decadência de órgãos, qualquer seja sua causa, explorando o tema por meio de imagens da segregação (movimentos proxêmicos), da saudade antecipada (choros) e do espanto (olhar da criança), imagens do regime noturno, pois privilegiam a tensão emocional.

O enunciador combate a tensão, utilizando os recursos do discurso intimista e, sobretudo, aqueles que mostram a passagem dos movimentos de luta para os de aceitação harmoniosa dessa perda, utilizando o humor sensível, delicado, quase místico por meio da valorização do fazer de um grupo social, a reunião no velório e, sobretudo, de um objeto-valor, o pão de queijo. É o simbolismo do pão que dá sentido quase místico ao humor do caso, pois o alimento homologa, naqueles que o ingerem, o simbolismo eufórico de sua natureza de nutriente, como atesta a etimologia do termo "companhia" (segundo Houaiss: "lat.vulg. *compania*, formado de *cum* 'com' + *panis* 'pão', conjunto de pessoas que comem seu pão juntamente").

A imagem da criança também participa da criação do misticismo, como o elo simbólico na estrutura da figura do adulto, que deve partir, com a do (in)fonte, que não sabe falar ou compreender os mistérios da

vida e, por isso, deve aprender a decifrá-los para dar continuidade à linha das gerações. Nessa perspectiva, transmitida ao pai tal qual um anjo da anunciação, a interdição do pão, decretada pela mãe e sociedade (médicos), ao invés de configurar a tragédia da morte, torna-a cômica, seguindo a regra da inversão, prevista no regime noturno.

Esse regime está expresso nas estruturas discursivas por meio da proxêmica: espaços englobante/englobado, contigüidade no cenário (quarto e cozinha), movimentos de aproximação e distanciamento (família e amigos), nas estruturas narrativas que colocam os atores – e os enunciatários – em conjunção com a ilusão de o indivíduo, dominando o espaço e o tempo no ritual do velório, poder dominar e aceitar a morte, convivendo de modo harmonioso com Tânatos (morte).

Causo nº 2

Tema: A mulher teimosa

Transcrição do caso contado por
Chico Lu (Francisco Luiz Costa Carvalho)
Marília, SP

(A mulher teimosa)

Agora, lá em Marília também tem muito assim de mulher muito teimosa. Nunca vi terra pra ter mulher teimosa como Marília. Tanto que tem uma história lá, famosa, que a mulher viu descendo do ombro do marido um piolho e falou assim (fala com voz fina): "Ô marido, ó um piolho aí." O marido falou (com voz grave): "É formiga, mulher." A mulher falou: "É piolho, marido." "É formiga, mulher." "É piolho, eu conheço piolho." "Olha, se você falar que é piolho de novo, eu te quebro a cara." A mulher falou assim: "Pode quebrar, mas que era piolho era." "Olha, se você falar que é piolho eu te mato." "Pode matar, mas que era piolho era." E o homem não deu outra: amarrou a mulher pelas mãos e começou a jogar ela dentro de um poço. A água batia num pé, ela gritava: "É piolho." A água batia no joelho: "É piolho." Batia na cintura: "É piolho", bateu assim: (põe a mão próxima ao queixo) "é piolho." Daí ela chegou assim... (põe as mãos sobre a cabeça e faz gesto de espremer com os dedos e unhas) (risos) Mas eu estou contando esse caso não é pra falar que mulher é teimosa de um jeito assim pejorativo não. É porque é verdade. Tem que ter assim ó, perseverança mesmo, opinião. Porque mulher que não tem opinião... não é?

OLHAR SEMIÓTICO

O texto oral é espontâneo, não segue planejamento como o escrito, é fragmentado, em jatos ou em borbotões; não admite revisão, apenas complementação do já dito por outro dito que reformularia o primeiro, atividade que quebra a continuidade discursiva, produzindo digressões, desvios ou, mesmo, interrupção do assunto.

A oralidade neste caso traz algumas particularidades: as relações com o auditório ou as que reportam o espaço e o tempo na história são apresentadas rapidamente sem descrição por dêiticos ou por gestualidade, expressões fisionômicas ou tom de voz, marcas de seu sincretismo. Toda a debragem actancial e temporal ou espacial é enunciativa, já que o sujeito é declaradamente o narrador em primeira pessoa, e o discurso criado *in praesentia*. Assim, a instalação de espaços e tempos distantes ou de atores deve ser claramente marcada.

Este caso se inicia pela marca temporal *Agora*, confirmando o sujeito – Eu – e criando o efeito de sentido de que, além da contada nesse momento, o enunciador tem mais histórias, um repertório amplo, como convém aos bons contadores, o que dá credibilidade a sua fala. Entretanto, se o momento é o *agora*, o espaço é o *lá*, em Marília, cidade

cujo nome não somente é repetido, como qualificada segundo uma característica única: ter mulher teimosa. Tal efeito de veracidade é ampliado pela qualificação do caso como famoso, o que introduz outro elemento especial, a memória não apenas do enunciatador, mas de uma cidade, porque o caso é (re)contado pelos habitantes, fato que os torna co-autores, constantemente presentificados, pois a ativação da memória recaptura, prende e prolonga o caso incessantemente.

A evocação da memória aumenta a credibilidade da história, o que possibilita que seja contada rapidamente e criada a controvérsia entre a mulher e o marido: o inseto que desce do ombro é piolho ou formiga?

A manipulação que move os dois sujeitos tem como objetivo persuadir o cônjuge a crer em sua verdade. O objeto-valor de ambos é a opinião própria, o desejo de impor o ponto de vista pessoal como o único revelador da verdade, demonstrando não haver convergência de visão do mundo, nem ponto de vista comum ou partilhado. São dois programas de base: um sujeito masculino, cuja conjunção é o autoritarismo, tendo como programa de uso a eliminação da independência, e outro, feminino, o cuja conjunção é a independência e o programa de uso a eliminação do autoritarismo.

Instalados os dois programas e o ponto da controvérsia, o inseto, o diálogo desenvolve-se naturalmente, em um crescendo sem marcas textuais até à atualização dos programas de uso: em um, o marido entra em conjunção com a ira, que o leva ao desejo e ao ato de matar; em outro, a mulher entra em conjunção com a teimosia, que a leva a preferir morrer a abandonar sua posição. Os dois programas se imbricam na busca de sua sanção.

Recorrendo ao de paradigma e seus sintagmas, reportados por Bertrand, este caso está centrado no paradigma da paixão obsessiva, formado por dois sintagmas, masculino e feminino, que se equivalem, mas se diferenciam para mostrar sua natureza dinâmica, como representativo do ser humano.

...a mulher viu descendo do ombro do marido um piolho e falou assim (fala com voz fina): "ô marido, ó um piolho aí." O marido falou (com voz grave): "É formiga, mulher." A mulher falou: "É piolho, marido." "É formiga, mulher." "É piolho, eu conheço piolho." "Olha, se você falar que é piolho de novo, eu te quebro a cara." A mulher falou assim: "Pode quebrar, mas que era piolho era." "Olha, se você falar que é piolho, eu te mato." "Pode matar, mas que era piolho era."

No nível discursivo, o sintagma feminino, iniciador da controvérsia, destaca duas figuras, *ombro* e *piolho*, e uma ação, *descer*. Na isotopia discursiva pontuada por esses lexemas, Greimas (1976:25) julga importantes a lógica das aproximações e a representação espacial.

A figura do piolho é disfórica pelo sentido que recebe no senso comum, pois, conforme Houaiss,

- 1 Rubrica: entomologia.
(inseto anopluro (*Pediculus capitis*) da fam. dos pediculídeos, que vive ger. na cabeça do homem; seus ovos são fixados aos fios de cabelo e após uma semana eclodem; piolho-da-cabeça [É considerado mera variedade de *P. humanus*.])

O piolho é apresentado, pelo enunciador, *descendo do ombro*, colocando-se contraditoriamente na parte mais em evidência, no tronco, quando seu *habitat* é o esconderijo dos cabelos. A respeito de fatos contraditórios Greimas (ibid.: 26) comenta que:

Esta cobertura da contradição lógica pela temporalidade e sua interpretação aspectual em termos de tensões entre o que está presente e o que ainda está ausente – permitindo, como vimos, sobredeterminações intensivas que aproximam os conteúdos investidos de um ou outro dos termos contraditórios – dão conta de um conjunto não negligenciável de fatos semióticos, cuja explicação parecia difícil. De fato, a lógica natural (ou lógica concreta), cujas manifestações são freqüentes nos textos míticos, sagrados, poéticos, etc., é caracterizada em parte pelas preferências que ela destina à utilização das categorias relativas, cujos termos, ao invés de se apresentarem como descontinuidades categoriais, opõem-se entre si, como mais e menos, como excessos e insuficiências, como maior-valia e faltas a ganhar [...] Tal relativização da contradição permite considerar a possibilidade de uma **lógica das aproximações** que, tratando dos objetos com contornos aproximados, segundo o costume da topologia, seria tão rigorosa quanto a **lógica categorial** (negrito do autor).

Seguindo a lógica das aproximações e atentando para a representação espacial de o piolho deixar a cabeça e vir *descendo do ombro* (de onde saem os braços, figurativização possível do trabalho), pode-se ver, na percepção desse piolho e de sua trajetória, a representação do efeito que o marido causa à mulher.

A resposta do marido, rápida e simples – *É formiga, mulher* – introduz o pólo semântico oposto, visto que formiga, segundo Houaiss, é:

- 1 Rubrica: entomologia.
design. comum a todos os insetos himenópteros da fam. dos formicídeos, que formam sociedades perenes compostas por rainhas, machos e operárias; caracteriza-se pela forma peculiar do pedículo abdominal, que apresenta um ou dois segmentos escamiformes
- 2 Derivação: sentido figurado.
pessoa econômica e/ou trabalhadora, diligente

Pela mesma lógica da aproximação (cujo signo é $\approx \pm$), pode-se interpretar o piolho e a formiga com seus sentidos figurados e estabelecer a polaridade com os seguintes papéis temáticos:

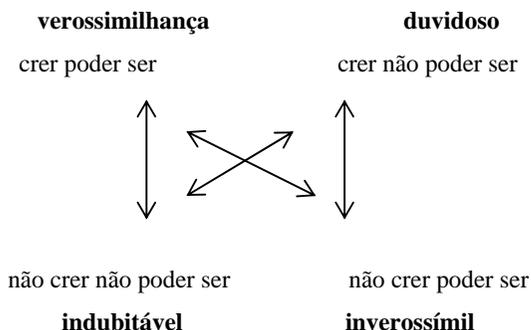
Piolho $\approx \pm$ parasita [indivíduo que vive à custa alheia por pura exploração ou preguiça]
versus
Formiga $\approx \pm$ diligente (pessoa econômica e/ou trabalhadora)

A discussão ocorre no plano do julgamento pessoal e a mulher afirma assertivamente sua opinião ancorada na crença absoluta e no conhecimento (*eu conheço piolho*) de que seu marido é um parasita. Por isso, não há, aqui, manipulação, somente asserção. Mas a mulher, mesmo correndo o perigo de vida, mantém sua asserção. Fontanille (1998:223) afirma que, apesar de ser uma diferença sutil, o *saber* não comporta intervenção subjetiva na relação do sujeito com os objetos cognitivos, mas o *crer*, sim, diferença útil na definição da identidade do sujeito. O sujeito que visa ao objeto cognitivo com a máxima objetividade e a mínima subjetividade é um *erudito* e sua atividade repousa sobre o saber; se fizer o contrário, com a máxima subjetividade e a mínima objetividade, é um *fanático* e sua atividade liga-se ao crer.

Desse ponto de vista, tanto o marido como a mulher são fanáticos, extremamente subjetivos e, por isso, não conseguem estabelecer o contrato fiduciário. Comenta Greimas & Courtés (1986:62):

Ainda que os discursos-objetos levem em si mesmos os dispositivos destinados a garantir o *dizer-verdade* daqueles que os enunciam, o *crer-verdade* – buscado do lado do enunciatário – pode igualmente derivar de uma relação fiduciária intersubjetiva (o contrato de confiança) estabelecido anteriormente a todo "discurso de verdade": Diz verdade aquele em quem (*a priori*) confio.

O crer coloca-se em dois níveis semânticos: *assumir*, quando a relação com o objeto é endotáxica, e *aderir*, quando a relação é criada junto a um outro, exotáxica, comprovando que o marido e mulher não formam a figura de um casal. Sendo ambos fanáticos, sua discussão não os coloca em nenhuma das posições do quadrado epistêmico:



Para a mulher o inseto é piolho, para o marido é formiga. Ambos dizem sua verdade, o que nos leva a examinar a isotopia espaço e tempo, já que Greimas (1976: 27) afirma "*estamos inclinados a pensar que um discurso "lógico" deve ser suportado por uma rede de anafóricos que, remetendo-se de uma frase a outra, garantem sua permanência tópica*".

E o homem não deu outra: amarrou a mulher pelas mãos e começou a jogar ela dentro de um poço. A água batia num pé, ela gritava: "É piolho." A água batia no joelho: "É piolho." Batia na cintura: "É piolho", bateu assim: (põe a mão próxima ao queixo) "É piolho." Daí ela chegou assim... (põe as mãos sobre a cabeça e faz gesto de espremer com os dedos e unhas) (risos) Mas eu estou contando essa história não é pra falar que mulher é teimosa de um jeito assim pejorativo não. É porque é verdade. Tem que ter assim, ó, perseverança mesmo, opinião. Porque mulher que não tem opinião... não é?

As anáforas ou marcas temporais criam uma continuidade formada de seqüências crescendo em intensidade de certeza e deliberação inabalável. O mesmo ocorre com as anáforas e as marcas espaciais em que a mudança do plano horizontal para o vertical ocorre de forma contínua e conquistada centímetro a centímetro. A composição actancial estabelece uma estrutura explícita: a certeza conformada da mulher que vai morrer versus a certeza obsessiva do homem que vai matar. O Destinator de ambos é, portanto, o fanatismo.

A contigüidade sintagmática explicita a tensão terminativa e a sobredeterminação obsessiva dos sujeitos em conjunção com a morte e

com o crime, o que assegura o estado patêmico da obsessão, a paixão da preservação do Eu identitário feminino que se contrapõe ao Eu identitário masculino, mas no mesmo plano de valorização.

FAZER ARGUMENTATIVO

O *ethos* de um enunciador *arethé*, que age pelo falar franco (*apertis verbis*), explica (por um *docere*), no processo narrativo, a escolha de figuras estereotipadas: a mulher como portadora do movimento obsessivo da paixão da teimosia, e o homem, sujeito funcional – *marido*, intimidador – *imitação de voz grave*, com postura autoritária – *Olha, se você falar que é piolho de novo, eu te quebro a cara*, e, também, obsessivo em sua “verdade”.

O processo de identificação do enunciador com seu auditório consiste no uso da definição descritiva, o sentido de pertença a um *lócus* qualificativo, a cidade (Marília) como aquela que supostamente se distingue de outras, o lugar do único, onde as coisas acontecem e tem diferenças relevantes.

Agora, lá em Marília também tem muito assim de mulher muito teimosa. Nunca vi terra pra ter mulher teimosa como Marília.

Pelo lugar-comum da estereotipia convencionado socialmente, a mulher teimosa, recobre as primeiras expectativas e conformações de um pensamento hiperbólico.

A mulher, em seu dizer, que é constantemente interrompida, mas sua tenacidade aponta que, mesmo sob ameaça, a superação do medo para manutenção de um ponto de vista é válida. Segundo Perelman, tais argumentos *"insistem na possibilidade de ir sempre mais longe num certo sentido, sem que se entreveja um limite nessa direção, e isso com um crescimento contínuo de valor."* (1988:327)

"ô marido, ó um piolho aí." O marido falou (com voz grave): "É formiga mulher." A mulhê falou: "É piolho, marido." "É formiga, mulher." "É piolho, eu conheço piolho." "Olha, se você falar que é piolho de novo, eu te quebro a cara." A mulher falou assim: "Pode quebrar, mas que era piolho era." "Olha, se você falar que é piolho eu te mato."

"Pode matar, mas que era piolho era." E o homem não deu outra: amarrou a mulher pelas mãos e começou a jogar ela dentro de um poço. A água batia num pé, ela gritava: "É piolho." A água batia no joelho: "É piolho." Batia na cintura: "É piolho", bateu assim: (põe a mão próxima ao queixo) "É piolho." Daí ela chegou assim... (põe as mãos sobre a cabeça e faz gesto de espremer com os dedos e unhas) (risos)

Um dos efeitos esperados na persuasão é dominar o outro pela força argumentativa, que é pretensamente levado a termo pelo jogo de provas refutativas – alegadas pelo adversário, e confirmativas, em favor da própria posição. Tal jogo revela a ironia, só permitida pela adoção de uma hierarquia de valores pré-concebidos pelo grupo, o lugar de unidade do homem e o da mulher, reconhecidos e aceitos como tais e contrapostos.

Reboul (1991) vê alegria sádica na ironia. No caso, quem a faz parece levá-la a sério, pois configura aspectos emocionais, aglutinando num só momento um *ethos* participativo e evocando um *pathos* declarativo, e racionais, ressaltando um argumento de incompatibilidade pelo ridículo da situação.

Mas eu estou contando esse caso não é pra falar que mulher é teimosa de um jeito assim pejorativo não. É porque é verdade. Tem que ter assim ó, perseverança mesmo, opinião. Porque mulher que não tem opinião... não é?

O enunciador, após confrontar as duas autoridades, masculina e feminina, manifesta declaradamente seu *ethos*: sujeito ponderado (*phrônesis*), que apresenta uma argumentação com força identitária (marcada pelo absurdo do exagero) indicadora do modo como suas palavras devam ser entendidas e interpretadas, a fim de tornar o auditório seu cúmplice na recusa dos procedimentos do sujeito/homem ridicularizado, porque, ao invés da racionalidade de um ser pensante, usou a irracionalidade animal.

A mulher, figura exemplar, não se deixa intimidar, tomando como regra de conduta a busca da independência. A voz a mantém autorizada para exprimir o que pensa ser verdadeiro. O homem, apesar de manter seu turno, é antimodelar porque agride. A mulher é aquela que vence pelo senso comum. O caso choca, não pelo caráter simétrico entre gêneros humanos para preservação da face no turno de fala, mas pela

contraposição das atitudes, ou seja, a dissimetria da força física, constituindo uma retórica da obsessão.

