

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**ELIOENAI DOS SANTOS PIOVEZAN**

**AUTORIA E *INVENTIO* EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO:  
UMA CONTRIBUIÇÃO DA RETÓRICA ARISTOTÉLICA  
PARA A PRODUÇÃO ESCRITA NA ESCOLA**

**DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**SÃO PAULO – SP**

**2022**

**ELIOENAI DOS SANTOS PIOVEZAN**

**AUTORIA E *INVENTIO* EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO:  
UMA CONTRIBUIÇÃO DA RETÓRICA ARISTOTÉLICA  
PARA A PRODUÇÃO ESCRITA NA ESCOLA**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Língua Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira.

**SÃO PAULO – SP**

**2022**

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

PIOVEZAN, Elioenai dos Santos

Autoria e Inventio em processos de criação: uma contribuição da Retórica aristotélica para a produção escrita na escola. / Elioenai dos Santos PIOVEZAN.

-- São Paulo: [s.n.], 2022.

190p. il. ; 21,5x31,5 cm.

Orientador: Luiz Antonio Ferreira.

Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa.

1. Retórica. 2. Inventio. 3. Autoria. 4. Processos de criação. I. Ferreira, Luiz Antonio. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa. III. Título.

CDD

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial dessa tese por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: \_\_\_\_\_ Local e Data: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

*Dedico este trabalho à minha amada esposa, Roberta, aos meus filhos, Yuri e Ana Luiza, e meu enteado, Vinicius. Sem eles para me impulsionarem, com inspiração e amor, a obra seria impossível; à minha mãe, Ruth, ao meu pai, Durval (em memória) e aos meus irmãos, Eliana, Júnior e Elizângela. Ao professor Luiz Antonio Ferreira e aos membros do Grupo ERA; e aos colegas gestores, professores, funcionários e estudantes, motivo e alvo de esforços no melhor sentido dos termos.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – processo nº 88887.199079/2018-00.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à compreensão, paciência e colaboração de minha amada esposa, **Roberta Maria de Souza Piovezan**, que nunca duvidou de minha capacidade criadora e que sempre me incentivou nos momentos de bloqueio ou ausência de ideias.

Aos meus filhos **Yuri** e **Ana Luiza**, e meu enteado **Vinicius**, cujas vidas significam o combustível de minha existência.

Aos meus pais, **Ruth** e **Durval** (em memória), que são o refrigério para o meu ser por seus ensinamentos que carrego desde sempre.

Aos meus irmãos, **Eliana**, **Durval Júnior** e **Elizângela**, e familiares, pelo amor, carinho e respeito.

Do fundo do coração, ao professor **Luiz Antonio Ferreira** que, como Orientador, sempre acreditou neste trabalho e proporcionou importantes, senão decisivas, contribuições para seu andamento e desfecho.

À coautoria de dezenas de colegas do **grupo ERA** que, a partir de reflexões e intervenções durante reuniões e palestras, colaboraram para abordagens e considerações acerca do conteúdo temático da tese.

Aos professores examinadores **Samuel Mateus**, **Lilian Passarelli**, **João Hilton Sayeg-Siqueira** e **Cláudia Abuchaim**, pela leitura crítica e atenta. E aos professores suplentes **Jarbas Vargas Nascimento** e **Acir Gomes Matos**.

À diretora de escola e amiga **Carla Mendes**, por acreditar no meu trabalho e ser uma intransigente defensora das lições de Paulo Freire.

Aos colegas **gestores**, **professores**, **funcionários** e **estudantes** que contribuíram de alguma forma na feitura da tese, com suas visões estratégicas, experiências no chão da sala de aula e experiências de vida de alunos-autores.

À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**, pela bolsa concedida para a realização desta tese.

*Também não sou tão desconhecedor em relação às idades,  
que considere que se deva pressionar logo com rigor os jovens  
e exigir deles trabalho. De fato, convirá sobretudo tomar  
cuidado para que não venha a odiar os estudos quem ainda  
não os pode amar e não venha a temê-los,  
uma vez sentido seu amargor,  
ainda além dos anos sem experiência.*

Quintiliano, 2015, Tomo I, p. 43

PIOVEZAN, Elioenai dos Santos. *Autoria e Inventio* em processos de criação: uma contribuição da retórica aristotélica para a produção escrita na escola. 2022. 190 p. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

## RESUMO

A capacidade de criar parece ser, definitivamente, uma das principais características que nos distingue dos outros animais. No entanto, dadas as condições de vida em contextos socioculturais pós-industriais que não valorizam o ato criativo em sua forma espontânea, as pessoas recolhem-se em um círculo delimitado por seus afazeres repetitivos e utilitários, seja na escola, no trabalho ou mesmo no lazer. Dessa forma, quando é proposto a um jovem que exerça sua autoria e crie um texto, a ausência de motivação ou inspiração torna o produto acabado muitas vezes em algo desconectado da realidade, sem viço, insonso, incolor, enfim, sem criatividade. Embora a elaboração de textos tenha sido sistematizada pelos gregos, como Aristóteles em *Retórica*, há mais de dois mil anos, ainda hoje procuramos a melhor forma não só de escrevê-los, mas também de ensinar a escrevê-los. Desafio facultado principalmente aos professores de Língua Portuguesa que poderiam ter sua árdua tarefa amenizada se conhecessem, acreditamos, a gênese do sistema retórico aristotélico: a *Inventio*. Dessa forma, a fim de trazer à luz ou fazer emergir à superfície os conhecimentos legados tão generosamente à posteridade, o objetivo geral desta pesquisa é refletir sobre autoria e processos de criação como fenômenos fundamentados nesse lugar de suspensão e de expectativa que é a *Inventio*. Como desdobramentos da reflexão, os objetivos específicos buscam: revisar os conceitos de autoria, criatividade e processo de criação para compreender as condições e os mecanismos que permitem ao autor dar vida à sua criatura; evidenciar as relações entre a *Inventio* e os conhecimentos necessários para a elaboração de textos; e propor aos profissionais da Educação uma reflexão sobre a possibilidade de oferecer ao aluno uma experiência criativa por meio de ações que valorizem a autoria apesar da urgência e funcionalidade impostas pelos sistemas de ensino. O arcabouço teórico inclui as contribuições da Retórica Antiga, de Aristóteles (1991; 2013), Cícero (1949) e Quintiliano (2015), e das retóricas atuais, verificadas em Ferreira (2010), Meyer (2000), Bazerman (2014), Reboul (2004), Tringali (2012), Mateus (2018), entre outros; de pesquisadores do discurso e da autoria, como Bakhtin (2011), Foucault (1969); Chartier (2014), entre outros; dos estudos acerca da criatividade e processos de criação, notadamente em Ostrower (1987[1977]; 2013) e De Masi (2005). Como método investigativo, optamos pela revisão bibliográfica, utilização de categorias advindas de pesquisa sobre autoria e análise retórica com vistas à *Inventio* e autoria em um *corpus* que abrange produções e processos criativos do cantor, compositor e escritor Chico Buarque – como autor profissional e expressivo – notadamente no capítulo III, e de alunos da Educação Básica – como autores com potencial expressividade na escola, no capítulo IV. Ao final, deveremos ter contribuído de algum modo para que atividades de produção escrita autoral no contexto do ensino e da aprendizagem sejam realizadas com a esperada seriedade técnica sem renunciar ao prazer da criação.