DESVENDAR O IMAGINÁRIO

O enunciador escolheu, entre as formas previstas por Durand, a teriomorfa, dois animais caracterizados, segundo seu modo de vida, como contrários um do outro. O enunciador assume o ponto de vista da mulher, pois a identidade qualificada disforicamente é a masculina. Somente ele é configurado animal pernicioso pela mulher. A imagem do cabelo reporta à sexualidade (como a história de Sansão) e sua relação com o piolho denuncia falta de higiene, configurando traços disfóricos na masculinidade. Do ponto de vista feminino, a contraposição do marido é recusar a configuração disfórica, mas aceitá-la como Mal, já que para simbolizar seu gênero conserva a figura de animal, embora figurativiza-a como animal eufórico, diligente.

No imaginário do enunciador, o caso discute apenas o valor do homem na visão da mulher, não configurada como animal, portanto, sua identidade não contém o Mal, não é disfórica, como confirmam os últimos enunciados do texto.

É para reproduzir esse imaginário feminino que o enunciador conta que o marido *amarrar a mulher pelas mãos*, simbolizando que está amarrando sua potencialidade de trabalho, para fazê-la penetrar no seio da terra, matéria feminina, espaço da germinação, para fazê-la imergir na água, símbolo do (re)nascimento e ouvi-la confirmar obsessivamente sua opinião. O gesto obsessivo do marido (o verbo *jogar*, com o sentido de intermitência) anuncia o desejo de devolver a mulher à sua condição única e exclusiva de ser capacitada para a maternidade e a criação, sem as luzes do pensamento ou da indústria, na profundidade obscura do poço, buraco na terra mãe. Mas a mulher desce em pé, na posição vertical, com

as mãos capazes ainda de mostrar a identidade e a competência do poder feminino.

O embate de idéias, o confronto de palavras, as determinações e ações rápidas, decisivas, os impulsos mortais, constituem características do regime diurno, em que lutar sem medo e vencer o Mal é a tarefa principal do ser humano, qualquer seja o resultado do confronto ou sua natureza: masculina ou feminina. Tal conclusão é confirmada pela comunicação sucinta, direta, sem adjetivação ou descrição e contextualização espacial ou temporal.

Causo nº 3

Título: Êita porco bem tratado

In: *Contando Causos* de Rolando Boldrin

Êita porco bem tratado

É por isso que eu digo: vai buli com caipira, vai... Já vi muito cidadão sair mal quando se aventura em tirar farelo com os ditos cujos.

Tem um causo que foi assim: o coitado do nosso pequeno sitiante tava dando comida aos porquinhos dele lá no chiqueiro quando de repente aparece um fiscal, desses que andam pelas fazendas e sítios olhando se está tudo dentro do que manda a lei agrária e pecuária do país.

FISCAL – Ô caboclo! O que é que você está dando pros seus porcos de alimentação?

CABOCLO – Uai. Tô dando o que é mió de bão. Tô dando mío.

FISCAL (a fim de gozar com a cara dele) – Como? Então nós temos tanto pobre neste país, tanta criança precisando de alimento e o senhor dá milho para os seus porcos? Fique sabendo que com milho a gente pode fazer muitos tipos de alimentos. Tem o fubá, tem a farinha... e tantas outras coisas. Pois o senhor está multado em R\$ 50,00!

O fiscal lavra ali mesmo a multa e se vai. Passados uns dias, o mesmo fiscal volta àquele sítio.

FISCAL (vendo o mesmo caboclo tratar dos porcos) – Boa tarde! E hoje? O que é que o senhor está dando para seus porcos?

CABOCLO – Hoje? Ah, hoje eu escoí uma comida das boa. Tô dando lavagem. Tudo o que sobra das nossas comida, arroz véio, feijão, verdura azeda... tudo. Óia só cumo eles comi gostoso!!!

FISCAL (de novo querendo gozar) – Comida??? Onde se viu? Com tanta fome no país, o senhor joga no chiqueiro comida da gente? Tá multado em R\$ 100,00.

Lavra a multa e vai embora. Depois de uma semana, o mesmo fiscal volta. Lá está o nosso bom caboclo perto do chiqueiro a olhar para seus porquinhos. Todos quietinhos e bem comportados.

FISCAL (vendo que o caboclo não tratava dos porcos como de costume) – Boa Tarde! E então? E hoje o que é que o senhor deu aos seus porcos como alimentação?

CABOCLO – Óia, moço. Pra falá a verdade, faz dias que eu num dô nada pra móde eles comê.

FISCAL – Então eu vou multar o senhor, pois assim eles vão morrer de fome.

CABOCLO – Num morre não, sêo fiscá. Já resorvi esse probrema pra móde num sê mais murtado. Num pode cumê isso, num pode cumê aquilo outro... intão...

FISCAL – E então o senhor não dá mais nada pra eles comerem.

CAIPIRA – Dô sim, sinhô. Dô uma nota de R\$ 5,00 pra cada um e eles que comam im quarqué restorante que eles quizé. Tá cheio de comida por quilo aí afora. Esses meus porco são muito insigente...

OLHAR SEMIÓTICO

Êita porco bem tratado

O título traz a marca da oralidade caipira na expressão típica *Êita*, reveladora de admiração e espanto. O enunciador, instalando-se como narrador, assume a voz de caipira para tratar do universo rural, figurativizado em um sitiante que cria porcos, imagem que abre a perspectiva de uma oposição: animal porco versus atividade pecuarista, configurando a interação do homem com esse animal.

Se a figura do porco recebe conotação disfórica no senso comum, pois seu contexto é de sujeira, a pecuária suína mostra, já no título, conotação eufórica, na qualificação *bem tratado*. O julgamento do enunciador, sobre a relação do homem com o animal denota um fazer particular um criador que quer e sabe fazer bem a criação de animais.

O tema faz parte do universo do interiorano e a posição admirativa do enunciador, que se apresenta como um conhecedor dessa relação, provoca o interesse do enunciatário.

É por isso que eu digo: vai buli com caipira, vai... Já vi muito cidadão sair mal quando se aventura em tirar farelo com os ditos cujos.

Tem um causo que foi assim: o coitado do nosso pequeno sitiante tava dando comida aos porquinhos dele lá no chiqueiro quando de repente aparece um fiscal, desses que andam pelas fazendas e sítios olhando se está tudo dentro do que manda a lei agrária e pecuária do país.

A debreagem enunciativa, ao introduzir o enunciador em primeira pessoa, aponta um sujeito confiante em sua onisciência e julgamentos, pois se qualifica como competente ao fazer uso da fala, logo, de um poder (*é por isso que eu digo*), ao demonstrar conhecimento que lhe possibilita intimidar (*vai buli com caipira, vai*) e ao colocar-se como crítico social (*já vi muito cidadão sair mal*).

A expressão que inicia a contação (*Tem um causo que foi assim*) confirma que ele tem repertório variado para exemplificação que comprove o acerto de seu julgamento. Dois atores são instalados: o primeiro, julgado *coitado* e *pequeno sitiante*, é descrito como o anti-herói

que fala no simulacro do tempo e do espaço semiótico da simplicidade interiorana; o segundo, descrito como um fiscal, focalizado no anonimato de sua condição funcional (*desses que andam pelas fazendas e sítios olhando*) e designado pelo pronome *desses*, conotando que tanto o enunciador como o enunciatário não sabem quem eles são, apenas o que fazem, criando o simulacro da autoridade do poder público impessoal. O anti-herói, ao contrário, referido por artigo definido, recebe o reconhecimento de seu grupo (*o coitado do nosso pequeno sitiante*) e, apesar de disfórico e pequeno, é competente, pois sabe e pode ter terra e porcos.

Os papéis temáticos dão primazia ao sujeito caboclo, apresentando-o competente pelo seu próprio fazer, pressuposto como o resultado da aquisição pessoal de um saber e poder (ter e cuidar de porcos). Ao fiscal é dada a competência pragmática (*fiscalizar*), delegada por uma instituição que restringe sua ação a normas que devem ser seguidas, o que torna o fiscal apenas um cumpridor da determinação de outrem:

Fiscal – representante da lei criada por outrem e a quem deve apresentar o resultado de seu trabalho.

Caboclo – figurativizando o trabalhador, dono de terra e criação de porcos o qual trabalha por sua própria conta e sem prestar resultados a ninguém.

Ambos atuam a partir de um objeto valor. Para o caboclo, o cuidado, o trabalho de manutenção daquilo que lhe é próprio; para o fiscal, representar a lei, aplicar multa e seguir determinações, sem nada possuir. Um tem um poder e saber-*fazer* e tirar benefícios pessoais disso, pois seu trabalho é criativo e eufórico, visto que está ligado à produtividade da natureza. O outro tem um poder e saber-*ser*, sem nenhum benefício pessoal, porque não é criativo, deve apenas seguir regras (*ver se está tudo dentro do que manda a lei agrária e pecuária do país*).

FISCAL – Ô caboclo! O que é que você está dando pros seus porcos de alimentação?

CABOCLO – Uai. Tô dando o que é mió de bão. Tô dando mio.

FISCAL (a fim de gozar com a cara dele) – Como? Então nós temos tanto pobre neste país, tanta criança precisando de alimento e o senhor dá milho para os seus porcos?

Fique sabendo que com milho a gente pode fazer muitos tipos de alimentos. Tem o fubá, tem a farinha... e tantas outras coisas. Pois o senhor está multado em R\$ 50,00!

O fiscal lavra ali mesmo a multa e se vai. Passados uns dias, o mesmo fiscal volta àquele sítio.

FISCAL (vendo o mesmo caboclo tratar dos porcos) – Boa tarde! E hoje? O que é que o senhor está dando para seus porcos?

CABOCLO – Hoje? Ah, hoje eu escoli uma comida das boa. Tô dando lavagem. Tudo o que sobra das nossas comida, arroz véio, feijão, verdura azeda... tudo. Óia só cumo eles comi gostoso!!!

FISCAL (de novo querendo gozar) – Comida???? Onde se viu? Com tanta fome no país, o senhor joga no chiqueiro comida da gente? Tá multado em R\$ 100,00.

A interlocução dos atores revela o motivo que pode indicar o paradigma do conflito: o papel actancial do fiscal não se relaciona ao poder e saber-*ser* criativo, apenas ao dever-*ser* prescritivo, o que constitui a matriz da paixão do despeito.

A coerência da postura do fiscal, fazer gozação ou caçoada, é a mobilização ou a seleção encontrada para neutralizar a paixão do despeito. O ator fiscal é mostrado com a consciência dessa intenção (*a fim de gozar com a cara dele*), mas o caboclo não percebe tal intenção porque sua resposta mostra surpresa com a pergunta, porquanto julga que seu procedimento é correto. A polaridade está no fazer comum de alimentar porcos e sentir orgulho de o fazer bem (os porcos estão bem tratados) versus ser gozador e fazer incorreto de multar o caboclo.

Os conectores isotópicos, os porcos e a lei sanitária, constroem os simulacros: o caboclo é, além de sujeito realizado, pois deve/quer/pode/sabe-fazer o tratamento adequado dos porcos, sujeito sancionado, porque sua criação vai bem, tanto que a boa aparência dos porcos suscitou, no fiscal, o despeito, paixão paralela da inveja. O fiscal também se mostra sujeito realizado, já que sabe e pode-fazer a autuação do caboclo, caçoar dele e multá-lo.

O sujeito fiscal impede, por função autoritária, a realização da ação do sujeito caboclo, ou seja, dar comida aos porcos (*Tô dando o que é mió de bão*) e, portanto, priva estes da aquisição por atribuição a que semioticamente se chama dom. A prescrição implica fazer a disjunção dos porcos com esse dom (*mió*) para que as crianças entrem em conjunção com ele. Nesse caso, o dom homologa a situação de privação, tanto de

porcos como de crianças pobres. A situação se repete em outra ocasião, e o dom (*comida, arroz veio, feijão, verdura azeda*) é considerado outra vez como devido aos pobres. Nas duas situações, o dom (alimento) para porcos é interdito e o dom (dinheiro da multa) para o governo é prescrito para que seja sancionada a postura competente de um e de outro.

Lavra a multa e vai embora. Depois de uma semana, o mesmo fiscal volta. Lá está o nosso bom caboclo perto do chiqueiro a olhar para seus porquinhos. Todos quietinhos e bem comportados.

FISCAL (vendo que o caboclo não tratava dos porcos como de costume) – Boa tarde! E então? E hoje o que é que o senhor deu aos seus porcos como alimentação?

CABOCLO – Óia, moço. Pra falá a verdade, faz dias que eu num dô nada pra móde eles comê.

FISCAL – Então eu vou multar o senhor, pois assim eles vão morrer de fome.

CABOCLO – Num morre não, sêo fiscá. Já resorvi esse probrema pra móde num sê mais murtado. Num pode cumê isso, num pode cumê aquilo outro... intão...

FISCAL – E então o senhor não dá mais nada pra eles comerem.

CAIPIRA – Dô sim, sinhô. Dô uma nota de R\$ 5,00 pra cada um e eles que comam im quarqué restorante que eles quizé. Tá cheio de comida por quilo aí afora. Esses meus porco são muito insigente...

As duas conjunções do dom com o sujeito da privação, apontam as diferentes interpretações das funções cuidar dos porcos e prescrever multas, evidenciando sucessivas (des)configurações do objeto valor alimento. Este passou de alimento *in natura (mio)* para alimento transformado pelo homem e pela passagem do tempo (*arroz véio, feijão e verdura azeda*), por fim, a não-alimento, mas dinheiro.

As duas visitas constituem a prova a que foi submetido o caboclo: a perda de R\$50,00 e de mais R\$100,00, perdas correlatas à aquisição de um saber cognitivo: apropriação da esperteza do fiscal, saber mostrado no terceiro episódio e na nova configuração do dom. Assim, nos dois primeiros simulacros de fiscalização, o fiscal sancionou o caboclo disforicamente, com duas multas, afirmando sua incompetência cognitiva; ao mesmo tempo, sancionou a si mesmo euforicamente como autoridade fiscal e gozador competente, porque multou, enganou o outro e se divertiu.

A conjunção dos porcos com o dom, configurado como objetos de valor diferenciados (*mio e sobra das comidas*), transformou a natureza do

alimento, ao coisificá-lo como dinheiro. O simulacro da perda do dom/alimento e da aquisição do dom/dinheiro humanizou, contraditória e pressupostamente, os porcos, que entraram em disjunção com a natureza de animal e, recebendo a atribuição de manipular o dinheiro, transformaram seu fazer irracional em fazer racional e social (*Dô uma nota de R\$ 5,00 pra cada um e eles que comam im quarqué restorante que eles quizé*).

Assim, a visita do fiscal aponta o resultado da prova a que o caboclo foi submetido: sua transformação cognitiva, de ingênuo passa a esperto, a transformação do dom dado aos porcos, de comida passa a dinheiro, e a aprendizagem da lição e apropriação do fazer cognitivo nos dois encontros. Essas novas situações levam a examinar as atividades do fiscal: sua competência no manuseio de multas e dinheiro tornou-o competente para fazer gozação do caboclo, o que fez aflorar no caboclo a esperteza que levou o fiscal a perder o estatuto de representante da racionalidade e assumir o da irracionalidade. O dom/dinheiro que ele e os porcos receberam homologa a competência ou função do fiscal à dos porcos, já que tanto um como os outros recebem as mesmas atribuições ou poderes: comer em restaurante e mostrar-se igualmente *muito insigente*.

Confirma-se a manipulação por intimidação do enunciador, que anunciara que o que vai contar serviria para fazer refletir *muito cidadão que se aventura em tirar farelo com os ditos cujos*, os caboclos. Nesse jogo de simulacros, a atribuição do fazer social e racional ao porco (receber dinheiro e comer em restaurante) pressupõe que o fiscal renuncie ao despeito e gozação, a menos que ele perca sua condição de civilizado e se aproprie da competência irracional dos porcos.

Tais simulacros desenvolveram-se no programa de base, no qual a paixão do despeito ou inveja é o Destinador que leva o fiscal a impor sua superioridade cognitiva e social ao caboclo, por meio do programa de uso, no qual tenta diminuir a competência do caboclo, manipulando-o para

entrar em disjunção com seu saber cuidar dos porcos. Tais programas de uso e o de base, não tiveram sucesso, porque o caboclo foi mais esperto.

Os sintagmas representativos das transformações apontam que os dois atores, caboclo e fiscal, em seus papéis actanciais, manifestam-se, respectivamente como o ser/fazer criativo e o ser/fazer crítico, explicitando o nível fundamental natureza versus cultura e constituindo o paradigma ou a paixão do despeito e inveja.

A análise semiolinguística destaca a eufemização de situações sociais (fiscalizar) e traços pessoais disfóricos (paixão do despeito e inveja) e a inversão de competências: a superioridade do cidadão e representante da lei substituída pela do caboclo, tendo ambos, porém, o mesmo recurso do discurso irônico na interação. A cena geral é construída em torno da prova em que o sitiante, confrontando-se com o poder público, manifesta sua posição diante do objeto de valor (condição de subsistência) do ponto de vista da natureza/campo e da cultura/cidade, subsistência configurada como alimento e dinheiro. Na prova, a esperteza e rapidez cognitiva do caboclo saem vencedoras, estabelecendo também a vitória da natureza/campo.

FAZER ARGUMENTATIVO

O *ethos* do enunciador é o de um sujeito assertivo e participativo (configuração do *ethos eunóia*), que agrada pelo fato de anunciar o procedimento a ser seguido frente ao encontro com o sujeito, também manifesta um dizer de modo franco, que assume uma atitude frente a este dizer (*ethos arethé*).

"É por isso que eu digo: vai buli com caipira, vai... Já vi muito cidadão sair mal quando se aventura em tirar farelo com os ditos cujos."

Na argumentação, o vínculo causal mostra acontecimentos distintos, pressupondo que antes da história que será contada outras tantas já aconteceram e corroboram a afirmação do enunciador, que por uma boa elaboração hierárquica, revela os efeitos de um investimento errôneo.

O contador/enunciador se utiliza de argumentos que provoquem compassividade (... o coitado do sitiante...) e indignação (a fim de gozar com a cara dele; de novo querendo gozar; etc), por parte do auditório. Assim, a confrontação de um saber prático parte de um saber aplicado do qual resulta um comportamento e saber poético, que resulta num criar e/ou fazer.

O traço irônico se efetiva na luta entre dois discursos, do fiscal (a lei, o cidadão) e do caboclo (o interiorano, o caipira). Este, ainda que a não assuma um posicionamento crítico, os fatos a partir de acordos anteriores, manifesta um discurso explicativo (*docere*) que convence por sua lógica particular.

Assim, o ator fiscal é confirmado argumentativamente como antimodelar, por expressões como ... *desses que andam pelas fazendas e sítios olhando...*, *a fim de gozar com a cara dele, de novo querendo gozar*, e por atitudes: aplicação das multas. Portanto, é possível a comparação de sua postura de pretensa esperteza, sendo realocada na criatividade do caboclo. A máxima retórica de contra esperteza, esperteza e meia, sustentada num argumento de fundo baseado na Regra de Justiça: se o *outro* pode, o *eu* pode mais ainda, uma atualização do dito popular *quem ri por último ri melhor*.