**Palavras-chave:** Retórica; *Inventio*; autoria; processos de criação; produção escrita.

## ABSTRACT

The ability to create definitely seems to be one of the main characteristics that distinguishes us from other animals. However, given the living conditions in post-industrial sociocultural contexts that do not value the creative act in its spontaneous form, people withdraw into a circle delimited by their repetitive and utilitarian tasks, whether at school, at work or even at work. leisure. In this way, when it is proposed to a young person to exercise their authorship and create a text, the absence of motivation or inspiration often turns the finished product into something disconnected from reality, without freshness, sleepless, colorless, in short, without creativity. Although the elaboration of texts was systematized by the Greeks, such as Aristotle in Rhetoric, more than two thousand years ago, we are still looking for the best way not only to write them, but also to teach how to write them. A challenge offered mainly to Portuguese Language teachers who could have their arduous task eased if they knew, I believe, the genesis of the Aristotelian rhetorical system: the *Inventio*. Thus, in order to bring to light or bring to the surface the knowledge so generously bequeathed to posterity, the general objective of this research is to reflect on authorship and the creation processes as phenomena based on this place of suspension and expectation that is *Inventio*. As reflections unfolding, the specific objectives seek to: review the concepts of authorship, creativity and creation process to understand the conditions and mechanisms that allow the author to give life to his creature; highlight the relationships between *Inventio* and the knowledge necessary for writing texts; and to propose to Education professionals a reflection on the possibility of offering the student a creative experience through actions that value authorship despite the urgency and functionality imposed by education systems. The theoretical framework includes the contributions of Ancient Rhetoric, by Aristotle (1991; 2013), Cícero (1949) and Quintiliano (2015), and current rhetoric, verified in Ferreira (2010), Meyer (2000), Bazerman (2014), Reboul (2004), Tringali (2012), Mateus (2018), among others; from researchers of discourse and authorship, such as Bakhtin (2011), Foucault (1969); Chartier (2014), among others; of studies on creativity and creation processes, notably in Ostrower (1987[1977]; 2013) and De Masi (2005). As an investigative method, we opted for bibliographic review, use of categories arising from research on authorship and rhetorical analysis with a view to *Inventio* and authorship in a *corpus* that covers productions and creative processes of the singer, composer and writer Chico Buarque - as a professional and expressive author - notably in chapter III, and of Basic Education students – as authors with potential expressiveness at school, in chapter IV. In the end, we must have contributed in some way so that activities of authorial writing in the context of teaching and learning are carried out with the expected technical seriousness without renouncing the pleasure of creation.

**Keywords:** Rhetoric; *Inventio*; authorship; creation processes; written production.

## LISTA DE IMAGENS

<b>IMAGEM 1</b> – Produção da aluna-autora 1 .....	139
<b>IMAGEM 2</b> – Ficha de situação de produção escrita 1 .....	143
<b>IMAGEM 3</b> – Autoavaliação 1 .....	145
<b>IMAGEM 4</b> – Produção da aluna-autora 2 .....	147
<b>IMAGEM 5</b> – Ficha de situação de produção escrita 2 .....	152
<b>IMAGEM 6</b> – Autoavaliação 2 .....	153
<b>IMAGEM 7</b> – Produção da aluna-autora 3 .....	155
<b>IMAGEM 8</b> – Ficha de situação de produção escrita 3 .....	159
<b>IMAGEM 9</b> – Autoavaliação 3 .....	161
<b>IMAGEM 10</b> – Produção do aluno-autor 4 .....	163
<b>IMAGEM 11</b> – Ficha de situação de produção escrita 4 .....	168
<b>IMAGEM 12</b> – Autoavaliação 4 .....	169
<b>IMAGEM 13</b> – Produção do aluno-autor 5 .....	170
<b>IMAGEM 14</b> – Ficha de situação de produção escrita 5 .....	173
<b>IMAGEM 15</b> – Autoavaliação 5 .....	174

## LISTA DE QUADROS

<b>QUADRO 1</b> – Quadro esquemático da estrutura da Retórica aristotélica .....	29
<b>QUADRO 2</b> – Quadro sintético dos três gêneros retóricos .....	30
<b>QUADRO 3</b> – Quadro esquemático da <i>Inventio</i> e processos de criação ...	42
<b>QUADRO 4</b> – Área da fantasia e área da concretude .....	71
<b>QUADRO 5</b> – A <i>Inventio</i> e a construção de textos literários e não literários .....	72
<b>QUADRO 6</b> – Senso comum e teoria .....	81
<b>QUADRO 7</b> – Quadro prospectivo: busca por um padrão ou regularidade em processos de criação .....	107
<b>QUADRO 8</b> – Ficha de perfil leitor/autor .....	134
<b>QUADRO 9</b> – Ficha de Situação de produção escrita .....	137
<b>QUADRO 10</b> – Quadro sintético do perfil leitor/escritor dos alunos-autores .....	176



3.1.5	A voz do povo: identidade .....	95
3.1.6	Pseudônimo necessário .....	97
3.2	A <i>Inventio</i> como lugar de ideias buarquianas .....	98
3.3	De compositor a romancista .....	102
3.4	Sei que ainda vou voltar .....	104

## **CAPÍTULO IV - PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA ESCOLA:**

<b>DESAFIOS PARA A ERA DA COMUNICAÇÃO</b> .....	<b>106</b>
4.1 O processo de criação e suas demandas de <i>Inventio</i> .....	106
4.1.1 Criação por demanda pessoal .....	108
4.1.2 Criação por demanda profissional .....	109
4.1.3 Criação por demanda escolar .....	113
4.1.4 Criação por demanda acadêmica .....	113
4.1.5 Criação por demanda de engajamento político .....	114
4.2 Arte da escrita ou técnica da escrita? .....	115
4.2.1 Escola como lugar privilegiado para a <i>Inventio</i> .....	115
4.3 A produção escrita escolar como base para voos mais altos .....	115
4.3.1 Textos autorais e a BNCC .....	117
4.3.2 Texto na escola e texto para a escola .....	118
4.4 Narrar com técnica e argumentar com arte .....	119
4.4.1 A <i>Inventio</i> como ponto de partida para a arte e para a técnica da escrita .....	120
4.5 Um olhar sobre processos de criação de Chico Buarque .....	120
4.5.1 Letra de canção: <i>Apesar de você</i> .....	121
4.5.2 Letra de canção: <i>Paratodos</i> .....	127
4.6 Um olhar sobre processos de criação de alunos-autores .....	132
4.6.1 Produção da aluna-autora 1 .....	138
4.6.2 Produção da aluna-autora 2 .....	146
4.6.3 Produção da aluna-autora 3 .....	155
4.6.4 Produção do aluno-autor 4 .....	163
4.6.5 Produção do aluno-autor 5 .....	170
4.7 O prazer da criação .....	175
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>179</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>182</b>

## INTRODUÇÃO

Esta introdução deveria expor mais ou menos os tópicos da tese na seguinte ordem: abordagem temática e sua problematização; apresentação dos objetivos geral e específicos, bem como a justificativa e aspectos teóricos e metodológicos que permearão todo o trajeto de um trabalho já finalizado; descrição inicial do objeto de pesquisa ou *corpus* para uma necessária análise que deveria, fatalmente, comprovar hipóteses e garantir alguma contribuição à sociedade. Caberia ainda informar a organização do texto, com suas partes constituintes dentro de uma lógica justificável, no intuito de tornar o juiz benevolente e atento com a causa. O presente ato retórico estaria apto para ser compartilhado pelos pares da academia e, após a devida catalogação, talvez fosse retirado algumas vezes da estante do subsolo da biblioteca universitária ou acessado em sua versão digital por algum neófito da retórica ou casualmente atraído devido ao tema ou a uma das palavras-chave em um buscador da internet para saciar a curiosidade de um linguista.

Se o parágrafo lido parece estar deslocado, é porque realmente está. O texto não atende a uma expectativa consolidada e que justifica a existência do gênero como tal. Seria julgado inadequado e conduzido à reabilitação pela reescrita. Então, por que o iniciei dessa forma? Imaginará o leitor que haja pelo menos um propósito sério nessa aventura. Confesso que, por se tratar de uma tese, a objetividade e o raciocínio lógico devem ser o mais esperado, e o sentido da obra, o objetivo verdadeiro, deveria ser exposto clara e aprioristicamente. Redimo-me.

A presente tese aborda as relações da *Inventio* retórica com os processos de criação e, conseqüentemente, a constituição de autoria na produção de gêneros textuais-discursivos. O primeiro parágrafo aparentemente despropositado revela a autoconsciência de linguagem assumida por um autor que ora se lhes apresenta, que se esforçará em demonstrar como a criação de uma estética verbal passa inevitavelmente por um complexo – e às vezes penoso – processo de busca e reconhecimento ao qual chamamos *Inventio*. Trilhará e, espera-se, em boa companhia de olhares atentos, para compartilhar os resultados de uma pesquisa que, em um longo processo de criação e *Inventio*, apresenta tímidos e singelos resultados, pois a montanha é muito maior que a jornada e seu cume não deve ser atingido para que possamos saborear as descobertas do caminho.

Que comece a jornada.

Após os estranhamentos iniciais, confesso que o exposto é apenas para exemplificar o quão desafiador foi penetrar no tema do presente trabalho. O objetivo geral é fazer uma reflexão sobre autoria e processos de criação, dois conceitos que devem ser revisitados como fenômenos em uma perspectiva da *Inventio* do sistema retórico aristotélico. Inicialmente, admito que a *Inventio* é um lugar de suspensão e de expectativa e que, em uma abordagem contemporânea, faz-se inevitavelmente presente em qualquer situação de produção escrita.

Compreendo a escrita como manifestação primeira em processos cotidianos, escolares, profissionais e sociais, que atendem a demandas diversas em ambientes físicos e virtuais. Com isso, elegi três objetivos específicos: [a] revisar, como desdobramentos da reflexão inicial, os conceitos de autoria, criatividade e processos de criação para compreender os mecanismos que permitem ao autor dar vida à sua criatura; [b] evidenciar as relações entre a *Inventio* e os conhecimentos necessários para a elaboração de textos; [c] propor aos profissionais da Educação uma reflexão que ofereça ao aluno uma experiência criativa por meio de ações que desenvolvam e valorizem a autoria apesar da urgência e funcionalidade dos sistemas de ensino.

A fim de justificar a delimitação “produção escrita”, entendo que, embora esta ocorra em uma sociedade altamente influenciada pelas tecnologias digitais de informação e comunicação bem como seus incontáveis produtos, é pela escrita que os técnicos e engenheiros da programação virtual criam, desenvolvem e fazem circular algoritmos também em um processo de criação verbal. Nesse sentido, a capacidade de conhecer perfis e a possibilidade de criar desejos e necessidades são utilizadas para realizar a transposição da palavra como língua materna para o código binário como língua maquinal. O usuário do código, por sua vez, lida com um “idioma” invisível e inaudível carregado de intencionalidades que podem tanto facilitar a vida como torná-la suscetível a determinados interesses.

A revisitação ao conceito de autoria é necessariamente uma releitura e aprofundamento do capítulo *A autoria*, de minha dissertação *O lugar do Autor na escola* (PIOVEZAN, 2017), em que o diálogo com Chartier (1999), Foucault (1969), Barthes (2004[1968]), Bakhtin (1997), além de Maingueneau (2010), Possenti (2002) e Orlandi (1988), lançou alguma luz acerca da constituição de autor em textos produzidos por estudantes. Para ampliar a abrangência da autoria em textos literários e não literários, busquei suporte em Auerbach (2002[1946]), Compagnon (2010), Bakhtin (2011) e Chartier (2014).

A criatividade e os processos de criação requerem uma abordagem de autores como Ostrower (1987[1977]; 2013) e De Masi (2005), em que a experiência pessoal e as demandas sociais parecem fundamentais, quando não decisivas, para a produção escrita que vai além da imitação em uma perspectiva realista-sensorial.

Se a autoria e os processos de criação, incluindo a criatividade, estão compreendidos na *Inventio*, logo faz-se mister uma abordagem sobre a origem e a contribuição da Retórica Antiga ou Aristotélica com foco na *Inventio* do sistema retórico assim como a contribuição da Nova Retórica e pesquisas recentes. Para o intento, considere as contribuições de Aristóteles (1991; 2013), Meyer (2000), Reboul (2004), Mosca (2004), Ferreira (2010), Tringali (2012), Bazerman (2014), Mateus (2018), entre outros.