Efetiva-se, portanto, a constituição do caboclo (caipira) como figura modelar, a reconfiguração, por outros meios, do herói – alguém que deve ser seguido por sua capacidade de reverter situações inesperadas. Ao mesmo tempo, de forma sutil, coloca o fiscal (elemento figurativo do cidadão) como aquele que *deve* ser e *foi* vencido. Todos os argumentos convergem para confirmação de identidade grupal: o caipira (caboclo), o próprio sujeito exemplar, é aquele a quem não se deve intimidar, pois sua capacidade criadora é maior de quem o possa afrontar. Constitui-se, assim, a retórica da dissimetria ou da diferença.

DESVENDAR O IMAGINÁRIO

Segundo o imaginário durandiano, a preocupação do homem é vencer o Mal, representado pela passagem do tempo que provoca a morte biológica ou de funções sociais, funcionais ou tensivas, provocando o surgimento de paixões. O exame de causos mostra como opera o imaginário do enunciador/contador e, neste, destacar como reagem os atores que ele imagina serem os representantes dos grupos sociais que escolhe como tema.

Neste caso, o imaginário é centrado em um objetivo bastante claro: mostrar a superioridade do interiorano sobre o citadino por figuras que simbolizam uma condição mais ampla e profunda, a força superior da natureza sobre a cultura. O contador assume um tom quase pedagógico, tomando como atores figuras prototípicas da sociedade brasileira e, a partir da pontuação de seu aspecto disfórico, destaca o eufórico do interiorano. Os protótipos constituem, aqui, a macroimagem que concretiza determinado Mal e possibilita ao enunciador criar os meios para melhor tratá-lo e vencê-lo.

O protótipo do citadino é a figura do fiscal e a paixão é o despeito, traço que se caracteriza como macroimagem catamorfa, ou seja, a que representa a queda de ordem moral ou comportamental. A narratividade se organiza para configurar um ator cujo imaginário está permeado pela sensação de queda ou de morte da ilusão de se tornar empreendedor pecuarista, e de ter, mesmo sendo *pequeno sitiante*, sucesso na criação de porcos.

Houaiss (2005) refere que a etimologia do termo *despeito* (at. *despectus, ús* 'vista de alto para baixo, desprezo, desdém', de *despectum*, supn. do v.lat. *despicère* 'olhar de cima para baixo, desprezar') aponta o sentido de diminuição da pessoa, configurando-a como achatada junto ao chão. Nessa perspectiva, o fiscal, para vencer a sensação catafórica de inferioridade, impõe essa mesma sensação ao caboclo, diminuindo sua auto-estima, por meio da gozação, e seu capital, pela multa, de modo a ter sua própria imagem maior e sua superioridade estabelecida.

Das três formas de vencer o Mal, este enunciador escolhe a do regime noturno, o da conciliação, pois o caboclo acolhe as observações do fiscal, não se insurge contra elas, ao contrário, cumpre-as e assimila-as, mostrando-se cordato e acreditando que dessa forma vencerá o despeitado. Tal postura harmoniosa lhe possibilita aprender com o fiscal o uso do recurso catafórico, para poder e saber reverter sua situação disfórica. Assim, a sutileza, harmoniza a obediência com a refinada ironia apreendida do fiscal, livra-o do Mal, a perda de sua auto-imagem eufórica.

No plano do conteúdo, o enunciador confirma, pelo apelo ao esquema de conciliação típica do regime noturno, a valorização da energia rural, telúrica, reforçando euforicamente a auto-imagem do caipira pelo uso da ironia e do ridículo imposto a seu opositor. No plano da expressão, o regime noturno aparece no estilo exclamativo, expansivo, explicativo (parênteses com referência às intenções do fiscal), conciliatório e voltado para o sensorial com marcas do espaço e, sobretudo, do tempo (três momentos).

Causo nº 4**Título: O (não) pagador de promessas**In: *Contando Causos* de Rolando Boldrin

O (não) pagador de promessas

Tem o causo do candidato que prometeu realizar coisas durante a campanha e foi cobrado pelo capiau eleitor. Foi assim: conta-se que depois de uns dois anos de eleito, aquele governador se encontra, nas escadarias do Palácio, com um capiau. Este, sem reconhecer o dito cujo, lhe pergunta:

CAPIAU – Ó moço! Me faz um favô? É aqui que a gente cumbérça com o sinhô governadô? É aqui que ele mora?

GOVERNADOR – É sim, meu bom roceiro. Mas posso saber o que o senhor quer falar com o nosso governador?

CAPIAU – Craro que o sinhô pode. Pois eu vim aqui na casa dele pramode falá umas verdade.

GOVERNADOR (curioso e brincalhão) – E posso saber que verdades são essas?

CAPIAU – Pode sim, ué. Pois eu falo sempre às craras. Nu sô cumo esses político sem vergonha e inroladô que tem por aí, não. Esses sim são uns safados, mintiroso, que gosta de imbromá os inleito. Nas campanha pra mode ganhá os voto da gente, eles promete tudo. Despois que são inleito, se isqueci do que falô e fica tudo nu bem bão, só tomando bebida cara e comendo dus mió.

GOVERNADOR (mais curioso ainda) – E o senhor veio falar com o governador sobre o quê? Alguma promessa que ele fez na campanha e não cumpriu?

CAPIAU – Pois o sinhô acertô na mosca. O sinhô imagina que eu moro na cidade de Pau Furado há um punhado de légua daqui. Quando esse amardiçoado teve lá nus comício lá dele, disse e redisse que ia fazê um punhadão de coisa boa pra gente... de melhoria na cidade... e tudo o mais. E agora já passado dois anos o pestelento nunca mais apareceu e fica só se gabando nas televesão aí. Inda ôtro dia eu pude vê o miserávi no programa do Gugu. Falô e falô e num disse nada que preste. Lá na minha rua, adonde eu moro, na cidade de Pau Furado, tem um córgo (córrego) que passa no meio. E lá tem uma pinguela (pequena passagem de paus) toda podre. Pois intão. Quando esse tar parasita do inferno... esse tar que diz que governa mas na verdade ele tá é mamando nas têta da gente... quando ele teve lá nus comício de campanha, prometeu construí ali, no lugá da pinguela, uma ponte bunita, pro pessoá travessá im segurança... principalmente as criança.

GOVERNADOR (cara de pau) – E ele não realizou a benfeitoria prometida?

CAPIAU – Que nada, sêo moço. A pinguela continua lá.

GOVERNADOR – O que é que o senhor vai falar com ele? Como o senhor irá se dirigir ao nosso governador?

CAPIAU (cuspindo fogo) – Se ele falá que num vai fazê a tar ponte, eu vô mandá ele pros quinto dus inferno com a politicage dele. Vô xingá a famía dele intêra, de tudo quanto é nome.

O simpático governador dá uma risadinha e se despede do caipira para começar o seu dia de trabalho, que coincidentemente naquela hora era para atender reivindicações do povo. E, para começar o seu dia com humor, manda que seu secretário introduza em seu gabinete aquele capiau reclamante enfurecido.

Ao entrar, e reconhecer o governador, o nosso cumpadi simples da roça leva um susto, mas se recompõe diante da primeira pergunta do político.

GOVERNADOR – Pois bem, vamos lá. Qual é a reclamação, roceiro?

CAPIAU (rodando o chapéu na mão, cabeça baixa, sem jeito e quase gaguejando) – Eu vim... aqui... pru que o sinhô falô prá nós que ia fazê uma ponte onde tem a pinguela e intê hoje num fez. Eu vim cobrá a promessa.

GOVERNADOR (fingindo aspereza) – Olha aqui, meu amigo: o governo tem coisas muito mais importantes a fazer do que ficar envolvido com coisinhas como é o caso dessa pinguela aí. Não vou fazer ponte nenhuma, E daí? O que é que há?

CAPIAU (ainda gaguejando, arremata) – Que que há? O que que há é que a coisa é daquele jeito que nós dois cumberçamo lá fora, mêmô, uai... Tá bão?

E sai pisando duro, rumo ao município de Pau Furado.

OLHAR SEMIÓTICO

O (não) pagador de promessas

O título, iniciado por artigo definido, aponta o sentido de um fato conhecido, possível de ser realizado; entretanto, porque seguido de um advérbio de negação, entre parênteses, instala a dúvida e o sentido de descontinuidade: a ação pode ou não acontecer com regularidade. A dúvida é, nas narrativas, um elemento manipulador, porque cria curiosidade ou dialética. O enunciador se coloca como conhecedor de fatos que podem indicar um ou vários protótipos, conhecidos do auditório como indica o artigo.

Tem o caso do candidato que prometeu realizar coisas durante a campanha e foi cobrado pelo capiau eleitor. Foi assim: conta-se que depois de uns dois anos de eleito, aquele governador se encontra, nas escadarias do Palácio, com um capiau. Este, sem reconhecer o dito cujo, lhe pergunta:

O contador apresenta-se como colecionador, porque a expressão *Tem um caso* indica a escolha de um caso de seu vasto repertório, pela instalação de dois atores prototípicos: eleitor e candidato, figuras que dinamizam a trama: o capiau fala no tempo pós-eleições e representa a voz do espaço semiótico da simplicidade interiorana; o governador fala no tempo do exercício do mandato e no espaço semiótico em que sua voz é o poder.

Seu discurso pode ser considerado a expressão dos sintagmas que compõem, de forma particular, os significados do paradigma contido no conteúdo semântico do termo *promessa*. Os dois atores colocam-se polarizados não apenas como promitente e beneficiário, mas também como interiorano/eleitor e cidadão/governador, dados que formam os sintagmas do paradigma da promessa.

Sintagma é o produto da combinação de elementos homogêneos e solidários, paradigma, o conjunto de sintagmas que, apesar de heterogêneos, podem se substituir uns aos outros no mesmo contexto semântico. Neste caso, o paradigma é a promessa, seus sintagmas, o promitente (candidato, governador e cidadão) e o beneficiário (eleitor, capiau e interiorano).

No sintagma do ator capiau, acrescenta-se como característica a linguagem popular o discurso marcado pela inadequação gramatical e ortográfica (em relação à norma culta), a princípio polido em sua simplicidade, depois, pleno de xingamentos, furor verbal e, finalmente, estupefato em sua gagueira, mas decisivo na manifestação de seu pensamento. Tais manifestações são próprias do papel temático de ator no espaço da inferioridade e no tempo da subordinação a um poder superior. A inferioridade espacial e temporal conota valor menor, caracterizando o ator como uma figura em plano periférico, exercendo o papel de inferior ou menos significativo em face do paradigma maior do poder.

No sintagma do governador destaca-se a linguagem coloquial, mas dentro da norma culta, distendida, espontânea, irônica, curiosa, bem-humorada e determinada. Tais manifestações são típicas do papel temático de ator que se reconhece no espaço e tempo da superioridade e autoridade, logo, revestindo-se da figuratividade que aponta o plano global, de quem detém o poder sem a obrigação de cumprir promessas.

O olhar semiótico/fenomenológico evidencia, na análise lingüístico-semântica da passagem da estrutura local para a global, o percurso estrutural dos actantes e as modalizações discursivas que descrevem como esses actantes exercem seus programas narrativos, desvelando sua condição de sujeito e sua competência para realizar ou não as transformações.

<p>CAPIAU – Ó moço! Me faz um favô? É aqui que a gente cumbérça com o sinhô governadô? É aqui que ele mora? GOVERNADOR – É sim, meu bom roceiro. Mas posso saber o que o senhor quer falar com o nosso governador?</p>

CAPIAU – Craro que o sinhô pode. Pois eu vim aqui na casa dele pra mode falá umas verdade.

GOVERNADOR (curioso e brincalhão) – E posso saber que verdades são essas?

CAPIAU – Pode sim, ué. Pois eu falo sempre às craras. Nu sô cumo esses político sem vergonha e inroladô que tem por aí, não. Esses sim são uns safados, mintiroso, que gosta de imbromá os inleito. Nas campanha pra mode ganhá os voto da gente, eles promete tudo. Depois que são inleito, se isqueci do que falô e fica tudo nu bem bão, só tomando bebida cara e comendo dus mió.

GOVERNADOR (mais curioso ainda) – E o senhor veio falar com o governador sobre o quê? Alguma promessa que ele fez na campanha e não cumpriu?

CAPIAU – Pois o sinhô acertô na mosca. O sinhô imagina que eu moro na cidade de Pau Furado há um punhado de légua daqui. Quando esse amardiçoado teve lá nus comício lá dele, disse e redisse que ia fazê um punhadão de coisa boa pra gente... de melhoria na cidade... e tudo o mais. E agora já passado dois anos o pestelento nunca mais apareceu e fica só se gabando nas televesão aí. Inda ôtro dia eu pude vê o miserávi no programa do Gugu. Falô e falô e num disse nada que preste. Lá na minha rua, adonde eu moro, na cidade de Pau Furado, tem um córgo (córrego) que passa no meio. E lá tem uma pinguela (pequena passagem de paus) toda podre. Pois intão. Quando esse tar parasita do inferno... esse tar que diz que governa mas na verdade ele tá é mamando nas têta da gente... quando ele teve lá nus comício de campanha, prometeu construí ali, no lugá da pinguela, uma ponte bunita, pro pessoá travessá im segurança... principalmente as criança.

O papel temático do capiau é de reivindicador, em nome de seu povoado, da promessa do político e para isso mostra competência modalizada por um querer, saber e poder interpelar o outro sobre a consciência de que a promessa constitui um contrato, cujo não cumprimento cria estado tensional, disfórico. O papel temático do governador é de alienado dos problemas do povo e sua competência diz respeito a um poder e saber sobrepor-se a problemas ou contratos transformando-os em ridículos e criando uma distância que lhe acentue o *status* de poderoso.

Para Bertrand (2003), a seqüência da micronarrativa composta de sintagmas forma a estrutura temática local, cujo desenvolvimento demonstra a existência de um paradigma, estrutura global, que orienta as recorrências isotópicas dos sintagmas em todo o discurso narrativo. Assim, na estrutura global do plano de base, o povo de Pau Furado quer entrar em conjunção com uma ponte. Por isso, é necessário um programa de uso, no qual uma suposta Secretaria de Obras do Estado entre em conjunção com uma ordem assinada pelo governador, implicando outro programa de uso, o governador entrar em conjunção com tal vontade política.

Não sendo realizado esse último programa de uso, manifesta-se claramente o não cumprimento da promessa, o que marca disforicamente a configuração da autoridade política, no discurso e no imaginário do sujeito coletivo, representante de sua cidade. Entretanto, o não-cumprimento marca euforicamente a reação do governador que, transformando a promessa em um dado cômico, tira-lhe a significação ou peso político. A possibilidade da divergência das reações deriva de uma situação de contrato.

A semiótica reconhece dois tipos de contrato, como expõem Greimas & Courtés (1979:85), entendidos de modo particular.

O contrato será chamado **unilateral**, quando um dos sujeitos emite uma "proposta" e o outro assume um "compromisso" em relação a ela; será **bilateral** ou **recíproco** quando as "propostas" e os "compromissos" se cruzam. [...] a "proposta" pode ser interpretada como o *querer* do sujeito S1 que o sujeito S2 faça (ou seja) alguma coisa; o "compromisso", por seu lado, nada mais é do que o *querer* ou *dever* de S2 assumindo o fazer sugerido (grifos do autor).

O sujeito governador fez no comício em Pau Furado, antes das eleições, uma proposta expondo seu "querer", proposta que foi aceita e assumida pelos eleitores, os quais se comprometeram a "querer" e "dever" votar nele. Cumpriram o compromisso, sem uma recíproca. Sentiram-se lisonjeados com a proposta do político, mas não se reconheceram competentes de pedir o compromisso de fazer a ponte, bastou-lhes a palavra do candidato.

O riso do governador é, pois, o riso do escárnio diante da estreiteza de raciocínio do povo que, após dois anos, manda um representante cobrar a promessa sem outra arma senão a palavra de um simplório.

<p>GOVERNADOR (cara de pau) – E ele não realizou a benfeitoria prometida? CAPIAU – Que nada, são moço. A pinguela continua lá. GOVERNADOR – O que é que o senhor vai falar com ele? Como o senhor irá se dirigir ao nosso governador? CAPIAU (cuspindo fogo) – Se ele falá que num vai fazê a tar ponte, eu vô mandá ele pros quinto dus inferno com a politicage dele. Vô xingá a família dele intêra, de tudo quanto é nome.</p>

Para atualizar o paradigma do cumprimento da promessa, instala-se um novo programa de uso: o capiau deve persuadir o governador a

transformar o contrato unilateral em bilateral e assumir o compromisso de executá-lo, mandando construir a ponte e instaurando o princípio justo da "troca". Comentam Greimas & Courtés (ibid.: 85):

O contrato aparece à primeira vista, nesse caso, como uma **troca** diferida, sendo a distancia que separa sua conclusão de sua execução preenchida por uma tensão que é ao mesmo tempo uma espécie de crédito e de débito, de confiança e de obrigação (negrito do autor).

A espera de dois anos para a construção da ponte corresponde à confiança no governador e ao débito que lhe foi estimado. O povo pode ser qualificado como cordato, paciente e confiante na vontade política e a indignação do capiau, nesse momento é justificada e, sobretudo, pacífica, porque se manifesta somente por palavras, embora, em sua maioria, xingamentos.

Como não há troca de valores, o governador não é interlocutor do conteúdo do discurso do capiau; não lhe responde, não partilha o conteúdo a não ser para fazê-lo falar mais e para saber suas intenções. Não quer conhecer suas reivindicações, apenas sua potencialidade ofensiva e preparar, se necessário, a defesa. Entre parênteses indicações pontuam posição de defesa e denunciam a consciência de sua superioridade e poder: *curioso, brincalhão. Cara de pau. Fingindo aspereza.*

Complementam Greimas & Courtés:

Mas se se olha mais de perto, percebe-se que uma simples operação de troca de dois objetos-valor não é apenas uma atividade pragmática, mas se situa, no essencial, na dimensão cognitiva: para que a troca possa efetuar-se, é preciso que as duas partes sejam asseguradas do "valor" do objeto a ser recebido em contrapartida, por outras palavras, que um contrato fiduciário (muitas vezes precedido de um fazer persuasivo e de um fazer interpretativo dos dois sujeitos) seja estabelecido previamente à operação pragmática dita.