A partir desse arcabouço teórico, adotei como método investigativo a revisão bibliográfica acerca dos itens citados, a saber: *Inventio*, autoria, criatividade e processos de criação; a utilização de categorias de análise advindas de pesquisa sobre autoria (PIOVEZAN, 2017), em que considere as possibilidades textuais e discursivas em produção escrita a partir da presença de elementos essenciais, tais como: [i] unidade de sentido; [ii] tomada de posição de autor; [iii] autoconsciência de linguagem; [iv] polifonia; [v] qualidade; [vi] criatividade; e [vii] sensação medo-confiança; e a análise retórica com vistas à autoria, considerando as relações orador, discurso e auditório e o sistema retórico em suas partes constituintes: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio* e *Actio*.

A respeito das categorias de análise de autoria, cumpre destacar que elas foram criadas para um contexto escolar e que, para este novo trabalho, foi preciso ampliá-las em sua abrangência a textos produzidos para além dos bancos da escola. Outro fator importante – e como a escrita depende das condições adequadas de produção – é a necessidade de considerar as demandas que a ensejam. Desse modo, identifiquei e atribuí como busca por um padrão ou regularidade nos processos de criação aspectos como: motivação, propósito, autoria e esfera, em que a criação pode ocorrer por demandas de ordem [i] pessoal, [ii] profissional, [iii] escolar, [iv] acadêmica ou [v] político-social.

Uma vez de posse de instrumentos que contribuirão para revelar o propósito exposto, pondero que o *corpus* para análise surgiu da necessidade de superar a realidade concreta em que textos são produzidos em situações de ensino e aprendizagem para obedecer, muitas vezes, a rituais de composição de notas sem a devida reflexão e valor ao processo de criação. Assim como a

sociedade de consumo, a partir da reprodutibilidade técnica de bens materiais para saciar um mercado e enriquecer os fabricantes, atribui valor ao produto e o faz com a urgência que o trabalho proporciona, os textos produzidos na escola parecem reproduzir essa prática social como sua realidade concreta. Os jovens egressos da Educação Básica só produziriam textos escritos para cumprir demandas específicas como necessidades imediatas.

Nesse aspecto, os textos literários teriam presença drasticamente reduzida e poderíamos considerar a sua existência como opção de leitura em contextos muito limitados. Se é apenas na escola que a maioria dos sujeitos aprendentes terão contato com a literatura, o que dizer de situações de produção escrita literária? Por não ser uma prática social comum fora da escola, geralmente sem exigências formais, a necessidade de se aprender a produzir textos de ficção (poemas, narrativas ou peças de teatro) e mesmo textos utilitários (receitas, propagandas, resenhas críticas, artigos de opinião) fora da zona de interesse dos estudantes tornar-se-ia vazia ou sem sentido.

Diante disso, faço as seguintes indagações: em que medida a produção escrita pode ser considerada como objeto de aprendizagem e ação exclusiva da escola sob responsabilidade do professor, principalmente de Língua Portuguesa? É possível, a partir do conhecimento da *Inventio* como gênese do sistema retórico – e, por extensão, aspecto fundante do processo de criação – o professor de Língua Portuguesa potencializar o domínio da tarefa de ensinar a competência escritora? A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), como documento orientador na construção de currículos em todo território nacional, possui condições suficientes para subsidiar a escrita autoral dos estudantes? O olhar crítico, retórico e investigativo sobre produções autorais escolares (redações literárias e não literárias) e extraescolares (obras de Chico Buarque) pode contribuir de algum modo para revelar o potencial da escrita profissional ou expressiva de alunos-autores?

Confesso que essas reflexões me perseguem há muito tempo e espero ter encontrado algumas respostas que compartilho a seguir. No capítulo I, abordo a *Inventio* como pedra de toque da constituição de atos retóricos e, por extensão, gêneros textuais-discursivos em *Inventio: gênese do sistema retórico*. Nesse capítulo, faço um percurso da Retórica Aristotélica com foco na *Inventio*, desde Aristóteles, Cícero e Quintiliano até as contribuições da Nova Retórica.

No capítulo II, *Autoria e criatividade: dois lados da mesma moeda*, exploro os conceitos de autoria e criatividade bem como seus desdobramentos como intuição, inspiração e

intencionalidade. Em um contexto de pós-verdade e pós-modernidade em que o conhecimento é cada vez mais disperso e os dizeres cada vez mais difusos, com crenças pessoais ou metafísicas sobrepujando o conhecimento verificável e conceitos científicos solidificados, a fluidez do pensamento perde seu referencial humano. A criatividade torna-se fator primordial tanto para a produção de objetos científicos-utilitários como de objetos literários-humanísticos.

O capítulo III, *Autoria e criatividade em Chico Buarque*, é dedicado aos profissionais da Educação e é um convite para adentrarem no universo da *Inventio* de um autor experiente e consagrado como o cantor, compositor e escritor Chico Buarque, em que busco verificar sua trajetória com foco na constituição de autor e processos de criação. O capítulo justifica-se dada a necessidade de formar a ideia de que a maturidade de um indivíduo talvez seja fator determinante na criatividade, mas que ainda assim pode ser objeto de observação a partir de sujeitos aprendentes e sujeito autor consagrado, pois a *Inventio* ocorre de modo natural e pode ser aperfeiçoada com o conhecimento da técnica retórica.

Por fim, o capítulo IV, *Processos de criação na escola: desafios para a era da comunicação*, na esteira no capítulo anterior, busca relativizar processos de criação profissional com a criação por demanda escolar. Para tanto, analiso produções escritas com olhar retórico e constituição de autoria nos moldes das categorias mencionadas. Considero tanto as estruturas textuais (tipológicas) quanto as estruturas linguísticas (discursivas), como o nascimento do ato retórico consubstanciado em textos criativos, em que se pode narrar com técnica e argumentar com arte. O olhar retórico recai sobre produções escolares de alunos-autores, com textos narrativos e argumentativos (crônicas) e produções extraescolares de Chico Buarque como autor profissional, com letras de canção (*Apesar de você* e *Paratodos*). Ao final, ensaio algumas possibilidades de trabalho na escola que considerem sempre propósitos de escrita, leitor idealizado e linguagem adequada.

Minha esperança, no sentido freiriano de esperar, é ter alcançado na análise e nos resultados uma forma de tornar o trabalho docente mais dinâmico sem ser penoso, mais prático sem ser burocrático e mais prazeroso sem ser inconsequente. A autoria deverá ser compreendida como exercício de cidadania uma vez que surge da necessidade humana de se comunicar, ainda mais em uma sociedade multiletrada, e o processo de criação seja algo natural dentro e fora da escola, pela palavra como ação letrada, individual ou coletivamente, uma vez que somos seres criativos dotados da capacidade de sonhar e realizar sonhos.

## CAPÍTULO I – *INVENTIO*: GÊNESE DO SISTEMA RETÓRICO

*Nós nadamos e nos afogamos em discursos!  
Importa muito saber o que significa a oratória para o homem.*

Tringali, 2014, p. 16

*Não se encontrará ninguém que nada tenha conseguido pelo estudo.*

Quintiliano, 2015, Tomo I, p. 35

Escrever uma tese é exercer autoria em um longo processo de *Inventio*! A demanda estritamente acadêmica implica, por um lado, poucos atores sociais na condição de auditório, como pesquisadores e professores, que acompanham parte do processo por meio de orientação e contribuições. Por outro lado, o ato retórico da tese interage com diversos autores por meio de citações diretas e indiretas, em uma interação dialógica necessária e inevitável para se chegar a conclusões ainda não reveladas. O caráter do orador, autor da tese, desde o início envolve benevolência, honestidade e prudência traduzidos em um compromisso ético a fim de demonstrar um objeto de pesquisa que possua originalidade, relevância científica, viabilidade de aplicação e delimitação no tratamento. Trata-se, sem dúvida, de uma escrita complexa como esta que ora se inicia.

Outros atos retóricos ocorrem simplesmente a partir de demandas sociais cotidianas menos complexas que se resolvem muitas vezes oralmente e em poucos minutos. O vendedor que destaca os aspectos positivos de produtos da vitrine e convence o transeunte a entrar na loja para conferir as vantagens oferecidas. O casal em frente ao cinema que decide qual filme assistirão após um breve debate com argumentos plausíveis de ambos os lados e opção feita por consenso. Os amigos reunidos em um bar após assistirem a uma partida de futebol que discutem acerca do desempenho de seus respectivos times.

Verificar o nível de retoricidade presente em cada um desses eventos comunicativos parece ser tarefa sempre desafiadora para o analista do discurso retórico. As figuras de presença e os lugares de quantidade e qualidade poderão ser apresentados consciente ou inconscientemente pelo vendedor – o julgamento final pelo útil ou vantajoso caberá ao cliente. A deliberação do casal deverá considerar o que for mais agradável ou bom para ambos. Os torcedores analisarão se o resultado do jogo foi mais ou menos justo para cada time.

Dessa forma, a Retórica está nos atos de fala e de escrita, renovada e revitalizada, assim como os próprios meios de comunicação que se tornam complexos em sua quase infinidade de possibilidades comunicativas sem perder a simplicidade que é a elaboração de atos retóricos em cada unidade dentro da complexidade. Por mais que os textos se tornem multissemióticos e sejam consumidos em meio digitais, a elaboração textual passa pelos mesmos processos de criação já sistematizados por Aristóteles há mais de dois mil anos: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio* e *Actio*. Nesse sentido, o vídeo de um *influencer* disponibilizado em plataformas *streaming* é elaborado a partir de uma necessidade comunicativa (obter dinheiro, ampliar o público, deixar sua marca, esclarecer um mal entendido etc.) e de um momento oportuno: *kairós*, que deverá seguir um roteiro cujo teor será buscado – afinal ele tem algo a dizer –, e esse conteúdo está na *Inventio*; a organização do seu dizer, como a ordem dos itens a serem tratados no vídeo estão no âmbito da *Dispositio*; o seu estilo de dizer, aquilo que o torna um *influencer*, encontra lugar na *Elocutio*; e a execução do seu projeto, das diversas tomadas até a edição final do vídeo para o encontro com o público, é a *Actio*.

É essa riqueza da Retórica aristotélica que passo a investigar. Aqui revisito os conceitos de Retórica e seus desdobramentos, aprofundo o olhar sobre a *Inventio* e procuro demonstrar como a Retórica está desde sempre presente nos atos comunicativos. Ao final, pretendo deixar constatado que a Retórica possui todas as condições para ser utilizada em situações de produção e de interpretação de discursos, que as ferramentas disponíveis são suficientes para a elaboração de discursos para as mais diversas finalidades e dos mais variados gêneros.

### **1.1 Retórica Antiga e retórica do senso comum**

Para nos comunicarmos, criamos formas de linguagem que garantem a efetividade e eficácia do discurso. E isso ocorre desde muito cedo, talvez quando o homem ainda deixava suas marcas pelas cavernas em que habitava em épocas paleolíticas. Das formas pictográficas para a escrita concreta, acredita-se que o propósito mais comum era “a melhor reprodução gráfica da fala de quem escreve” (FISCHER, 2009, p. 15), uma vez que “pequenas mudanças constantes em um sistema de escrita ao longo de vários séculos, e mesmo milênios, resultarão em enormes diferenças na configuração e uso dessa escrita mais tarde” (FISCHER, 2009, p. 15). Em algum grau, oralidade e representação gráfica buscam sempre algum alinhamento de sentido.

A oralidade, no entanto, predominou em todos os âmbitos, como capacidade de linguagem inerente ao homem, que se desenvolve independentemente do espaço e tempo em que está

inserido. Para atender a diferentes propósitos, o homem assumiu a palavra e nela depositou valor e confiança. Oradores habilidosos, como sujeitos afetados por divindades, ou são poetas ou são sacerdotes. Com o crepúsculo dos deuses e o advento da Filosofia, a palavra passa a ser também dos pensadores. Ironicamente na Grécia Antiga, Sócrates, que não deixou nada escrito – e viveu e morreu desconfiando dessa prática –, só se tornaria conhecido graças aos registros dos discípulos Platão e Xenofonte.

Ora, não só poetas eram oradores habilidosos, mas também defensores de causas públicas. Fato curioso é, nesse sentido, o surgimento da Retórica em um contexto de contendas envolvendo terras tomadas pelo tirano Trasíbulo, em Siracusa, na Magna Grécia (hoje, Itália), por volta do século V a.C. Segundo Ferreira (2010), “formavam-se júris populares e aperfeiçoava-se a oratória” para que os legítimos proprietários as reouvessem (FERREIRA, 2010, p. 40-41). É nesse contexto de disputas judiciais que surge o primeiro tratado de Retórica, escrito por Córax e seu discípulo Tísias, “dois oradores que se notabilizaram na defesa das vítimas dos arbítrios cometidos pelo tirano de Siracusa” (FERREIRA, 2010, p. 41). O interessante é que “o fundamento filosófico dessa retórica assenta-se na crença de que o verossímil é mais estimável que o verdadeiro” o que abria margem para a publicação de uma “oratória caracteristicamente probatória, que buscava provas (*pisteis*), assumia o aspecto técnico de uma arte com preceitos assentados cientificamente e tinha por objetivo demonstrar a verossimilhança de uma tese proposta” (FERREIRA, 2010, p. 41).