O exame da dimensão cognitiva implicada na troca é importante para se reconhecer o perfil ou o papel temático do capiau e seus concidadãos, pois essa dimensão sustenta o contrato fiduciário. No caso da ponte, a fidúcia, ou confiança, resulta de experiências da vida cotidiana suficientemente persuasivas para levar a cidade a crer na necessidade de sua construção, experiências que, não sendo vividas pelo governador, não

o sensibilizaram para interpretar sua importância e a determinar a construção. A ponte não tem o mesmo valor para a cidade e o governador, visto que são sujeitos com perspectivas, anseios e práticas diferentes, embora o papel temático do político seja contemplar e interpretar tais práticas, posto que é eleito para representar o povo na instância do governo.

Pergunta-se: de que espaço discursivo fala o enunciador? A que tempo se reporta?

O simpático governador dá uma risadinha e se despede do caipira para começar o seu dia de trabalho, que coincidentemente naquela hora era para atender reivindicações do povo. E, para começar o seu dia com humor, manda que seu secretário introduza em seu gabinete aquele capiau reclamante enfurecido.

Ao entrar, e reconhecer o governador, o nosso cumpadi simples da roça leva um susto, mas se recompõe diante da primeira pergunta do político.

GOVERNADOR – Pois bem, vamos lá. Qual é a reclamação, roceiro?

CAPIAU (rodando o chapéu na mão, cabeça baixa, sem jeito e quase gaguejando) – Eu vim... aqui... pru que o sinhô falô prá nós que ia fazê uma ponte onde tem a pinguela e inté hoje num fez. Eu vim cobrá a promessa.

GOVERNADOR (fingindo aspereza) – Olha aqui, meu amigo: o governo tem coisas muito mais importantes a fazer do que ficar envolvido com coisinhas como é o caso dessa pinguela aí. Não vou fazer ponte nenhuma, E daí? O que é que há?

CAPIAU (ainda gaguejando, arremata) – Que que há? O que que há é que a coisa é daquele jeito que nós dois cumberçamo lá fora, mêmo, uai... Tá bão?

E sai pisando duro, rumo ao município de Pau Furado.

As expressões entre parênteses e as que mostram ironia no texto (*o simpático governador dá uma risadinha, ... começar o seu dia com humor*) constituem embreagem enunciativa: quem fala no turno do capiau não é mais este, mas o enunciador que, situado no espaço da crítica social, reveste-se da figura do capiau para dizer o que acredita deva ser dito, confirmando a inclinação dos enunciadores de causos para a defesa dos menos favorecidos.

O enunciador cria atores com papéis temáticos bem definidos. O capiau representa o cidadão em conjunção com o objeto-valor consciência de sua responsabilidade para cobrar do homem público seu *dever fazer* obras para o bem-estar da comunidade. O governador, ao contrário, está em disjunção com essa responsabilidade e em conjunção com um *poder-*

ser poderoso e servir a seus interesses pessoais, entre os quais divertir-se à custa do poder, como destaca o texto.

No exercício desses papéis há outras diferenças: o governador usa sua esperteza para ouvir o capiau e definir sua posição na espera fiduciária. O capiau, ingênuo, fala ao governador antecipando o resultado insatisfatório dessa espera.

Há programas narrativos e objetos-valor diversificados, como também modalidades de manipulação diferenciadas, porém, focalizando um mesmo aspecto disfórico. O Capiau usa a intimidação: *se ele falá que num vai fazê a tar ponte, eu vô mandá ele pros quinto dus inferno... vô xingá a famia dele entera de tudo quanto é nome*. O governador usa a provocação: *Não vou fazer ponte nenhuma. E daí? O que é que há? A realização da ameaça do Capiau situa-se no plano verbal, cognitivo, atenuada pelo uso de verbo no futuro perifrástico. A do Governador está no plano da ação, de conjecturas não faladas, mas insinuadas disforicamente no uso dos verbos no presente e no interrogativo, ao invés de acentuar a dúvida, faz lembrar as várias ações a serem realizadas.*

O programa narrativo do governador é entrar em disjunção com reclamações contra seu governo, cujo Destinador dessa transformação é a cultura do totalitarismo, a qual leva o narrador, no simulacro criado pelo caso, a sancionar tal totalitarismo, narrando que capiau não se insurge, abandona a cena e *sai pisando duro*.

O capiau, em seu programa narrativo de base, teve como objetivo fazer seu vilarejo entrar em conjunção com a ponte prometida; tal programa, entretanto, exigiu outro, de uso, para transformar a promessa da construção em realidade, e, ainda, outro: reclamar com o governador. Os três programas apresentam-se como simulacro irônico de situações burocráticas conhecidas. Somente o último foi realizado e sancionado por meio da debreagem do enunciador que, pela ironia jocosa e exploração da temática da carência de reconhecimento social, torna presente o modo – tradicional ou passional – da rejeição inglória, mas possível: reclamar e se

satisfazer com tal reclamação: *Que que há? O que há é que a coisa é daquele jeito que nós dois cumberçamo lá fora, mêmo, uai... Tá bão? E saiu, consolando-se com uma única brava ação: pisar duro.*

A narrativa é tematizada na ação política é desmembrada em polaridades: a da responsabilidade moral e justiça (atreladas à voz do capiau) e da decadência moral e autoritarismo (voz do governador). Tais pólos sintetizam a percepção de uma determinada "morte", particularizada como a eliminação do direito à igualdade, à justiça e/ou valorização do cidadão.

A espacialidade é delimitada lexicalmente pelos termos palácio e escadaria, elementos semantizáveis do espaço. O primeiro delimita não só o plano físico como o social e hierárquico, o segundo, um lócus ascensional e projeção de grandeza. O gabinete tem por função delimitar o espaço do poder institucional e político, a marca espacial da autoridade que permite ao sujeito governador assumir uma nova postura discursiva.

O confronto moral indica ascensão e queda simbólica do poder dos atores, motivando a luta contra a morte da consciência política a passionalidade de ambos e modalidades distintas. O Capiau, para o bem estar de sua comunidade, reclama um dever-fazer do sujeito administrador público; o governador, para seu bem-estar pessoal, não objetiva um poder-fazer, mas somente um poder-ser poderoso e gozador.

O capiau não obteve sucesso em sua luta, mas o enunciador consegue neutralizar a morte desmoralizadora, apelando para o riso fácil e ironia jocosa, principal aspecto argumentativo na construção textual. O mau-caratismo do administrador público se disfarça de esperteza e a falta de heroísmo do sujeito simples se manifesta como a paixão de reclamar e satisfazer-se com o pedido, talvez a única possível de um grupo social desfavorecido.

FAZER ARGUMENTATIVO

O *causo* tem o objetivo de informar (*docere*) um acontecimento, cujo recorte memorial é preenchido pelo auditório na leitura pragmática e senso comum do fazer político como aquele passível de críticas. O enunciador se manifesta de forma sincera, agradável, conjugando a postura de um *ethos arethé* e *eunóia*, não dissimula o que pensa e o que sabe, fundamentando a ironia por marcas na atitude das personagens orientadas pelos parênteses.

A ironia, como instrumento da ridicularização, é manifestada situacionalmente pelas colocações entre parênteses, que reforçam a adesão em favor do *capiau*, retrato argumentativo de um sujeito que mantém a relação com seu grupo, como representante, e voz frente ao escárnio do político. O título possibilita antever o processo de ironizar pelo ridículo com o uso, entre parênteses, da negação do fazer político. A figura de preterição e a negação chamam ainda mais a atenção, ampliam o discurso persuasivo em favor de uma figura de identificação grupal.

O *capiau*, constituído como ator representante, tem por fonte persuasiva de seus argumentos o vínculo causal, pois dado um acontecimento (a ausência da ponte), descobre a causa que pôde determiná-la (a ineficiência do governante) e, no desenrolar do *causo*, denota em seu dizer um efeito de caráter pragmático. A consequência advinda da afronta ao político sobrepõe-se ao da causa defendida, uma vez que é supervalorizado o aspecto dado aos xingamentos como fonte persuasiva na caracterização da paixão da coragem, dimensionada por sua determinação perseverante (reclamante) como interlocutor do grupo social de Pau Furado. O ator é constituído na função simbólica de porta-voz do grupo, aceito como representativo, ainda que sob a marca da simplicidade.

O governador, é constituído por descrições que variam, em gradiente, de zombador para provocador até a atitude de rispidez. Tais descrições, reforçadas por ligações simbólicas figuradas no Palácio e no

gabinete como centros físicos e orgânicos do poder, conferem a seu discurso uma pressuposição de autoridade e, por transferência entre o símbolo e o simbolizado. Tudo que diz respeito àquele diz respeito a este, aumenta a carga de pretensa qualificação do ator, mas, também, permite antever o aspecto nocivo de seu status social pela má utilização.

A comparação das atitudes e performances lingüísticas dos atores funcionam como simulacros de universos sociais distintos: simplicidade *versus status* social (poder), com relevância ao primeiro. O discurso é o ato persuasivo do enunciador, que na retomada do poder autoritário do governador que demonstra irritação com a personagem Capiáu, deflagra, de forma sutil o caráter subversivo da postura deste ao sair pisando duro, ou seja, o meio (propiciado pelos xingamentos), como estratégia desejada e eficaz, torna-se o fim próprio do caso: a retórica da indignação.

DESVENDAR O IMAGINÁRIO

A representação simbólica do Mal está na queda moral do político, na perda ou morte da consciência de homem público. O imaginário do enunciador confirma a tipologia mítica descrita por Georges Dumézil, na estrutura social do indo-europeu, retomada por Durand e alguns semioticistas: o herói, o mago e o rei. A forma de vencer o Mal ou de fazer o governador ascender moralmente para o patamar do dever-cumprir a promessa, foi a modalidade épica configurada no heroísmo do Capiáu de enfrentar o governador, configurado por sua vez como o rei. O espaço da ação real também é figurativizado, pois o primeiro encontro do herói/Capiáu com o governador/Rei se dá na *escadaria do Palácio*, o segundo, no *gabinete*, em um tempo especial ou "real", *naquela hora era para atender reivindicações do povo*.

O herói que enfrenta o inimigo pode usar diversos tipos de armas. O Capiáu usou a palavra (*eu falo sempre às craras*), atacando por meio de xingamentos qualificativos, relato de fatos disfóricos, exemplificativos, e

desafios. Essas realizações ocorrem apenas no plano lingüístico. A única manifestação corporal foi sair pisando forte no chão.

O heroísmo do ator principal, reivindicador das promessas feitas ao povo, mimetizou a atitude do governador, cujo plano de governo ou de luta para a defesa do eleitorado foi também a mesma arma, a palavra, a promessa oral, no comício, com a qual elimina o adversário, pois a sua pergunta: *E daí? O que é que há?* Ele diz a última palavra: *o que é que há é que a coisa é daquele jeito que nós cumberçamo lá fora, mêmô, uai... Tá bão?*

O regime diurno privilegia a separação espacial, temporal e actancial entre um poder e outro, destacando o uso do som e da palavra, a mais poderosa arma humana, pois intimamente ligados ao pensamento, à abstração, às sensações, ao concreto e perceptível, podendo ser usados por fortes e fracos, ultrapassar limites espaciais, temporais e actanciais. Assim, as falas conotam os modos como as informações são pensadas, sentidas e construídas, constituindo-se índices da identidade do sujeito, como aponta Durand (1960:110): *"Vê-se assim, que a palavra, homóloga da potência, é isomorfa em numerosas culturas, da luz e da soberania do alto."* Justifica, acrescentando que a *"palavra pictográfica ou fonética é a sublimação abstrata do percepto"*.

O poder do Governador compreende *atender reivindicações*, conversar com eleitores e dar ordens, atividades no plano da comunicação ou da abstração do percepto, sem nenhuma referência ao plano da ação ou de projetos, complementando a isotopia criada pelo título: é não pagador e não político ativo e progressista.

Causo nº 5

Tema: A porca dos sete leitões

Transcrição de caso contado por Geraldo Tartaruga
São Luiz do Paraitinga, SP

(A porca dos sete leitões)

A porca de sete leitão é uma porca branca e sete leitãozinho branco que nem algodão. Essa porca é uma mulher que morava lá no alto do cruzeiro, lá no grotão. Então, essa mulher, quando ela morava lá numa casinha de barrote, uma casinha aqui bem antiga ela morava lá, esse alto cruzeiro não tinha casa nenhuma, era só a dela lá naquele cartão, e mais umas duas casinha aqui embaixo e só. Então, essa mulher, ela era da vida, né, todo dia ela tinha que colhê home dentro de casa. Os home ia tudo lá. Mas quando ela ficava prenhe, nascia um filho dela, ela matava Então, tudo ano, o filho nascia, ela matava e enterrava no quintal. Foi enterrando. Enterrou os sete filho. Mas quando ela... os sete filho ela enterrou, daí deu um negócio nela também, logo no parto né e ela morreu. Daí, passando uns ano, começou surgí no arto do cruzeiro uma porca de sete leitão que descia do arto do cruzeiro, descia até aqui ondê a praça. A praça aqui ainda não existia, tinha pouca casa, tava começando esses casarão, né. Então, a porca descia até aqui embaixo de noite e tudo que ela achava no caminho, ela devorava. Tudo que ela achava no caminho. É gente que ela encontrava, ela matava, bicho, cachorro, tudo que ela encontrava em redor do caminho que ela ia passar, ela destruía. Então, foi indo. Até que veio um padre aqui em São Luis, e esse padre viu essa porca. Viu essa porca, inha e a porca era feroz, né, matava até gente. Daí, ele falou assim: "Ah, vamo faze um cruzeiro lá no arto. A gente fazendo uma cruz lá, ela vem do grotão e não passa na cruz." Então, com aquela fé dele, mandou construir aquele cruzeiro que tem lá no arto. Daí, ele construiu o cruzeiro, a porca não passava mesmo. A porca vinha lá do artão, vinha, chegava no pé da cruz e fazia a vorta ali e vortava pelo mesmo caminho. Daí, o tempo foi passando. Daqui um pouco apareceu uns curioso aqui em São Luis e os curioso sempre gostava de sentá no pé da cruz lá. Então, chegou um dia, eles viram a porca chegá, chegou, fez um rosnado e vortou. Daí, eles foram atrás. "Ah, vamo atrás pra nós vê essa porca de quem que é, vamo tocá ela." Pensando que era de alguma fazenda lá nos grotão que escapou, né. Então, foi atrás dela. Daí, chegando na casa dessa mulher, a porca entrô naquela casinha, que já tava caindo, já tava muito velha a casinha, já tinha passado muitos ano.

E a porca entrô dentro da casinha com os porcaidinho tudo, entrou lá dentro. Daí, a rapaziada falou assim: "Ah, vamo entrá lá e vamo pegá ela." Entraram. Quando entraram dentro da casinha não tinha nada. Tava tudo em silêncio lá dentro. Daí, eles viram que não tinha nada, eles falou: "Assombração, né?" Saíram correndo. Saíram correndo e aquela notícia correu, né, porque eles viram o que aconteceu. Até que chegô no ouvido do padre, o padre falou assim: "lá naquela casinha morou uma mulher que matava as criança. É ela que virou uma porca Daí foi provado que a porca que aparecia era a mulher. E os sete leitãozinho era os sete filho que ela tinha enterrado lá. E a porca dos sete leitão, até uns tempo atrás, morava o Vardí Veloso ali no arto, e ele dizia que essa porca existia ali ainda. Porque ele fez uma casinha logo perto da onde tinha essa uma aqui. Agora, não existe casaiada lá, foi feita outra casa nem tem o lugar mais. Mas esse Vardí Veloso, ele morava num... Morava li perto dessa casinha. E ele dizia que toda sexta-feira, quarta-feira, beirando meia noite, assim em tempo de calor, né, ele ficava pra fora assim pra refrescá, dentro de casa era muito quente, né, ficava pra fora. Então, ele via a porca descera estrada assim. Ele via descé. Mas quando ele via descé, ele ficava com medo quando ela vortasse a... Porque ele já conhecia, né ele sabia da história, então ele ficava com medo, quando ela... Dizia: "Agora, ela vai vortá, vai pegá eu aqui, vai vê eu aqui. Pra descé ela não viu eu." Daí, entrava pra dentro, fechava a porta e não via subir. Quer dizer que ela chegava pelo cruzeiro, fazia o rumo e vortava. Mesmo com as casaiada ali. Então, essa porca nasceu dessa muié e tá aí.

OLHAR SEMIÓTICO

O enunciador inicia o caso, apresentando o ator coletivo (porca e sete leitões) no tempo presente, procurando garantir o efeito de realidade de seu discurso. Em seguida introduz o tempo passado e o espaço longínquo, criando várias seqüências, nas quais se alternam os diferentes períodos de tempo e espaço em que ocorre a ação em termos de junção com objetos-valor.

O espaço (*lá no arto*) é bastante valorizado por seu confronto com o baixo; o tempo é o passado, pois o imperfeito é o tempo presente do passado. Neste destaca-se o estado de *ser* do ator porca/mulher, resultante de um *fazer* (*ela era da vida, né, todo dia tinha que colhê home dentro de casa*).

A partir dessa colocação actorial, temporal e espacial, o enunciador promove uma série de processos sintagmáticos que dirigem a construção da discursividade e da narratividade do caso e, conseqüentemente, o percurso de sua interpretação.

Sintagma já foi definido como uma combinação de elementos co-presentes em um enunciado (frase ou discurso) e reconhecidos pela solidariedade de seu sentido. *Sintagmático*, conforme Greimas & Courtés (1979: 429) designa o processo de construção ou de organização dessa combinação e se caracteriza por sua "natureza puramente relacional". Entretanto, os autores (ibid. 417) focalizam, ainda, outra noção como categoria pertinente para a análise e afirmam:

Em semiótica narrativa, é desejável que se reserve o nome seqüência para designar uma unidade textual, obtida pelo procedimento da segmentação, distinguindo-a, assim, dos sintagmas, unidades narrativas situadas num nível mais profundo.

A discreção⁵ de uma seqüência é assegurada pela presença de demarcadores que servem para delimitar-lhes as fronteiras. A comparação com as seqüências que a precedem e que a ela se seguem permite estabelecer disjunções contrastivas e reconhecer, assim, quer suas propriedades (distinguindo, no primeiro caso, seqüências descritivas, dialogadas, narrativas, etc. e, no segundo, seqüências "passeio", "dança",

⁵ Os termos *discreto* e *discreção*, em semiótica, reportam à ruptura de uma continuidade semântica, tendo em vista sua relação com as unidades vizinhas.

"caça", "sonho", etc.). As denominações do primeiro gênero visam a constituir uma tipologia de unidades discursivas, as do segundo se oferecem como resumos aproximativos, de ordem temática, que ajudam a fazer uma idéia da economia geral do discurso examinado.

Este caso evidencia construções sintagmáticas, mas, sobretudo, seqüências que auxiliam a compreensão do sentido dessas construções, razão porque a análise privilegiará seu exame, tomando como marca de discreção ou ruptura temática a notação da passagem do tempo, mas não para caracterizar suas nuances temáticas. Nessa perspectiva, as seqüências receberão as denominações conforme os contrastes apresentados no desenvolvimento de sua narratividade.

A METAMORFOSE E A DEGRADÇÃO

A porca de sete leitão é uma porca branca e sete leitãozinho branco que nem algodão. Essa porca é uma mulher que morava lá no alto do cruzeiro, lá no grotão. Então, essa mulher, quando ela morava lá numa casinha de barrote, uma casinha aqui bem antiga ela morava lá, esse alto cruzeiro não tinha casa nenhuma, era só a dela lá naquele cartão [quarteirão], e mais umas duas casinha aqui embaixo e só. Então, essa mulher, ela era da vida, né, todo dia ela tinha que colhê home dentro de casa. Os home ia tudo lá. Mas quando ela ficava prenhe, nascia um filho dela, ela matava Então, tudo ano, o filho nascia, ela matava e enterrava no quintal. Foi enterrando. Enterrou os sete filho. Mas quando ela... os sete filho ela enterrou, daí deu um negócio nela também, logo no parto né e ela morreu.

A oração, com o verbo no presente, cria o efeito de sentido do real. O ator é configurado como *porca branca*, figura que se desdobra em sete leitõesinhos *brancos que nem algodão*. Os porcos conseguem muito dificilmente conservar-se limpos. Assim, a descrição causa surpresa e prepara para o estranhamento da metamorfose: a porca era mulher que morava, outrora, no alto, no grotão acima do cruzeiro que marca esse espaço no tempo presente da enunciação.

A linguagem espacial completa a descrição do ator feminino, enfatizando sua imagem disfórica e culpabilidade: era segregada devido à sua condição de *mulher da vida*, culpada por parir filhos e matá-los, finalmente, castigada visto que, após o sétimo, *deu um negócio nela e morreu*. A seqüência dos traços disfóricos é marcada temporalmente (*todo*

ano) pelos mesmos e sucessivos eventos de vida e morte (*nascia, matava, enterrava*).

A memória desses fatos recupera o valor disfórico no presente, dando a seu simulacro a força de verdade, própria do tempo vivido agora, sem, ainda, nada justificar textualmente, à exceção da pontuação da cor branca do corpo. Entretanto, a isotopia já se instala por meio das polarizações: alto e baixo, dentro e fora, nascimento e morte, marcadas pela disforia da metamorfose, cujo traço principal é a culpabilidade, pois a transformação em animal implica perder a espiritualidade.

As transformações ocorrem segundo a interação de um actante Destinador com seu actante Destinatário, apresentados por Greimas & Courtés (1979) como entidades distintas. Tais actantes destinador ou destinatário (escritos com inicial minúscula) atuam como emissor ou receptor de qualquer processo de comunicação, enquanto que o Destinador ou Destinatário (com inicial maiúscula) têm função bastante diferenciada:

Freqüentemente dado como pertencendo ao universo transcendente, o Destinador é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da *performance* do destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. Desse ponto de vista, poder-se-á, portanto, opor, no quadro do esquema narrativo, o Destinador manipulador (e inicial) ao Destinador julgador (e final). (p. 115)

Devido à estrutura polêmica das narrativas, que comportam um sujeito e um anti-sujeito, o Destinador pode ter um contrário, o anti-Destinador, assim como contraditórios, ou seja, o não-Destinador e o não-anti-Destinador. É esse sujeito manipulador que configura as imposições do grupo social, as paixões ou as forças da natureza.

Nem sempre o actante Destinador mostra claramente sua função manipuladora. Neste caso, o sujeito de estado, *mulher da vida*, é impulsionado a assumir tal comportamento, assim como ter, matar e enterrar filhos, por alguma paixão não referida no texto. Somente se sabe, nesta seqüência, que a conjunção com essa vida e atitudes foi

sancionada com um castigo: primeiro um incidente de saúde (*deu um negócio nela também*), depois a morte (*ela morreu*) e a degradação pela metamorfose, fato inicial do caso (*essa porca é uma mulher*).

A VOLTA E OS ATAQUES

Daí, passando uns ano, começou surgí no arto do cruzeiro uma porca de sete leitão que descia do arto do cruzeiro, descia até aqui ondê a praça. A praça aqui ainda não existia, tinha pouca casa, tava começando esses casarão, né. Então, a porca descia até aqui embaixo de noite e tudo que ela achava no caminho, ela devorava. Tudo que ela achava no caminho. É gente que ela encontrava, ela matava, bicho, cachorro, tudo que ela encontrava em redor do caminho que ela ia passar, ela destruía.

A notação que marca a seqüência é de um grande tempo de espera (*passando uns anos*) até o reconhecimento de sua presença, mostrando que o processo ou os efeitos da metamorfose apresentaram-se imprecisa e lentamente, pois são descritos por meio de imagem indefinida e ação incoativa (*começou a surgir uma porca*), por realizações às escondidas (*descia até aqui embaixo de noite*) e por atividade desorganizada (*devorava tudo o que achava no caminho*). Todas as ações demonstram agressividade, sem distinguir quem, como, onde ou por que atacar. É difícil determinar o motivo dessas ações, o que leva a caracterizar suas atividades como irracionais, portanto, como a de um sujeito realmente degradado, sem espírito. Neste a seqüência, o Destinator do sujeito de estado é a paixão da fúria irracional.

A BARRAGEM DA FÉ

Então, foi indo. Até que veio um padre aqui em São Luis, e esse padre viu essa porca. Viu essa porca, inha e a porca era feroz, né, matava até gente. Daí, ele falou assim: "Ah, vamo fazê um cruzeiro lá no arto. A gente fazendo uma cruz lá, ela vem do grotão e não passa na cruz." Então, com aquela fé dele, mandou construir aquele cruzeiro que tem lá no arto. Daí, ele construiu o cruzeiro, a porca não passava mesmo. A porca vinha lá do artão, vinha, chegava no pé da cruz e fazia a vorta ali e vortava pelo mesmo caminho.

O Destinator do padre é a fé no poder divino, que representa a força do espírito configurada como cruz, representativa do Cristo que veio à terra redimir o pecado de Eva e fundar a Igreja. Essa força passa a ser o Anti-Destinator, o que impede a fúria irracional, paixão da porca. A força, tendo criado um novo espaço, o da cruz, determina um novo tempo, o da interdição. A renovação do tempo e do espaço intervém na ação da porca

e determina a polarização porca/mal versus cruzeiro /bem, estabelecendo limites e valores para sustentar um quadro moral ou princípios de conduta, porquanto a força física é superada pela força do espírito, tornando-se o valor imperativo.

A porca, que estava em conjunção com o domínio daquele lugar, entra em disjunção, porque o Anti-Destinador fé deu à cruz força maior, a qual, reconhecida pela porca, determinou sua submissão e conduta (*vortava pelo mesmo caminho*).

AS FUGAS E O MEDO

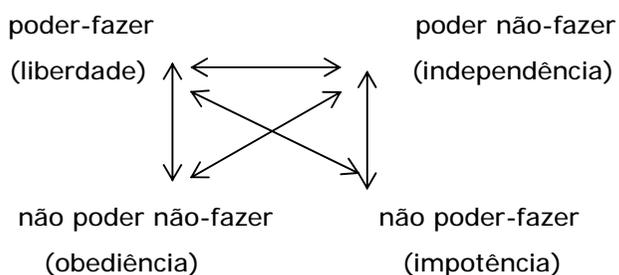
Daí, o tempo foi passando. Daqui um pouco apareceu uns curioso aqui em São Luis e os curioso sempre gostava de sentá no pé da cruz lá. Então, chegou um dia, eles viram a porca chegá, chegou, fez um rosnado e vortou. Daí, eles foram atrás. "Ah, vamo atrás pra nós vê essa porca de quem que é, vamo tocá ela." Pensando que era de alguma fazenda lá nos grotão que escapou, né. Então, foi atrás dela. Daí, chegando na casa dessa mulher, a porca entrô naquela casinha, que já tava caindo, já tava muito velha a casinha, já tinha passado muitos ano. E a porca entrô dentro da casinha com os porcaiadinho tudo, entrou lá dentro. Daí, a rapaziada falou assim: "Ah, vamo entrá lá e vamo pegá ela." Entraram. Quando entraram dentro da casinha não tinha nada. Tava tudo em silêncio lá dentro. Daí, eles viram que não tinha nada, eles falou: "Assombração, né?" Saíram correndo. Saíram correndo e aquela notícia correu, né, porque eles viram o que aconteceu. Até que chego no ouvido do padre, o padre falou assim: "Lá naquela casinha morou uma mulher que matava as criança. É ela que virou uma porca, Daí foi provado que a porca que aparecia era a mulher. E os sete leitãozinho era os sete filho que ela tinha enterrado lá.

A passagem do tempo e o modo continuativo (*o tempo foi passando... chegou um dia...*) são os elementos catalisadores das práticas sociais (*os curioso sempre gostava de sentá no pé da cruz lá*) e disseminação de motivos ou idéias que explicam a prática inesperada. Os curiosos, movidos pelo Destinator aventura, saem atrás da porca que, impelida, pressupostamente, pelo Destinator medo *fez um rosnado e vortou*, entrando na casa e desaparecendo. É a linguagem espacial pontuada pela casa, subentendida estar ocupada pela porca e, posteriormente, constatada estar vazia, que substitui a paixão Aventura pelo Medo, motivando a fuga.

Ao recorrer às operações manipulatórias descritas no quadrado semiótico do fazer-fazer⁶, clarifica-se essa conclusão. A porca afastou-se devido à intervenção do padre e a construção do cruzeiro, ficando o espaço abaixo do cruzeiro sob o domínio do padre; o acima, sob o domínio da porca.

Na primeira seqüência, A Metamorfose e a Degradação, e atenta-se para o fato de que a mulher *morava lá no alto, lá no grotão*. Aquele era seu domínio, o lugar de sua condição de *mulher da vida*, onde *todo dia ela tinha que colhê home dentro de casa*, criava e acabava a vida de seus filhos, onde os enterrava e onde morreu. Assim, voltar para lá, perseguida ou não por curiosos, entrar em casa, não lhe trazia medo. O espaço lhe fora concedido em sua degradação, a metamorfose transformara-a em fantasma, e este não sente, apenas causa medo.

Greimas & Courtés (1979: 271), ao estudar o nível de competência modal do Destinatário (neste caso, a manipulação da metamorfose sobre a porca), reconhecem um poder-fazer em quatro posições possíveis:



Se os curiosos foram manipulados pelo Destinator medo para um não poder não-fugir, portanto, pela paixão obediência à manipulação desse medo ("*Assombração, né?*" *Saíram correndo*), a porca, como fantasma, figura não deste mundo, não tem Destinator, conforme a lógica dos homens, mostrando pois a competência para poder-fazer e poder não-fazer o que quer, ou seja, paixões da liberdade e da independência manipularam-na para lá ficar.

⁶ Cf. página 46 desta tese.

Tal fato pareceu de tal modo verdadeiro que a notícia correu e chegou ao padre que confirmou a existência da porca e dos sete leitãozinhos.

RITUALIZAÇÃO DISCURSIVA

E a porca dos sete leitão, até uns tempo atrás, morava o Vardí Veloso ali no arto, e ele dizia que essa porca existia ali ainda. Porque ele fez uma casinha logo perto da onde tinha essa uma aqui. Agora, não existe casaiada lá, foi feita outra casa nem tem o lugar mais. Mas esse Vardí Veloso, ele morava num... Morava li perto dessa casinha. E ele dizia que toda sexta-feira, quarta-feira, beirando meia noite, assim em tempo de calor, né, ele ficava pra fora assim pra refrescá, dentro de casa era muito quente, né, ficava pra fora. Então, ele via a porca descera estrada assim. Ele via descé. Mas quando ele via descé, ele ficava com medo quando ela vortasse a... Porque ele já conhecia, né ele sabia da história, então ele ficava com medo, quando ela... Dizia: "Agora, ela vai vortá, vai pegá eu aqui, vai vê eu aqui. Pra descé ela não viu eu." Daí, entrava pra dentro, fechava a porta e não via subir. Quer dizer que ela chegava pelo cruzeiro, fazia o rumo e vortava. Mesmo com as casaiada ali. Então, essa porca nasceu dessa muié e tá aí.

A seqüência é uma síntese da história com algumas ampliações: além de seu testemunho de narrador de causos, o enunciador inclui referência a uma pessoa conhecida na comunidade, nomeada, que confirma ter vivido parte dessa história. Seu testemunho apresenta detalhes realistas do tempo cronológico (*sexta feira, quarta feira, beirando meia noite*), do contexto da época do ano (*tempo de calor, refrescá, dentro da casa era quente*) das sensações experimentadas (*ficava com medo, vai pegá eu, vai vê eu aqui, daí entrava pra dentro e fechava a porta*), que confirmam a veracidade do acontecido.

O dizer da testemunha, Vardí Veloso, contextualiza, pela transcrição do relato pessoal, a ritualização do caso, apresentando-o como o resultado da manipulação actancial de um enunciador cujo objetivo é fazer-fazer o enunciatário crer em atores, espaços e tempos que cristalizam os valores e anseios do caipira.

FAZER ARGUMENTATIVO

O caso está marcado pela presença irrefutável da oralidade, que pode assegurar a marca de um enunciador reconhecido pelo grupo e pela função do contar, confirmando seu discurso configurado em um *ethos*, cuja textualidade se orienta pelo caráter moderado e franco (*arethé*).

A porca de sete leitão é uma porca branca e sete leitãozinho branco que nem algodão. Essa porca é uma mulher que morava lá no alto do cruzeiro, lá no grotão. Então, essa mulher, quando ela morava lá numa casinha de barrote, uma casinha aqui bem antiga ela morava lá, esse alto cruzeiro não tinha casa nenhuma, era só a dela lá naquele cartão, e mais umas duas casinha aqui embaixo e só.

O enunciador apresenta o caso no presente narrativo, alternando o movimento temporal de acordo com o processo de transformação zoomórfica. A espacialidade é delimitada pelo 'grotão', lugar isolado, distante, que permite ampliar a dimensão disfórica que envolve os sujeitos.

O espaço é determinante para a seqüência narrativa, no antes da transformação e suas reconfigurações posteriores. A casa é o lugar da confirmação do pecado, o lócus do prazer, modalizado no poder e no fazer num primeiro momento, que se ressemantiza no lócus do acolher, modalizado num crer, no segundo. A praça é semantizada como lugar da destruição e a cruz, da redenção, exprimindo de modo afetivo, para não dizer sagrado, os laços entre indivíduos e o grupo social. Segundo Reboul (1991:178) "*os nexos simbólicos são outra estrutura do real, fundamentada na pertinência, mas de ordem puramente social e cultural, pois os símbolos mudam segundo o meio.*"

Daqui um pouco apareceu uns curioso aqui em São Luis e os curioso sempre gostava de sentá no pé da cruz lá. Então, chegou um dia, eles viram a porca chegá, chegou, fez um rosnado e vortou. Daí, eles foram atrás. "Ah, vamo atrás pra nós vê essa porca de quem que é, vamo tocá ela." Pensando que era de alguma fazenda lá nos grotão que escapou, né. Então, foi atrás dela. Daí, chegando na casa dessa mulher, a porca entrô naquela casinha, que já tava caindo, já tava muito velha a casinha, já tinha passado muitos ano. E a porca entrô dentro da casinha com os porcaiadinho tudo, entrou lá dentro. Daí, a rapaziada falou assim: "Ah, vamo entrá lá e vamo pegá ela." Entraram. Quando entraram dentro da casinha não tinha nada. Tava tudo em silêncio lá dentro. Daí, eles viram que não tinha nada, eles falou: "Assombração, né?" Saíram correndo. Saíram correndo e aquela notícia correu, né, porque eles viram o que aconteceu.

As figuras dos antagonistas são colocadas como instrumento de sucessão dos fatos para demonstrar o valor dos efeitos que a transformação causou, reforçando o ideário do medo como direcionamento da vontade do enunciador em persuadir o auditório da justeza de suas afirmações, confirmando-lhe a autoridade discursiva.

O recurso seguinte é apontar um sujeito reconhecido pela comunidade, como a figura de exemplo, como testemunha, aquele que está ao seu lado, não apenas na memória do grupo, mas também em sua vivência.

(...) morava o Vardí Veloso ali no arto // e ele dizia que essa porca existia ali ainda.

Para Perelman (1988:366), as apresentações e relatos individuais revelam que "os indivíduos influem sobre a imagem que temos dos grupos aos quais pertencem e, inversamente, o que achamos do grupo nos predispõe a certa imagem daqueles que dele fazem parte". Além de ser elemento de caráter perorativo como elo de confirmação da história.

O traço argumentativo mais recorrente é centrado na experiência, pois a pessoa e seus atos servem como contextos de influência, dão ao discurso um direcionamento, um conceito de valor, uma opinião sobre a conduta reprovada pelo grupo social, ou seja, um juízo.

As escolhas sintagmáticas revelam o castigo metamórfico como modo de controlar e dar sentido às ligações simbólicas, pois o processo de zoomorfização ratifica o porquê da transformação.

Ao fundamentar a escolha temática, o enunciador apresenta os atores da ação e seus papéis temáticos: Porca e leitões - que atuam em busca da regeneração, dentro de uma relação intersubjetiva, na lógica de valores do grupo, cuja intenção é indicar neste paradigma conflituoso, centrado na metamorfose como processo de desumanização, os conectores isotópicos revelados pelas funções de devorar, destruir. Assim, no processo de transfiguração temos uma sanção disfórica, representada

na superlativação da perda do corpo para valorização do medo. A presença do não-racional dinamiza as paixões.

A superação do medo se sustenta por uma ligação simbólica reconhecível no imaginário do grupo por elementos figurativos, sobretudo a cruz, que aqui exerce a função simbólica de proteção contra transformação, ou ataque aos transformados (fantasma), como elemento regenerador e eufemizante da morte, protetor do medo, criando a retórica da metamorfose ou da transformação da natureza.

O eixo sintagmático marca a transformação da mulher que sai da figura da prostituta e entra em desacordo com o protótipo de mãe. O paradigmático traça como objeto do desejo a regeneração, a volta para casa com os filhos, reestruturando o papel social de mãe. Constituindo o jogo de representações e papéis sociais que o auditório deve (re)construir para o quadro social da argumentação, sua finalidade prática aponta para uma possível conversão.

DESVENDAR O IMAGINÁRIO

O terror da morte devorante apresenta-se, nos regimes descritos por Durand, como a imagem mais disfórica do simbolismo do Mal, uma constante em inúmeras obras e culturas, confirmando que os anseios e angústias, provocados por esse Mal, são a maior motivação para a criação da narratividade do Homem.