Sob o aspecto histórico, a Retórica conhecerá algumas fases até chegar à atualidade. Entre essas fases estão a Retórica de Górgias e dos sofistas (ainda no século V a.C.), marcada como “período de transição da eloquência espontânea para a erudição” (FERREIRA, 2010, p. 41); a Retórica de Platão (século IV), filósofo que não abre mão da justiça como suprema felicidade do homem, por isso é crítico acerca da opinião distante do verdadeiro saber; a Retórica de Aristóteles, que no século IV a.C. lança as bases da Retórica ocidental; a Retórica de Cícero, orador romano que no século I a.C. “repensou a teoria aristotélica e demonstrou para os romanos a força e a beleza da palavra” (FERREIRA, 2010, p. 44); e a Retórica de Quintiliano, que, nos séculos I e II d.C., estabelece a pedagogia da Retórica aristotélica. Depois desses autores, outras retóricas surgiram na Idade Média, na Renascença e no século XX. De fato, a Retórica sobreviveu a percalços e hoje encontra-se revigorada.

Na contemporaneidade e desde sempre, a Retórica é inerente ao ser humano. Antes de ser sistematizada por Aristóteles e seus discípulos, existiu como prática discursiva em diferentes

sociedades em que as pessoas precisavam defender seus interesses e pontos de vista por meio da palavra. A persuasão, nesse sentido, precede a fala e a escrita e estaria inclusive nos gestos e nas intenções.

Mas de que retórica tratamos neste trabalho? Da Retórica aristotélica, porém restaurada para a atualidade com necessárias adaptações e atualizações. Tratamos da Retórica que é ao mesmo tempo arte e ciência, técnica de criação e ferramenta de análise de discursos, objetiva envolta em subjetividades, persuasiva com objetividade necessária de acordo com cada situação comunicativa. De qualquer modo, o melhor conceito de Retórica que se pode considerar é o do próprio Aristóteles: “Entendemos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” e parece ter “a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada” (ARISTÓTELES, 2015, p. 62). Percebemos nessas definições, como o Estagirita considera importante a *Inventio* como momento de busca (“descobrir”) do que dizer para dizê-lo com propriedade.

No contraponto ao conceito aristotélico, os sofistas foram, de fato, os primeiros professores de Retórica, com foco no discurso epidítico, do elogio ou da censura. Eram, nesse sentido, exímios oradores que ensinavam a arte de bem falar. No entanto, foi Aristóteles quem cacifou a Retórica como sistema filosófico e depois transformou-a em um sistema próprio (REBOUL, 2004). Nesse sentido, Reboul (2004) compreende a Retórica como “arte de persuadir pelo discurso” e este é “qualquer produção verbal, escrita ou oral, formada por uma sentença, que apresente início e fim e tenha um certo sentido” (REBOUL, 2004, p. XIV). Já para Mosca (2004), a Retórica persiste como tal porque possui princípios como: “aceitação da mudança, o respeito à alteridade e a consideração da língua como lugar de confronto das subjetividades” (MOSCA, 2004, p. 17). De acordo com a professora, a argumentatividade apresentada nos discursos está presente em qualquer atividade discursiva e argumentar é “considerar o outro como capaz de reagir e de interagir diante das propostas e teses que lhe são apresentadas” (MOSCA, 2004, p. 17). Dado o caráter dialógico da Retórica, encontramos nela todas as condições para a produção de discursos, orais ou escritos, em um ambiente de negociação e busca de consensos.

Em outra concepção também contemporânea, a Retórica é “uma atividade comunicativa em que existe um quadro partilhado de valores, atitudes ou códigos implícitos que constituem o horizonte de sentido, no qual orador e auditório se inscrevem com vista ao estabelecimento da intercompreensão” (MATEUS, 2018, p. 91). Ou ainda,

a teoria da prática do discurso dialético-persuasivo, discurso esse executado por um orador, para obter, por meio de uma linguagem boa e apropriada e mediante provas bem dispostas, a adesão de um auditório à opinião mais verossímil, a respeito de uma questão que se discute (TRINGALI, 2014, p. 22).

Segundo Ricoeur (1975), a Retórica de Aristóteles abrange três áreas: uma *teoria da argumentação*, que ocupa a maior parte do trabalho do Estagirita em que busca articular a lógica demonstrativa com a filosofia, com apoio na Dialética; uma *teoria da elocução*, explorada amplamente pelos romanos com foco na arte de bem dizer (*ars bene dicendi*); e uma *teoria da composição do discurso*<sup>1</sup>, observada essencialmente no livro III de *Retórica*, com uma preocupação com o tratamento do texto. A suposta “morte” da Retórica, como propalada por Roland Barthes (1985), teria ocorrido em virtude de esta ser valorizada ou utilizada apenas em uma de suas áreas, ou seja, dado ao caráter restritivo de sua concepção como arte especificamente de uma das três áreas citadas, como bem observado por Tringali (2014).

Ainda que tais reduções tenham levado a Retórica à beira da extinção, sua reabilitação parece ocorrer em uma conjuntura bastante favorável em que as tecnologias digitais de informação e comunicação são exigências sociais, econômicas e culturais. Mais do que nunca o ser humano é instado a dizer, oralmente ou por escrito, o que pensa, o que deseja e o que lhe agrada. As relações cotidianas em redes sociais e atualização de perfis, em navegações por *blogs* e plataformas de reuniões, cursos, aulas *on-line*; em buscadores e sítios de conteúdos diversos (notícias, reportagens, notas, comentários, opiniões, dicas, curiosidades, crônicas, contos, poemas, animações, histórias em quadrinhos, *memes*, *remixes*, charges, artigos diversos etc.) que conectam o internauta por meio de intervenção direta em campos ou formulários, devidamente elaborados por meio de algoritmos. Os marcos limítrofes entre a linguagem denotativa e conotativa muitas vezes perdem o sentido dada a dinâmica comunicativa de certos gêneros textuais-discursivos e agora multissemióticos. Assim, uma charge animada utiliza recursos tanto poéticos quanto retóricos para levar à persuasão. Utiliza figuras de linguagem, figuras retóricas e lugares retóricos como meios argumentativos e propósitos persuasivos.

Diante disso, é preciso considerar como fato inescapável que, para Aristóteles, a metáfora, por exemplo, tanto na *Retórica* como na *Poética*, é considerada como pertencente aos dois domínios, “ora exercendo uma ação retórica, ora desempenhando um papel na criação poética” (PERELMAN, 1977, p. 13 *apud* ALEXANDRE JÚNIOR, 2015, p. 18-19), uma vez que as figuras deixam de ser tratadas como simples figuras ornamentais e são utilizadas como figuras

---

<sup>1</sup> Grifos meus.

argumentativas, sempre que integradas numa retórica compreendida como arte de persuadir e convencer. Do contrário, as figuras seriam meros ornamentos que simplesmente acatam à forma do discurso e perdem sua função dinâmica (ALEXANDRE JÚNIOR, 2015). Nesse sentido, aqueles que se identificam com a Retórica aristotélica, ou seja, a Retórica não transformada em arte poética de criação literária em que a própria Retórica seria uma espécie de ferramenta da literatura, trabalham para reabilitar a Retórica ao posto de arte e ciência, que atua tanto na criação quanto na análise do discurso em diferentes níveis de persuasão.