Neste caso, o Mal é representado pela macroimagem teriomorfa de uma porca e seus sete filhotes, acompanhada da macroimagem catamorfa, na figura de uma mulher considerada pelo senso comum como "decaída". A imagem da prostituta abre o caso pela notificação de seu castigo: é metamorfoseada em porca.

As duas macroimagens devem-se ao fato de o caso desenvolver-se em seqüências segundo a dinâmica das imagens do Regime Crepuscular, no qual o sujeito alterna as atividades próprias da emotividade (regime noturno) com a racionalidade (regime diurno). Assim, no primeiro

momento, a mulher recebe homens em casa para o comércio sexual e é descrita como mãe que tem sucessivamente filhos e os mata ao nascer, confirmando sua estrutura noturna e imagem duplamente disfórica (comércio sexual e morte dos filhos).

Castigada, metamorfoseada em porca branca e acompanhada de seus sete filhos, torna-se agressiva, ataca e destrói tudo, configurando-se como imagem diurna. Após a construção do cruzeiro, por ordem do padre, limita suas atividades ao terreno no qual lhe foi permitido viver. Nele conserva sua casa, imagem do regime noturno, mas não deixa de assustar os homens, atividade do regime diurno. A observância de regras e determinações espaciais e actanciais em períodos, no quais alterna um regime por outro, comprova o regime crepuscular.

A imposição de suas limitações, assim como a definição de sua identidade fantástica, ocorrem somente após a construção do cruzeiro. O símbolo cristão da cruz, formado pela haste vertical de uma árvore e cortada por outra em sentido horizontal, representa a totalização espacial, pois configura a união dos contrários. A verticalidade da árvore e suas ramificações constituem o símbolo do progresso, como confirma seu emprego na heráldica e tradições religiosas ou culturais de inúmeros povos. A árvore articula-se também com o fogo, quando, por fricção sobre superfície plana e dura, origina esse fogo.

O simbolismo do progresso é a principal estrutura do regime crepuscular, pois combina o movimento vertical e poder (diurno) com o horizontal da homogeneidade e conjunção (noturno), possibilitando tanto à cruz como ao fogo tornarem-se forças que ora destroem (queimando e aniquilando), ora renovam (purificando e exorcizando).

O enunciador estabelece um sistema a ser seguido tanto pela porca como pelos habitantes do lugar, impedindo que um faça mal ao outro, determinando que convivam em seus espaços, o que constitui um processo constante e virtualmente eufemizador do Mal. No imaginário do contador, porém, o castigo apresenta algumas particularidades no

juízo da culpa da mulher em relação ao fazer do homem: *todo o dia ela tinha que colê homem dentro de casa. Os home ia tudo lá*. A mulher foi castigada por essa atividade que lhe era imposta, por uma presença masculina praticamente infligida, o que motivou, na metamorfose, a ela e seus filhos assumirem a forma de animal branco. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (1982: 125) afirmam:

Como sua contracor, o negro, o branco pode se situar nos dois extremos da gama cromática. Absoluto e não tendo outras variações que as que vão da matização ao abrilhantamento, significa tanto a ausência como a soma das cores. Coloca-se, assim, tanto no começo como no final da vida diurna e do mundo manifestado, o que lhe confere um valor ideal. Mas a finalização da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, ponto de junção do visível e do invisível, portanto, uma outra partida. O branco – *candidus* – é a cor do candidato, isto é, daquele que vai mudar de condição. [...] É cor de **passagem**, no sentido de quem fala de rito de passagem: é justamente a cor privilegiada desses ritos pelos quais são operadas as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação: morte e renascimento (negrito dos autores).

A visão do regime crepuscular desculpa a mulher/porca pela eufemização, porque o enunciador, reconhecendo que sua vida foi um *dever-fazer* imposto pelo homem, torna sua metamorfose uma situação de passagem. A zoomorfização é um recurso para a construção de arquétipos que, eufemizando a figura, auxilia na (re)geração dos valores e crenças do grupo. O símbolo cruz também, tornando-se marca de reorientação, indica a passagem das almas para Deus.

A porca e os filhos, conservando sua casa, esconderijo mágico que os protege dos homens curiosos, conservam sua identidade nessa passagem, já que a "casa é sempre a imagem da intimidade repousante, seja templo, palácio ou choupana (Durand, 1960: 260). O número sete (7 leitões) marca também a transitividade, pois "é bem universalmente o símbolo de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total" (Chevalier & Gheerbrant, op. cit.:861).

O enunciador finaliza o caso, privilegiando o regime crepuscular pelo mesmo procedimento: desdobra-se em outro para repetir, abrisleirada e sinteticamente, a infundável e complexa questão da busca de Eros e Tánatos.

Caracterização do Gênero Causo

Il ny apirt d'home da s'lembre

Joseph de Maistre

A análise das estruturas semiolingüísticas dos causos aponta que em seus textos há estruturas enunciativas, desenvolvimento temático e procedimentos argumentativos específicos, capazes de caracterizá-los como gênero único, distinto de outros, como se descreve em seguida.

ESTRUTURAS ENUNCIATIVAS

Enunciador

O enunciador participa efetivamente da narrativa como personagem ou testemunha, detalhando nomes, reações, características das pessoas ou dos locais e preocupando-se em usar vocabulário que dê cunho de verdade ao caso, por mais fantástico, insólito ou inacreditável que pareça. As histórias são contadas em primeira pessoa e marcadas pela língua oral e expressões próprias da região e, quando transcritas, pela estrutura e fonética próprias da oralidade.

Enunciatário

Sempre presente, pois é condição *sine qua non* para a contação, manifesta-se na evocação constante de sua pessoa pela pressuposição ou virtualidade da interlocução. É previsto como pertencente ao grupo social de interioranos e postado como ouvinte-participante não por tomada de turno, próprio da interlocução nas conversas, mas pelo interesse

demonstrado nas expressões faciais, nos movimentos do corpo, no olhar e, sobretudo, no riso.

Ator

O caipira é sempre o ator principal; no entanto, não é construído de imediato em sua condição de herói, mas *a posteriori*, quase sempre como ator individual, muitas vezes, desdobrado, em termos de sua função actancial, pois são criados para marcar determinado papel temático. Entre estes, destacam-se aqueles que se mostram como antítese, como o interiorano e o cidadão, o poderoso e o fraco, o dominador e o dominado, mas no paralelismo desenvolvem-se mais os defeitos do mais forte para destacar o valor do mais fraco. As funções estão sempre relacionadas ao cotidiano e aos problemas da vida simples ou dos principais fenômenos do ser humano.

Tempo e espaço enunciativos

O início dos causos ocorre por uma espécie de "chamamento" de atenção à audição, que remete para o discurso de um eu/aqui/agora, sendo recorrentes as expressões: *tem um caso... o caso que vou contar... escuta este caso... tinha um capiau que...* São construções sintagmáticas que apelam para o tempo da interlocução, se não discursiva, pelo menos presencial diferenciada da estrutura cristalizada que se emprega no gênero conto de fadas: *Era uma vez...*

O contador de causos privilegia o tempo presente ou o sentido de presente do passado (verbo no imperfeito), assim como o espaço e tipos de atores conhecidos, porque pretende uma interlocução com o enunciatário no plano da crítica social, ao contrário da história infantil, que pretende interagir com a criança, mas explorando um tempo e espaço distantes, já que esta não domina, ainda, os *constructos* do mundo do adulto. Por essa razão, o final narrativo dos causos quebra a tradição do uso do sintagma, comum no conto infantil – *foram felizes para sempre* –, porquanto apresenta julgamentos ou sugestões exemplares em termos de conduta imediata no contexto do interiorano.

Assim, lugares e tempos nos causos estão sempre no plano do cognitivo e como tal valorizados, ou seja, o espaço e o tempo são relativos à condição de *ser* e de *fazer* do caipira, à sua visão de mundo e contexto, mesmo diante de outros espaços geográficos.

DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO

Objeto-valor

O principal objeto-valor do caipira é a competência para afirmar sua identidade, legitimar sua existência e funcionalidade não para servir o outro, mas a si mesmo e valorizar seu fazer. Busca constantemente a junção com uma sabedoria natural ou simples que lhe possibilite a eufemização das manifestações do Mal, em geral, compensando suas deficiências por qualidades positivas não só pelo dizer, mas por sua visão de mundo.

Os valores pessoais atualizados são esperteza, argúcia, coragem, ironia, convicção em suas crenças, adequação a novos contextos, valores da ordem do *ser*, da pessoa; não do *ter*, das coisas do mundo, mas valores que o auxiliem a ganhar auto-estima e a eufemizar as carências

Simulacro

Os acontecimentos podem ter fundo de verdade, ser imaginados ou recontados, porém, sempre simulacros de conflitos que são reversíveis: a competência do oponente é anulada ou redimensionada pelo caipira, pois este é sempre sancionado euforicamente. Aqui destacam-se os fatos do cotidiano e da existência comum: família, casal, religião, morte, valores morais e interação de fatos concretos com fatos fantásticos ou estranhos. Em todos eles, destaca-se a dialética bem versus mal.

Manipulação

Os valores axiológicos que norteiam o Destinator, no plano semiótico, são pontuados pela interação da natureza com a cultura e

manifestam-se como: morte, nascimento, castigo, poder (divino, político, institucional) e paixões (inveja, despeito, argúcia, esperteza, desejo de prestígio, fanatismo, amor).

Cenário

Não são variados, delimitam-se à casa como espaço particular da família e do casal; ao campo e às atividades agropecuárias; à cidade e seus aspectos culturais, grandes espaços públicos, privilegiando o sagrado, como igrejas, cemitérios, entre outros.

Estereótipos

São uma constante em todos os causos, podendo manifestar-se mais comumente como protótipos, representando funções (operário, agropecuarista, professor, padre, governador, agentes da saúde ou do governo), estados (casado, viúvo, pecador), temperamentos (simpório, gozador, criativo, curioso, ingênuo que se contrapõem ao daqueles que mantêm o poder).

Expressividade

A expressão lingüística, por valorizar a oralidade, apresenta constantemente marcadores conversacionais, interpelações do auditório, vocabulário pobre, mas bastante expressivo, repetições, dispersão e redundância. A construção da frase é, muitas vezes elíptica, entrecortada pelas paixões que acometem o contador, e de simplicidade ingênuo, reveladora de certo encantamento ou estranhamento.

PROCEDIMENTOS RETÓRICOS

Ethos

O que caracteriza o contador de causos é, principalmente, seu *ethos*. Ele cria sempre uma imagem agradável de si (*eunóia*), pois mostra-se simpático, alegre e falante, disposto à interlocução para passar

suas experiências de vida e mostrar-se solidário com os problemas e fraquezas dos outros, pronto para defendê-los ou ensinar-lhes lições que os ajudem a viverem melhor e auto-estimar-se. Como sujeito franco (*arethé*) gosta de dizer a verdade e, sobretudo, criticar os defeitos e falhas principalmente dos cidadãos e orgulhosos, poderosos e incorretos, usando de ironia, exagero, medo ou fantástico. Entretanto, o contador usa menos a ponderação (*phrônesis*), visto que exagera as situações que exemplificam seus conselhos, caricaturando funções ou situações de estado de modo unilateral.

Como contador, tem algo especial para dizer e ensinar, revivendo uma situação própria de seu grupo, como se fora o guardião de sua memória, como figura de comunhão com o grupo, cuja forma de expressão mais evidente é a alusão.

Pela alusão, cria-se ou confirma-se a comunhão com o auditório por força de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comuns entre o emissor do discurso e o ouvinte ou leitor.

A esses dados de cultura se acrescenta geralmente, ao lado da carga argumentativa, o dado de uma afetividade particular. (Guimarães, 1997:156)

Pathos

Entre os sentimentos despertados pelos casos, destacam-se o riso, o medo e a auto-estima, motivando as pessoas a se integrarem de forma solidária por meio de identificação com os tipos ou situações propostos, instalando um canal de diálogo e entendimento. O movimento patêmico e a evocação das paixões estabelecem a interação da objetividade discursiva do caso com os anseios subjetivos que orientam a narratividade, possibilitando, no auditório, sua projeção em personagens, reconhecimento de sua face de caipira e, sobretudo, orgulho ou euforia na aceitação do sentido das particularidades dessa face.

Logos

Os processos cognitivos e a persuasão nos casos manifestam-se na forma de expressão metafórica entendida como recurso argumentativo

que tira sua força do efeito analógico, da relação de semelhança ou dessemelhança, facilmente interpretável na comunicação lingüística. Todos os causos se valem desse plano metafórico para manter a continuidade de sua prática, provocando, pela sutil ironia, o desgaste de certos valores, objetivando reforçar a identidade e a conduta modelar do caipira e enfatizar a disforia das imagens que se lhe contrapõem. As formas sinonímicas de caipira, como capiau, caboclo, mineirinho etc., criam uma estrutura do real que particulariza um modo de vida, de agir e, sobretudo, de interagir com o mundo e de reproduzi-lo no discurso, por meio de estruturas de frase e vocabulário típicos.

A construção da figura do caipira é feita pela exemplificação de modalidades do fazer, mas vão além do fato narrado, pois marcam a *figura de presença* não somente de um tipo de comportamento, mas da consciência de um tipo de vida e interação muito particular com o mundo. Tais modalidades marcam também o *lugar de qualidade*, já que o causo é uma forma artesanal de comunicação que utiliza: presença, gestualidade, voz que enfatiza a entoação e as pausas, vocabulário e temas circunscritos a aspectos socioletais.

Eficácia argumentativa

Os recursos para a eficácia comunicativa sustentam-se no universo de crença do grupo social, em experiências individuais e grupais, reveladores de um contexto vivido. O aspecto lúdico dos temas revela-se na transgressão bem sucedida da lógica do real, nas formas de desenvolver a polêmica, na inversão de valores e substituição de um *ethos* institucional por um *ethos* grupal e caipira. Tais processos ocorrem pelas inovações na criação de sujeitos que sabem construir sua própria história e modelar seu próprio paradigma social, por meio de mecanismos de eufemização das adversidades cotidianas engendradas pelo fantástico ou, como afirma Reboul (1991:XXI), pela consciência de que "a arte do discurso persuasivo implica a arte de compreender e possibilita a arte de inventar".

O próprio termo *causo* é instrumento lingüístico para demarcar uma identidade narrativa do grupo, por arcaísmo que indica como se quer que a palavra seja utilizada: a forma natural de o homem interagir com seu semelhante.

ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO

Os temas dos causos demonstram que, como afirma Durand, o grande Mal é a morte que se manifesta no imaginário, simbólica e diferentemente configurada por três tipos de macroimagens (teriomorfa, nictomorfa e catamorfa), implicando diferentes regimes para combatê-la e eufemizá-la, conforme o seguinte quadro:

REGIMES	CAUSOS
DIURNO	A mulher teimosa O (não) pagador de promessas
NOTURNO	Trêm bão é ser mineiro... uai Êita porco bem tratado
CREPUSCULAR	O menino e a bicicleta O professor PhD Com a ajuda de Deus O mineirinho no elevador A porca dos sete leitões O corpo seco

Regime Diurno:

A mulher teimosa
O (não) pagador de promessas

Nos dois causos, a morte surge configurada como macroimagem catamorfa, decadência ou morte da consciência do valor de um contrato, morte imposta pelos interesses de alguns e aceita pela sociedade. Para vencê-la, os atores/heróis se contrapõem enérgica e decisivamente contra as imposições sociais que possibilitam tal inconsciência.

Assim, no primeiro, a mulher, ao firmar seu contrato de casamento, deve perder a voz, morrer como ser cognitivo, judicativo e atuante. Para

impedir essa morte, ela usa a palavra (imagem diurna), expõe seu pensamento, defende-o insistentemente e se realiza, embora disforicamente, como o herói vencedor, porque perde a vida, mas ganha a batalha da manutenção de sua voz. O marido, por sua vez, ao matá-la, é castigado, se não pelo crime, pela condição assumida de assassino, déspota e solitário, já que não terá mais mulher, possivelmente remorso.

No segundo caso, o capiau eleitor, diante da quebra da palavra dada e da queda moral da autoridade, investe contra o governador também com a palavra, enfatizada pelo gesto (pisar firme), afirmando: "*vô mandá ele pros quinto dus inferno*" e, se não ganha a ponte prometida, nem a devida atenção, elimina, para o auditório, a imagem do político correto que merece respeito.

Regime Noturno

Trem pão é ser mineiro... uai
Êita porco bem tratado

No primeiro caso, o Mal é configurado como a agonia que precede à morte biológica e, para enfrentá-la, o contador recorre a duas importantes configurações arquetípicas do imaginário noturno: o alimento (pão) e o espaço e tempo conciliante do velório. No caso, este ritual proporciona duas possibilidades diferentes de enfrentar a morte: a experiência sensorial e agradável do aroma e do gosto do pão que eufemiza as possíveis dores da agonia; a confraternização da família com os amigos no velório, que eufemiza a perda pela introjeção, juntamente com o gosto do pão, somente das boas lembranças do finado. O menino, portador da notícia, configura simbolicamente a renovação das gerações e garante a eufemização, posto que a história familiar continua, ficando ele responsável pelo riso.

No segundo (*Êita porco bem tratado!*), o Mal é configurado como a macroimagem catamórfica, a desmoralização funcional do fiscal que, além de não cumprir seu dever, caçoa do caboclo e o multa. A arma utilizada pelo caipira é sua esperteza em conciliar porcos, comida e dinheiro, de

modo a, homologando estes com a figura do fiscal, passar a ser o agente da caçoada, eufemizando a condição prometêica do trabalho e experimentando o prazer do revide.

Regime Crepuscular

O menino e a bicicleta
O professor PhD
Com a ajuda de Deus
O mineirinho no elevador
A porca dos sete leitões
O corpo seco

A característica deste regime é a organização e a criação de sistemas, destacando um *antes* e um *depois*, tendo como arma a intercalação dos símbolos voltados para a racionalidade e agressão (próprias do diurno) com os voltados para a sensibilidade e a conciliação (próprias do noturno).

O primeiro caso (*O menino e a bicicleta*) emprega a simbologia da principal motivação do regime crepuscular, a roda (*bicicleta*), imagem que aponta o arquétipo do ciclo e do progresso e, neste caso, a percepção do afloramento da sexualidade. O Mal é representado pela macroimagem noturna, ou seja, o mistério da construção da instância da sexualidade infanto-juvenil (aspecto do regime noturno), e duramente combatido (*passa tal carro por cima da querida bicicletinha*) pelo adulto (aspecto do regime diurno). A eufemização está em promover o riso em face do contexto criado pelo *qui pro quo* sobre os objetos da paixão.

Os três casos subsequentes representam também o Mal na macroimagem nictomorfa que simboliza o desconhecimento. Para vencer esse Mal, seus atores usam a modalidade heróica, criando polêmica por meio do uso da palavra contestadora (regime diurno), mas empregada em seqüências temporais nas quais há abertura para o colóquio que busca a conciliação (regime noturno).