A grande inovação de Aristóteles foi, sem dúvida, não só garantir ao argumento lógico o lugar de elemento central na arte da persuasão (ALEXANDRE JÚNIOR, 2015), mas também o lugar em que se constroem discursos com a utilização dos três meios de provas: *ethos*, *pathos* e *logos*; dos três gêneros de discurso: judicial ou forense, deliberativo ou político e epidítico ou demonstrativo; do sistema classificatório e ordenado das partes do discurso: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio* e *Actio*; e das diversas categorias de tópicos na argumentação e sua aplicabilidade a depender do gênero utilizado; enfim, a estruturação de categorias argumentativas da Retórica: o entimema e o exemplo, além do conceito de estilo e composição, bem como o uso da metáfora.

Assim, referimo-nos à Retórica Antiga que possui esse nome porque “nasceu e se formou no seio da antiguidade grega e latina” e “serve apenas para diferenciá-la das novas Retóricas que, aliás, dela nasceram” (TRINGALI, 2014, p. 13). A despeito de qualificativos de Retórica tais como “integral”, por considerar as etapas da produção do discurso (*Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*); “aristotélica”, por basear-se na “obra fundadora de Aristóteles” e, por extensão, ser uma Retórica Lógica por meio da Dialética; e “tradicional”, por representar uma “herança multissecular, em vigor, no Ocidente, há 25 séculos” (TRINGALI, 2014, p. 13), seguirei, nesta pesquisa, o modo de Tringali (2014), e chamarei a Retórica simplesmente de Retórica.

Há ainda que se distinguir Retórica Antiga de Retórica Clássica. Segundo Tringali (2014), a Retórica Antiga é a Retórica dos antigos, que vai aproximadamente do século V a.C. ao século I d.C., com a participação de Platão, Isócrates, os sofistas, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Hermógenes e autores medievais. Já a Retórica Clássica é a que se consolida no classicismo da Renascença, no século XVI. Contrapõe-se ao aristotelismo segundo os preceitos de Petrus Ramus (1525-1572) em que a “arte de dizer bem” prevalece sobre a “arte de persuadir”, com foco no estudo da *Elocutio* e tendência à generalização da Retórica como uma “teoria da

composição e do estilo” (TRINGALI, 2014, p. 14) que, em fins do século XIX, assume o nome de Estilística.

Além da Retórica Clássica, Tringali (2014) menciona a Retórica de Richards, cujo foco está na propriedade das palavras e em seu uso prático; a Retórica das Figuras, com a redução do estudo da *Elocutio* ao campo exclusivo das figuras de estilo, que pode ser verificada na Retórica Geral do Grupo de Liege (o Grupo Mü) e na Retórica de Barthes, por exemplo; e a Nova Retórica ou Teoria da Argumentação, sendo esta última preconizada por Perelman, que, embora trabalhe mais com a opinião, inscreve-se, segundo Tringali (2014), no campo da Lógica e da Dialética.

Por outro lado, há a Retórica Semiótica que, diferentemente da redução verificada nas Retóricas já citadas, transforma o modelo retórico em uma “metalinguagem”, possui como essência a “aplicação do modelo retórico a qualquer texto dotado de ‘retoricidade’, em qualquer linguagem” e considera a retoricidade como “virtude que tem qualquer texto de ser dialético e persuasivo” (TRINGALI, 2014, p. 15). Enfim, para a Retórica Semiótica, o modelo retórico pode ser utilizado como “instrumento de análise crítica não só do discurso retórico propriamente dito, mas de qualquer outro discurso dotado de retoricidade, em qualquer linguagem: pictórica, musical, onírica, cinematográfica, jornalística...” (TRINGALI, 2014, p. 15). Assim, a Retórica “generalizante”, representada pela Retórica Semiótica, alça a Retórica Antiga a uma teoria e prática de produção e análise de discurso, com as condições para atuar como ferramenta de construção, interpretação e apreciação de discursos.

Se no meio acadêmico, a Retórica ainda é concebida de modo equivocado que geralmente pende para uma das reduções apontadas por Tringali (2014), para o senso comum, a retórica é compreendida por diferentes visões que vão desde a manipulação, no sentido pejorativo, para fins escusos, até o discurso vazio, voltado para a exibição. É tratada ainda como sinônimo de “discurso”. Tais conceitos encontram-se inevitavelmente dicionarizados, como em:

#### **Retórica** (sf)

[1] RET Conjunto de princípios que constituem a arte da eloquência ou do bem-dizer; oratória.

[2] Livro que contém esses princípios.

[3] Habilidade no uso da fala e da escrita com o objetivo de **influenciar** ou **persuadir**.

[4] PEJ Discussão ou debate **sem conteúdo**.

[5] PEJ Estilo primoroso, mas **pobre de ideias**; verbosidade.

EXPRESSÕES: Fazer retórica: falar ou escrever em **estilo empolado**<sup>2</sup> e retumbante. (MICHAELIS, 2021)<sup>3</sup>

Das cinco acepções citadas, a [3] é a que mais se aproxima da Retórica Antiga. As acepções [1] e [2] são influências do reducionismo da Retórica Clássica e as acepções [4] e [5] são consequências diretas dos séculos de redução da Retórica ao estudo das figuras de linguagem com foco na forma e no empolamento oratório da comunicação social.

Em outro dicionário, as acepções iniciais se repetem e a arte de persuadir mal chega a ser mencionada. A ideia pejorativa também revela não só a língua em uso, mas o modo como as pessoas, inclusive com formação superior, veem a Retórica, como constatamos em:

**Retórica** (substantivo feminino)

[1] FIL, RET a arte da eloquência, a arte de bem argumentar; arte da palavra.

[2] p. ext.; RET conjunto de **regras** que constituem a arte do bem falar, a arte da eloquência; oratória. 2.1 RET uma das três disciplinas de que se constituía o *trivium*, na Idade Média, e era ensinada nas universidades.

[3] p.met. aula em que se ensinava essa arte.

[4] p.met. livro ou tratado sobre retórica.

[5] uso da eloquência; utilização dos recursos, das **regras da retórica**.

[6] p.ext.; pej. emprego de **procedimentos enfáticos e pomposos** para **persuadir** ou por exibição; discurso bombástico, enfático, **ornamentado e vazio**.

[7] pej. **discussão inútil**; debate em torno de **coisas vãs**<sup>4</sup>; logomaquia. (HOUAISS, 2021).<sup>5</sup>

O dicionário traz a Retórica com destaque para o método que ela parece representar com o uso da expressão “conjunto de regras” como em [2] e com o uso de “regras da retórica” como em [5]. A ideia de persuasão mal aparece nas acepções propriamente da Retórica ou da Filosofia como em [1], [2], [3] e [4], o que só acontece em [6] como uso pejorativo de “procedimentos enfáticos e pomposos para persuadir ou por exibição” ou ainda em [7] como em “discussão inútil”.