Assim, no segundo caso, *Com a ajuda de Deus*) o Mal está na falta de crédito ao trabalhador rural, cujas etapas de trabalho duro não são creditadas a ele. A arma do caboclo é a demonstração de um sistema em que destaca o trabalho concreto e verificável que se alterna, contrastantemente, com a manifestação da crença do padre, que não é sustentável na realidade. Sua eufemização é a crítica irônica ou cômica à paixão unilateral da fé, sem o trabalho e esforço próprio para alcançar as metas desejadas.

O terceiro (*O professor PhD*) desenvolve-se em torno da macroimagem nictomorfa dos mistérios dos valores intelectuais e coloca o Mal na busca do prestígio apesar da estagnação do conhecimento. Esse Mal é combatido pela crítica ao jogo de palavras e ao privilégio dado às coisas sensíveis do mundo (imagens noturnas) e não às da conscientização das coisas do espírito e da racionalidade (regime diurno). O mal é eufemizado pela crítica que resvala do riso ou espanto para a pontuação do ridículo.

No quarto (*O mineirinho no elevador*), o Mal é delimitado à aquisição de conhecimento para a mudança de *status quo*, devido ao recebimento de uma herança. Usando como arma sua esperteza, o mineirinho vence bem todas as etapas, à exceção da tarefa fonética: pronunciar bem as palavras. Este fato eufemiza o medo das grandes mudanças pelo humor.

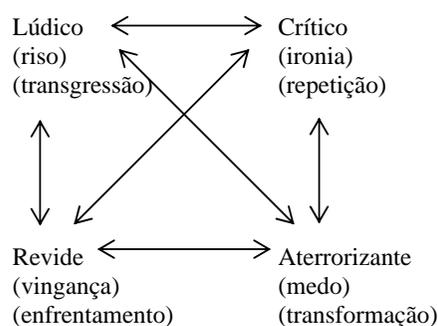
Os dois casos subseqüentes mudam o acento sobre a eufemização, aproximando-os mais do sentido próprio do regime crepuscular, pois exploram os planos temporais e espaciais de forma marcante.

Assim, o quinto (*A porca dos sete leitões*) e o sexto (*O corpo seco*) enfatizam a sistematização do tempo e do espaço, empregando as estruturas norteadas pelo arquétipo do ciclo de forma mais acentuada que os outros. Tal fato ocorre porque esse ciclo refere-se, primeiro, à passagem dos atores na terra como seres humano, depois, transformados em animal (*porca*) e em fantasma (*corpo seco*). O Mal está na natureza

do homem, visto que este se deixa configurar como ser desumano, suscetível de se deixar dominar pelas fraquezas e apetites. O terror não somente é causado por esse medo, mas por ações que estão ligadas a maldades (a porca matou os filhos, o fazendeiro judiou dos empregados). A morte é vencida pelo renascimento, e por gestos repetidos, sistematizados como se estes recebessem um valor especial em cada ciclo.

Tipologia dos Causos

A análise demonstrou que os causos possuem estabilidades apresentadas na caracterização de seu gênero, como, por exemplo, sempre a mesma linguagem específica, o mesmo ator caipira e sua visão de mundo eufórica. Entretanto, os contextos e os valores com os quais esse caipira se articula apresentaram-se diferenciados, o que possibilitou sua categorização em quatro modalidades tipológicas, fundamentadas no quadrado semiótico proposto pela teoria greimasiana: lúdica e seu contrário, crítica, assim como suas respectivas contradições, revide e aterrorizante.



Tal tipologia é explicada do ponto de vista da abordagem semiótica, retórica e a imaginário. A classificação semiótica observará os componentes de cada tipologia, examinando a ação e seu motivo, a competência dos atores para realizá-la, e a sanção, relacionando-os aos 10 causos do corpus, analisados e transcritos no Anexo.

LÚDICO

Trem bão é ser mineiro... uai.

O menino e a bicicleta

O mineirinho no elevador

O cenário focaliza a "verdade" do cotidiano: nos três casos é a morte, mas esta é concebida de modo que sua verdade é questionada, transgredida ou transmutada em outra realidade, a do cotidiano, cuja lógica, conhecida e aceita, eufemiza a grandeza disfórica da maior realidade em questão: a passagem do tempo e a morte.

Nos três casos, por coincidência ou não, há a morte vista sob seu aspecto biológico, uma já ocorrida e publicada (a do tio que deixou o testamento para o mineirinho); outra, presentificada no enterro da velhinha; finalmente, a prevista proximamente no preparo do velório de outro mineirinho, moribundo. De um modo geral, o cotidiano é possível, mas não habitual, sobretudo, porque nele é introduzida uma reversão de situações ou de estados que estabelecem o excepcional.

A reversão ocorre pelo jogo de substituição de valores determinados por instituições reconhecidas culturalmente, as quais são, nos casos estudados, a família (que se prende a convenções sociais, como velório), a igreja (que não contempla questões da sexualidade); as formalidades da lei (que exigem atividades cognitivas). A reversão ocorre porque os atores subtraem da morte seu valor real e disfórico, transformando-a em objeto descontextualizado de seu sentido real, ou seja, a origem das transformações em suas vidas (respectivamente, pão de queijo, bicicleta, herança).

O recurso da reversão é criado para eufemizar o Mal e despertar o riso. Os três atores que configuram a possibilidade dessa reversão são crianças (uma de 4, outra de 10 anos e um jovem, mineirinho), mostrando que a eufemização ou recusa de dramatização parte mais da sensibilidade ou ingenuidade infantil que da racionalidade do adulto.

Os grupos sociais estão presentes no percurso da eufemização: todos compactuam com a realidade da morte real e verdadeira, mas todos estão predispostos a aceitar o jogo de sua eufemização: a mãe desconsidera o marido estar ainda vivo e proíbe o filho de levar o pão; o padre, oferece consolação, pedindo aceitação da perda; o advogado oferece informação, passagem e assistência advocatícia.

A ação que dinamiza esta tipologia é a *transgressão*, realizada pelos atores, espaços e tempo, ao se afastarem do habitual: a contraposição ao comum ou usual cria o espanto e quebra as expectativas culturais, evidenciando o cômico. O traço desta tipologia é, pois, o riso.

CRÍTICO

A mulher teimosa
Com a ajuda de Deus
Professor PhD

O foco principal da crítica é a obsessão de atores: no casal, a manutenção do ponto de vista de cada um e a condição de dizer a última palavra; no padre, a posição unilateral do servo de Deus que, mesmo diante de fatos comprovados, desvaloriza o trabalho do homem para afirmar sua crença; finalmente, no intelectual, a situação de quem não vê ninguém ou nada mais que seu próprio prestígio.

A ironia instala-se pelo exagero das características dos atores ou pela insistência na ocorrências das mesmas idéias, atividades, situações ou posições. A repetição das ocorrências possibilita certas fixações que disseminam o sentido da passagem do tempo ou das transformações e, dando a ilusão de segurar esse tempo, eufemizam as diversas elaborações da morte e instalam o ridículo, fonte natural da ironia.

A crítica ocorre, sobretudo, pela criação da ironia e pode, em alguns casos, quando extremada, transformar-se em sátira de costumes ou de modismos, explorando protótipos ou atividades estereotipadas da vida cotidiana. Do ponto de vista discursivo, esses casos apresentam menos

digressões ou descrições, mas afirmações assertivas e diálogos rápidos e incisivos.

A ação que mobiliza os enunciados é a *recorrência* das ações, gestos, opiniões intransigentes ou posições ferrenhas.

REVIDE

Êita porco bem tratado

O (não)pagador de promessas

Nestes casos, o tema centra-se na descrição das reações do mais fraco em face do poder, resvalando quase sempre para o sentido de vingança, embora esta não se atualize como atividade física, mas como resultado de homologação de situações apresentadas de forma metafórica. Sua arma é a palavra que se mostra ágil, rápida e criativa.

Nos dois casos analisados, o oponente pertence à instância do poder institucionalizado pelo Estado e são desacreditados em sua autoridade pela força argumentativa do caipira que desmoraliza não a instituição, mas seu representante.

Seu ação predominante é o *enfrentamento* às claras, direto, mas nunca fisicamente, posto que toda preocupação de qualquer caso é valorizar o poder da comunicação de seus atores.

ATERRORIZANTE

A porca dos sete leitões

O corpo seco

O terror nestes textos é inter e intratextuais, pois o que causa medo ao ouvinte é o que amedronta os atores, criando o clima do fantástico. O gênero fantástico, segundo Todorov (1970), deve reportar-se em seu texto a uma personagem que duvida do ser fantástico para, criando a descrença, instalar a ambigüidade que caracteriza esse gênero. Os casos

acima também apresentam uma personagem nesta condição (os *rapazes curiosos* que perseguem a porca e o *rapaz, no carro, que duvidou do corpo seco*). A morte é indispensável para pontuar o terror e determinar a transformação e esta é o início da passagem do ator para o estado de reconhecimento de seu erro e sua possível regeneração.

A ação fundamental neste tipo é a *transformação* do corpo e do espírito, constituindo a sanção pelo castigo, condição necessária para a possibilidade de esse ator libertar-se do Mal. Dessa forma, o caso aproxima-se da história exemplar e, destacando os valores do grupo, divulga-os e os perpetua. Este aspecto, com suas referências ao medo e castigo constituem a forma de o grupo social interiorano manter suas tradições e divulgar seus valores.

Conclusões

Referências Bibliográficas

Anexos

C
O
N
S
I
D
E
R
A
Ç
Õ
E
S

F
I
N
A
I
S

Considerações Finais

Felix qui potuit rerum cognoscere causas

Feliz de quem pôde conhecer a causa das coisas

Horácio

A análise mostra que, se não se considerar apenas a estrutura da língua, como fazia Saussure, mas examinar também a fala como objeto de ação social, manifestação sinestésica e emocional, pode-se entender mais facilmente a natureza e a razão do causo e responder às questões colocadas no início desta tese.

As primeiras questões indagaram a diferença entre a textualidade do conto de fadas, própria do universo infantil, e a do público adulto.

A análise demonstrou tal diferença do ponto de vista da temática, temporalidade, espacialidade e, sobretudo, dos atores. Estes apresentam-se caracterizados como caipira e contextualizados segundo as práticas sociais, os valores culturais do mundo interiorano, a configuração do sentido de trabalho, posições hierárquicas, originadas nas particularidades de seu temperamento, paixões e visão de mundo. Os temas recobrem, portanto, a projeção da verdade redimensionada pelos aspectos próprios do universo rural, pelas tradições sempre atualizadas e pela espacialidade articulada com as atividades cognitivas do contexto rural.

Do mesmo modo, as formas discursivas do causo foram explicitadas pela caracterização de sua textualidade: o contador participa efetivamente da narrativa como personagem ou testemunha, detalhando os nomes, as características das pessoas e locais onde a ação se desenrola, preocupando-se em lhes dar cunho de verdade. As histórias são contadas, pois, em primeira pessoa, em linguagem caipira, coloquial, metafórica e expressiva, com temática marcada por acontecimentos, aspirações e

costumes próprios de cidades interioranas e do universo dos contadores, remetendo sempre para um passado presentificado. A linguagem é criada propositalmente com a intenção de ser original ou típica, o que explica a diversidade de prosódias, as variações nas marcas da ironia ou crítica, nas situações de comicidade ou de transgressões, entre outros.

As questões subseqüentes indagam que *ethos* e qual *práxis* semiolingüística caracterizam a discursividade do contador.

O *ethos* que norteia as escolhas discursivas é pontuado pela forma de recriação dos causos: este discurso, individual e subjetivo, marca um enunciador que pode constituir condições de verdade capazes de estabelecer interação entre ele e seu auditório. Para que seja mantida tal interação, o contador presume que o auditório admite a existência de "sua" verdade, pela constituição de um *ethos* múltiplo, tendente ao agrado e à fala franca. Contador/enunciador e auditório/enunciatário, bem definidos no interior de determinado contexto, necessitam do discurso, lugar da manipulação, persuasão e sanção que, repleto de significados, abre-se à construção de novos sentidos e determinam o *ethos* predominante na narrativa.

Às características demonstradas na análise, acrescentam-se as vividas na pesquisa de campo. A contação de causos ocorre, muitas vezes, simultaneamente à prática profissional ou próxima de sua atividade, evidenciando falta de separação rígida entre trabalho e lazer, ou entre atividades profissionais e sociais. O caso pressupõe sempre relação intergrupar, pois, além da situação face a face, os participantes da contação partilham repertórios sustentados pela tradição, o que facilita a compreensão e exige do contador e do auditório apenas a voz e a presença física. Portanto, o fulcro motivador da narrativa é a re-criação no uso da linguagem e temática comuns, transmitidas em situações de encontro amistoso, objetivando evidenciar os elos culturais que ligam o grupo.

A delimitação da análise a 10 causos e seu estudo segundo abordagens pontuadas pela semiótica, retórica e antropologia do

imaginário, foram pertinentes para comprovar a existência do gênero causo. Conforme a descrição de cinco destes chegou-se à caracterização de quatro tipos: lúdico, crítico, revide e aterrorizante. Estes foram aplicados aos outros cinco para verificar a pertinência classificatória e ampliar sua tipologia. Em cada tipo reconheceu-se uma denominação, um efeito de sentido e uma estrutura actancial predominantes.

Compreende-se, finalmente, por que se contam causos: para manifestar espontaneamente a cultura popular no espaço caipira, a fim de expressar a lógica grupal, a vivência de mitos e arquétipos que constituem o *modos vivendi* que relacione o homem com o meio ambiente (vencer a natureza), com os elementos mítico-religiosos (vencer os mistérios da vida), subverter a relação com as autoridades (vencer o outro), alcançar a auto-estima (vencer suas limitações).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Experto Credite

AMARAL, Amadeu (1920). *O Dialecto Caipira*. São Paulo: Casa Editora "O Livro".

BAKHTIN, Michael (1965). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. (1979). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston (1938). *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAZERMAN, Charles (2004). *Gêneros textuais, tipificação e interação*. São Paulo: Cortez, 2005.

BERGSON, Henri. (1939). *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERTRAND, Denis (1993). *Caminhos da Semiótica Literária*. São Paulo: Edusc, 2003.

_____. (1985). *L'espace et le sens*. Paris-Amsterdam: Hatje-Benjamins,

BOLDRIN, Rolando (2001). *Contando Causos*. São Paulo: Nova Alexandria.

BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras.

_____. (2003). (org). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática.

- BRANDÃO, Sílvia F. A (1991). *Geografia Lingüística no Brasil*. São Paulo: Ática.
- CÂNDIDO, Antonio (1971). *Os parceiros do Rio Bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades.
- CASCUDO, Câmara (1986). *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- CITELLI, Adilson (1991). *Linguagem e Persuasão*. São Paulo: Brasiliense.
- DUBOIS, Jacques. *et alii*. (1970) *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix, 1974
- DUMÉZIL, Georges (1971). *Mito e Epopeya II. Tipos épicos indoeuropeos: um héroe, um brujo, um rey*. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1996.
- DURAND, Gilbert.(1960) *As Estruturas Antropológicas dos Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998). *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du Discours*. Limoges: PULIM, 1998.
- FREUD, S. (1921) *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GREIMAS, Algirdas J. & LANDOWSKI, Eric. (1979) *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- GREIMAS, Algirdas J. (1970) *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- _____ (1983) *Du Sens II*. Paris: Seuil.
- _____ (1976). *Maupassant a semiótica do texto: exercícios práticos*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993.
- GRUPE D'ENTREVERNES (1979). *Analyse Sémiotique Dês Textes: Introduction Théorie – Pratique*. Lyon. PUL,.

GUIMARÃES, Elisa (1997). Figuras de Retórica e Argumentação. In: *Retóricas de Ontem e de Hoje*. MOSCA, Lineide (org). São Paulo: Humanitas, p. 145-160.

KRISTEVA, Julia (1969). *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70.

LANDOWSKI, Erick (1997). *Presença do Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique (1990). *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ (1987) *Novas Tendências em Análise do Discurso*. São Paulo: Pontes, 1997.

MAFFESOLI, Michel (1979). *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARCUSCHI, Luiz A (2003). A questão do suporte dos gêneros textuais. In: *Revista DLCV: Língua, lingüística e literatura*. João Pessoa, v. I, nº. 1, p. 9-40.

_____ *Gêneros Textuais: constituição e práticas sociais*. São Paulo: Cortez, (no prelo).

_____ (2002). Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: *Gêneros Textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucernap. 19-36.

_____ (2001). *Da Fala para a Escrita: Atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.

MATTOSO CÂMARA JR, J. (1975). *Língua e Cultura*. Rio de Janeiro: FGV.

PERELMAN, C. (1989). *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____ (1977). *O Império Retórico*. Porto: Asa, 1993.

PERELMAN, C & OLBRECHT-TYTECA, L (1988). *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PIMENTEL, Altimar (1995). *Estórias do diabo: O diabo na criação popular*. Brasília: Thesaurus.

- PROPP, Vladimir (1969). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____ (1928). *Morfologia dos contos*. Vega: Lisboa, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura (1973). *Bairros rurais paulistas*. São Paulo: Duas Cidades.
- REBOUL, Olivier (1991). *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RIBEIRO, Darcy (1997). *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia da Letras.
- RONDELLI, Beth (1993). *O narrado e o vivido: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte-Ibac-Cfcp, .
- STRONGÓLI, Maria Thereza (2003). *A linguagem do espaço em textos da mídia*. In: *Polifonia – Revista de linguagens*. Nº 6, Cuiabá: UFMT,
- _____ (2000). *Do Signo ao Símbolo: as figurativizações do imaginário*. In: *Semiótica: olhares*. DEL PINO, Dino (org). Porto Alegre: EDIPUCRS, , pp. 55-64.
- _____ (1997) *Imaginário e Narratividade*. In: *Revista Pernambucana de Antropologia. Imaginário e Complexidade*. Recife: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Ano 3, Vol. 1, n 2, pp. 69-79.
- THOMPSON, Paul (1978). *A voz do passado – história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- THOMPSON, Edward (2002). *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia das Letras.
- TODOROV, Tzvetan. (1970) *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TRINGALI, Dante (1988).. *Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades,
- YATSUDA, Enid (2003). *O Caipira e os outros*. In: *Cultura Brasileira: temas e situações*. BOSI, Alfredo (org). São Paulo: Ática, pp. 103-113.

WILLIAMS, Raymond (1990). *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras.

_____ (1992). *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra.

ZUMTHOR, Paul (1990). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

DICIONÁRIOS

CASCUDO, Luis da Câmara (1988). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Edusp..

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (2002). *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/Júpiter.

COELHO, Teixeira (2001). *Dicionário crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminarias.

GREIMAS, Algiras J. & COURTÉS, Joseph (1979). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (1998). São Paulo: Melhoramentos.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Versão CD-ROM 1.0., São Paulo: Objetiva, 2001.

LURKER, Manfred (1988). *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARANTES, Antonio A. (1996). *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense.
- ARISTÓTELES (s/d). *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Tecnoprint, 1963.
- BACHELARD, Gaston. (1949) *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARILLI, Renato. (1979). *Retórica*. Porto: Editorial Presença, 1985.
- BRETON, Philippe. (1997). *A manipulação da palavra*. São Paulo: Loyola, 1999.
- BRUNEL, Pierre (1974). *Le Mythe de la Metamorphose*. Paris: Armand Colin,
- CANCLINI, Nestor (1979). *A produção simbólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1983). *Culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- CÍCERO. *Retórica a Herênio* (s/d). Tradução e introdução Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra – São Paulo: Hedra, 2005.
- DELORME, Jean (1987 - org). *Linguistique et Sémiologie: Parole, Figure, Parabole*. Lyon: PUL.
- DUCROT, Oswald. (1984) *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- GNERRE, Maurizio (1994). *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes.

MACHADO, Ilda L. & MELLO, Renato. (2004 - org.) *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras da UFMG.

MOSCA, Lineide L. S. (1997 - org.) *Retóricas de Ontem e de Hoje*. São Paulo: Humanitas.

PRETI, Dino (1977). *Sociolingüística: os níveis de fala – um estudo sociolingüístico do diálogo literário*. São Paulo: Cia Editora Nacional.

RICOEUR, Paul (1983) *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ZUMTHOR, Paul (1971). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

Causo nº 6**Tema: O mineirinho no Elevador**

Transcrito de gravação realizada em Santo André

Contador: Carlos Sereno

Causo nº 7**Título: O menino e a bicicleta**

Extraído do Livro "Contando Causos" de Rolando Boldrin

Editora Annablume, 2001, 1ª edição

Causo nº 8**Tema: O professor PhD)****Causo Nº 9****Tema: Com a ajuda de Deus**

Transcrito de gravação oral realizada em São Paulo

Contador Chico Lu (Francisco Luiz Costa Carvalho)

(contador nascido e criado em Marília/SP)

Causo nº 10**(Tema: O corpo seco)**

Transcrito de gravação realizada em São Luiz do Paraitinga

Por Ditão Virgílio

(O mineirinho no elevador)

Tinha o caso de um mineirinho, ele morava lá no... Lá nos confundiós de Minas, um lugar bem retirado. E uma certa ocasião ele recebeu uma carta do Rio de Janeiro, um telegrama, né, dizendo que um tio dele, muito rico, tinha falecido, e ele era o único herdeiro. Então, o advogado mandava nesse telegrama as instruções de como ele se dirigir para o Rio de Janeiro, o endereço, o local detalhado.

E aí, ele conversou com os compadre dele lá da redondeza, que ele nunca tinha saído de lá e alguns já tinha viajado pra Belo Horizonte. E esse pessoal deu algumas orientações pra ele. Bom, ele arrumou lá um bernal, uma malinha dele, alguma coisa, colocou algumas coisas e foi pro Rio de Janeiro. Na verdade, ele precisou sair de lá com um compadre que levou ele numa carroça, uma charrete, até uma cidade próxima, ali eles pegaram uma jardineira que é um circular, que levou até uma cidade um pouco maior. E dali ele pegou um ônibus até Belo Horizonte. E aí, então, ele utilizou as passagens, uma passagem de avião que o advogado tinha mandado pra ele ir pro Rio de Janeiro porque ele tinha que assinar uns papeis, enfim eles tinham que conversar um pouco lá e passar a herança, né, pro nome dele. E, o mineiro a gente sabe que ele fica esperto com as coisas, ele não vai enfiando os pés pelas mãos, ele presta atenção no que está fazendo, não é afoito. Quando ele chegou no Rio de Janeiro, ele já tinha a orientação do compadre dele que ele não deveria perguntar pra qualquer um, porque cidade grande, aqueles problemas todos, e ele pegou e foi pra um policial né. Pediu se o cara podia ajudar no endereço e tal, e o policial orientou. Daí ele chegou num prédio enorme, né, nunca tinha visto aquilo na vida dele, olhou lá pra cima, aquilo não acabava mais, pegou, conferiu o número, estava certo, entrou no prédio e aí todo mundo entrava no elevador e... Ele falou: 'Bom, né, falaram que era um elevador, né, então eu vou entrar'. E entrou, ninguém se mexia, ele também ficou lá, ninguém conversa, ninguém olha pro outro, nada. Lá ele estava acostumado prosear com todo mundo e tal, na cidade dele, mas todo mundo está quieto, daí ele fica quieto também. Aí entrou um homem lá de gravata e tal, e esse homem de gravata perguntou lá pra uma senhora de idade: - 'Pois não senhora?' E era uma carioca, uma senhora carioca idosa. - 'Treissh'. Apertou lá um botão e o mineiro só olhando. Aí tinha um office-boy, estava com uma pastinha. - 'Você?'. - 'Seissh' (com sotaque carioca). Ele olhou pra um outro senhor, um rapaz de meia-idade lá. - 'O senhor?'. - 'Déissh'. Aí ele, só faltava o mineirinho, ele olhou pro mineirinho: - 'E o senhor?'. - 'Quatro! SSSH' (Rindo).

O menino e a bicicleta

Tem um caso que envolve um querido padre lá da minha terra, o Padre Mário. Italiano de um carisma sem par, chegando até a cativar meu velho pai, o seu Amadeu, que tinha mania de ser ateu.

Mas, vamos ao dito caso, começando por dizer que havia um menino de uns 10 anos de idade que era apaixonado por sua bicicleta colorida. E, naquele fatídico dia, o menino rodava no pátio que existia bem a frente da matriz. Fazia visagem, andava numa roda só, empinava, rodopiava. Enfim: fazia miséria com a dita cuja da bicicleta, pra alegria de quem passava por ali.

Eis que de repente surge, não se sabe donde, um carro de praça (taxi), atinge o menino em cheio, atirando-o longe, e passa com o tal carro por cima da querida bicicletinha dele.

Graças a Deus o menino não levou mais do que um galo na testa e um arranhãozinho de merda numa das pernas. Mas a tal bicicletinha colorida, naquele momento já era. As rodas fizeram um oitão, o guidão entortou, os raios das rodinhas quebraram-se todos... Enfim, como eu disse: já era.

O menino, ao verificar o estrago na sua querida bicicletinha, sentou-se na escadaria da igreja e pôs-se a chorar alto e a resmungar desesperado.

Menino – Ai meu Deus do céu... eu perdi ela... que que eu faço agora? Eu que gostava tanto dela. Ai meu Deus do céu! (E chora)

Nesse momento, eis que um enterro surge de dentro da igreja. Era o enterro de uma velhinha... bem velhinha mesmo. Coisa de uns 90 e tantos janeiros, como lá diz o outro. E o dito enterro vinha acompanhado por bastante gente, inclusive pelo Padre Mário, que é a figura carismática e bondosa de quem eu falei no começo deste caso.

Ao passar pelo garotinho que chorava desesperado e lamentava sua perda ("...ai...ai eu perdi ela...", etc. e tal), o Padre Mário achou que devia consolar aquele menininho, pois relacionou a velhinha morta com o choro do menino, pensando lá com ele que talvez fosse uma avozinha querida.

Padre – Não chore, não, meu filho. Deus sabe muito bem o que faz.

Menino (choroso e até meio revoltado) – Sabe nada, seu padre. Eu perdi ela, que era a coisa que eu mais gostava. Cume que eu vou viver sem ela agora?

Padre – Calma, meu filhinho. Todos nós temos a nossa hora.

Menino (choroso) – Mas eu não sei viver sem ela. Sempre quando eu ia dormir eu dava um beijo nela. Eu ia comer, antes tinha de dar um beijo nela, de tanto que eu gostava dela. Ai meu Deus do céu... agora eu perdi ela... (E chora!)

Nessas alturas, o enterro já ia longe e nada de o Padre Mário consolar aquela criaturinha pela sua perda.

Padre (já meio sem paciência com o menino, tenta uma última palavra de consolo) – Filho, de mais a mais você tem que entender que ela já estava bem velhinha mesmo... E ou não é?

Menino (arremata, pra espanto do seu vigário) – E... mas a rodinha de trás ainda tava boa...

(O professor PhD)

Primeira coisa que eu queria dizer é que eu sou de Marília. De Marília, aqui do interior de São Paulo, noroeste. E, olha uma coisa que aconteceu em Marília e que a gente não pode deixar de contar: é que uma vez, um professor-doutor, Phd aqui da USP, estava dando palestra por toda a região. Ele ia em Lins, Pompéia, falava em toda cidade, só não falava em Marília. Isso aí foi dando umas coisas no mariliense porque quem não sabe, sabe que Marília tem muito: tomate, melancia, bolacha e japonês. Eu dei até sorte de não ter nascido nem tomate, nem melancia, então estou aí. Acontece que o cara não falava lá, que resolveu chamar esse professor-doutor Phd pra falar em Marília. Reunimos lá uma meia dúzia de mariliense pra ouvir o homem. Quando chegou, no dia e horário marcado, ele colocou a pastinha preta sobre a mesa e perguntou pra gente:

- "Os senhores sabem sobre o que eu vim falar aqui hoje?"

O mariliense olhou um pra cara do outro e falou:

- não!.

Ele falou na lata:

- 'Então não falo!'

Pegou a pastinha e foi embora. Aquilo deu o que falar na cidade porque o homem falava em tudo quanto é lugar. Era professor, Phd, como é que não ia falar pra gente? A gente conseguiu trazer o homem, seis meses depois quando ele estava ali por perto, pra falar. O sujeito que organizou falou que convidou, já enchemos o auditório e falou:

- 'Olha, pode ser que ele dê a palestra, porque o que ele estava querendo é gente, hoje está cheia de gente aqui... Mas, em todo caso, se ele perguntar se a gente sabe sobre o que ele vai falar vocês respondem que sim.'

No dia e horário marcado, ele colocou a pastinha sobre a mesa:

- 'Os senhores sabem sobre o que eu vim falar aqui hoje?' pergunta o PhD

Todo mundo:

- 'Sim!' disse a tropa toda com entusiasmo.

- 'Então, não preciso falar.' Retrucou o professor.

Pegou a pastinha, foi embora e não falou em Marília. Aquilo deu o que falar, ficou muito mal, a gente conseguiu trazer o homem, dessa vez ele fala, já tinha até um telão pro lado de fora do teatro. O homem falou:

- 'É isso, ele queria é público, ele é famoso professor-doutor, hoje ele fala. Mas, todo caso, se ele perguntar se a gente sabe do que se trata metade diz que sim, metade diz que não, viu meu povo?'

Dito e feito, dia e horário marcado, ele colocou a pastinha sobre a mesa e perguntou:

- 'Os senhores sabem sobre o que eu vim falar aqui hoje?'

Metade disse que sim, metade disse que não. O homenzinho falou:

- 'Ó, os que sabem falam para os que não sabem que eu vou-me embora.' Sai apressado.

E até hoje ele não falou lá em Marília. Essa é a minha terra, pra você ver.

(Com a ajuda de Deus)

Só quero contar um causinho também que é com a ajuda de Deus. O caboclo chegou num pedaço de terra assim... que não dava nada. Era só pedra, pedra, pedra, pedra, pedra. Mas, com muita dedicação, ele tirou as pedras, foi adubando, limpou, arou o terreno e plantou. O terreno ficou uma maravilha, nem parecia que naquele teco de terra ali, que com todos os outros terrenos envolta com pedra, só ali que era verdejante daquele jeito.

Aí, foi de forma que o caboclinho começou vender sua verdurinha, colher as frutas e viver bem naquele pedaço de terra, foi aí que apareceu o padre. Lá da estrada, ele já olhou, tudo seco e quando viu aquele terreno bonito, cheio de árvore, já parou lá:

'Ô, seu moço! Parabéns heim! Eu vejo que você progrediu com esse terreno de terra aqui.'

Ele falou: - 'É, seu padre, isso aqui não foi fácil não. Quando eu cheguei, era só pedra pra tudo quanto é lado. É, mas eu tirei tudo, você vê a maravilha.

E o padre falou: - 'é, com a ajuda de Deus, né, meu filho.'

Ele falou: 'É, com a ajuda de Deus. Mas não foi fácil não, tive que adubar, depois tive que ir plantando, molhando todo dia, você vê, né.'

'Com a ajuda de Deus, meu filho.' Repete o padre.

'É, seu padre, com a ajuda de Deus. Mas sabe que um dia veio a praga, veio um monte de gafanhoto, comeram tudo.'

Só ficou esperando o padre falar: 'com a ajuda de Deus.' O padre ficou bem quietinho. Ele continua a prosa.

'Mas, depois, eu matei os gafanhotos, espantei tudo, comecei cuidar de novo, você vê que beleza que está aí, né.' (fala com ponta de orgulho)

'Com a ajuda de Deus, né, meu filho.'" Assevera o padre.

'É seu padre, com a ajuda de Deus. Mas quando Deus cuidava disso aqui sozinho precisava ver a porcaria que era isso aqui.'

(O corpo seco)

O Corpo Seco era um fazendeiro muito cruel, que batia nos camarada, batia nos escravos e pegava no paléco do terreiro lá e ficava batendo, deixava com fome, deixava morre de sede. E quando morre, nem o céu, nem o inferno, nem a terra aceita ele. Ele vai saindo da alma do corpo, aí, ele vai secando, vai secando, aí ele fica, fica seco, seco, seco, com o couro só, com a pele e osso, e ele fica no cemitério, andando de um lado pro outro, virando túmulo e pedindo pra voltá pra mata dele, pra capoeira dele, e onde era a fazenda dele, né. E no meio de cinco milhão de pessoa, tem um que tem um dom de ir lá no cemitério pegar o corpo seco, coloca num jacá, jacá é balaio, né, enfia dentro do balaio e leva pra capoeira, aí vai andando pelo caminho, chega na capoeira, tem que entrá na capoeira. Deixar ele lá, sair de frente pra ele, sem dar as costa. Porque se dé as costa, ele vem e gruda nas costa, aí não deixa a pessoa saí até matá enforcado, e por causa de medo a pessoa leva e solta lá. Daí, ele fica zanzando na capoeira tal até que leva roupa pra ele, que tá aquela seca, feia lá e tal. E fica protegendo a capoeira dele; quando passa gente ali ele sai, às vezes passa cavaleiro, e os cavaleiro vai passando, ele pula na frente. Lá na frente, o cavalo assusta, derruba o cavaleiro, então volta, aquilo volta no embalo pra cidade. E lá, onde eu moro lá, tem um mato onde vive o corpo seco. E aconteceu isso, e ele tinha uma filha só e ele chamou a filha dele, falou: "Eu fiz muita perversidade na vida, e agora eu (??) assim meio cabreiro (??) acho que eu vou morrer. E se eu morrer, meu corpo num vai secá. E só quero que cê faça uma promessa pra mim. Que vai lá no cemitério, que pegue meu corpo e traga sórtá na capoeira aqui e, de vez em quando, encima de uma pedra grande lá, deixa um punhado de fogo que é pra mim, de vez em quando, enrola um cigarro, que eu gosto muito de fumá e não pode deixá faltá. E assim aconteceu. O véião morreu, foi enterrado e tal, daí passou um certo tempo, ela foi no cemitério e ouviu uma voz lá pra ela: "Me leve daqui... Eu quero fica lá no meu mato." Aí, ela combinou com o rapaz, o rapaz foi lá, pegou o corpo seco, mais ou menos uma meia noite, foi no jacá e saiu pra estrada e soltou ele lá no mato lá. E foi várias vezes, várias vezes, muita gente via esse corpo circula e entrava na frente, assustava os cavalo. Agora, como não tem muito cavaleiro que vai, tem mais carro, de vez e quando ele entra na frente dos carro também. (...) Falha o motor... Até aconteceu um dia que o rapaz duvidou disso aí, e ele saiu lá da casa lá do amigo meu e ele contou que ele tava dormindo no quarto lá, era mais ou menos quase onze hora por aí, a mulher do rapaz foi lá no quarto dele e ele ficou com medo do rapaz acordar, saiu correndo pra estrada, veio embora. Quando ele chegou no mato ali, ele já sentiu que tremeu a perna dele. Apareceu aquele vulto e ele passo mas passo com aquele barulho do osso duro, "prek, prek", por cima do mato, ele correu. Outro dia eu tava indo pra roça também, vi esse barulho. Não corri, mas tinha aquele cheiro de uma coisa assim meio podre, uma coisa mofada, sabe, fui indo pra lá assim e vi. E tem um primo meu que tava indo a cavalo, cercou o caminho e fechou uma cortina preta e aquele home apareceu na frente. E ele voltou e pousou aqui em São Luis. Aí, o que aconteceu? Então, ele tá lá e a filha dele que levava lá os punhado de fumo que deixava encima da pedra, certo, morreu. Então, agora ele começa a vir na beira do caminho pra pedir fumo, pra fazer cigarro pra hora que ele tem vontade de fumá. Aí é onde que ele sai dali, e se não tiver ele começa a atentar a pessoa. Se tivé deu pra ele vai fumá, vai tranqüilo. Ai, eu fiz até uma letra pra esse corpo seco que diz assim: "Esse fato aconteceu, eu te digo amigo meu, para um grande fazendeiro, de certo não foi pro céu, por ser muito cruel, batia nos companheiro, judiava dos camarada, de chicote ele surrava, no palanque do terreiro, deixava com sede e fome. Hoje, aqui você não come, amarrado o dia inteiro. Mas porém chegou um dia, ele chamou sua filha, estou na hora derradeira por certo vou me perdê, meu corpo não vai derretê e você é minha única herdeira. Uma coisa que eu quero, mande lá no cemitério, eu quero que cumpra esse trato, mande alguém pra me busca, lá na capoeira me sortá, eu vou tomar conta do mato. Depois que o velho morreu, seu corpo não derreteu, e a promessa ela cumpriu. Pagou pro sujeito que fez tudo direito, meia noite ninguém viu. Foi lá no túmulo busca, colocou num jacá e pela estrada saiu. Daí, se cumpriu o trato, sortô lá dentro do mato, o corpo seco sumiu. Na estrada mais adiante, todos que são viajante, à noite ele passa, barulho de um osso duro, um home sai do escuro escondendo a carcaça, pula de dentro do valo, assustando os cavalo, que foge sem direção, você pode não acreditá, mas se acaso lá passá, vai vê essa assombração."

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.