De qualquer modo, se, por um lado, a Retórica Antiga se beneficia das reduções experimentadas em diferentes épocas notadamente no valor poético do discurso, por outro, desprezou-se o seu valor argumentativo. Somente em meados do século XX, a Retórica começa a ser reabilitada como arte de argumentar pela persuasão, inclusive no Brasil, como vemos na obra *A arte de falar em público*, do professor Silveira Bueno (1966), ao afirmar que “todo discurso é um

<sup>2</sup> Grifos meus.

<sup>3</sup> Retórica, conforme acepções do dicionário Michaelis. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ret%C3%B3rica/>. Acesso em 11jul2021.

<sup>4</sup> Grifos meus.

<sup>5</sup> Retórica, conforme acepções do dicionário Houaiss. Disponível em [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#1](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1). Acesso em 11jul2021.

raciocínio e todo orador um silogista” e que “em qualquer ramo da oratória o patético é tudo” (BUENO, 1966, p. 98-99).

Enfim, em uma apologia saudável e necessária, digo que, da mesma forma que a Linguística conquistou espaço nos sistemas de ensino brasileiro, cabe à Retórica buscar o seu lugar em espaços escolares, mas sem se deixar contaminar por modelos estanques e fórmulas mágicas de se produzirem textos gramaticalmente bem escritos, porém pobres de humanismo e de conteúdos como frutos de reflexões e de expressividade artística de jovens alunos-autores.

### **1.1.1 Aristóteles e a arte de dizer com persuasão**

Aristóteles (384-322 a.C.) nasceu em Estagira (atual Stravos), uma pequena cidade no litoral entre Salônica e o monte Atos – quinze anos após a morte de Sócrates (REBOUL, 2004, p. 21). Tornou-se aluno na Academia de Platão onde dedicou-se aos estudos durante vinte anos, quando a abandonou possivelmente por não poder ser o sucessor do mestre. Fundou o Liceu, uma escola que concorreria com a de Platão. “Filósofo e sábio universal, soube conciliar em si duas tendências pouco conciliáveis: o espírito de observação e o espírito de sistema” (REBOUL, 2004, p. 21). Aristóteles foi um homem “reconhecidamente genial e analisou detalhadamente a relação do homem com a linguagem e ainda hoje exerce influência nas modernas teorias linguísticas” (FERREIRA, 2010, p. 43).

Ainda quando seguia Platão, foi preceptor de Alexandre, filho do rei Filipe da Macedônia, que mais tarde se distinguiria como “um dos maiores gênios militares e políticos de todos os tempos, conquistando para a pequena Grécia todo o Oriente, desde o Egito até a Índia” (REBOUL, 2004, p. 21). Um dos grandes feitos de Aristóteles foi, sem dúvida, repensar a Retórica, integrá-la inicialmente num sistema filosófico e mais tarde transformá-la em sistema de discurso.

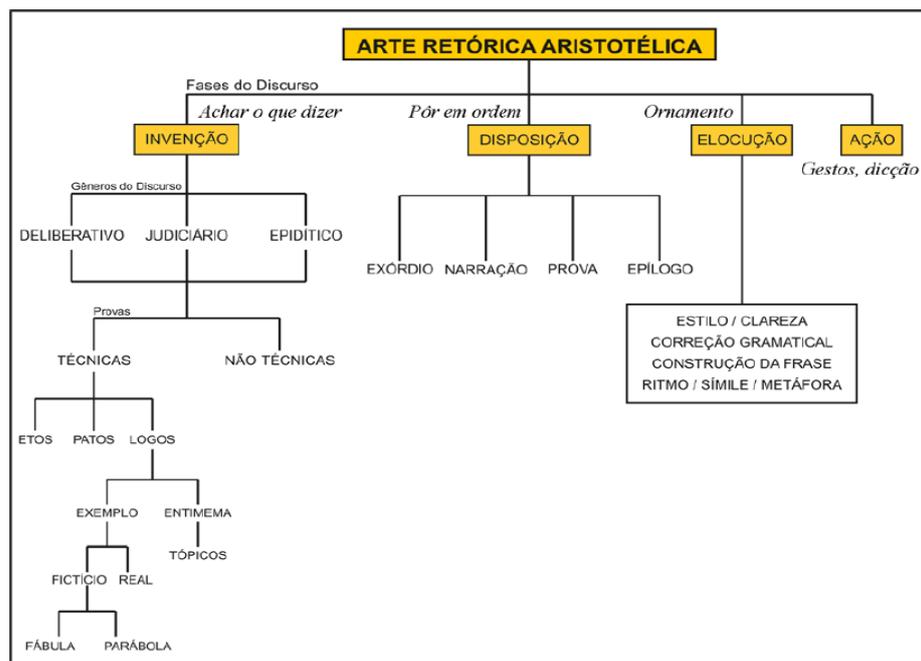
Com a obra *Retórica*, “forneceu-nos um verdadeiro guia sobre como criar um texto persuasivo e trouxe ensinamentos, muito válidos até hoje, sobre elementos de gramática, de Filosofia, Filosofia da Linguagem, Lógica e Estilística” (FERREIRA, 2010, p. 44).

Para Aristóteles, vivemos no universo da *doxa*, ou seja, no mundo das opiniões, em que o discurso retórico se constitui pela intenção de persuadir um auditório disposto ante uma questão polêmica (FERREIRA, 2010, p. 14). Nesse sentido, a “arte oratória só subsiste onde há democracia” (FERREIRA, 2010, p. 44), aspecto da Retórica compartilhado por toda a comunidade de linguistas e retóricos atuais, como atesta Mateus (2018):

A Retórica encontra o seu expoente máximo na Democracia, em especial, no Espaço Público onde os cidadãos pugnam por uma sociedade livre no momento em que procuram provocar a adesão dos seus pares aos seus ideais. Persuadir é levar os sujeitos – capazes de livremente as rejeitarem – a voluntariamente aderirem ou afiliar-se nas ideias que lhe são propostas. É requerer o assentimento para transformar o modo de pensar sobre determinado assunto. Por isso, desde o passado até à contemporaneidade, verificamos a estreita ligação entre a democracia e a retórica (MATEUS, p. 19).

Sinteticamente, a Retórica aristotélica compreende as fases do discurso (*Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio* e *Actio*), os gêneros retóricos (judicial, deliberativo e epidítico), as provas (técnicas e não técnicas), os meios de prova (*logos*, *ethos* e *pathos*), os raciocínios (entimema e exemplo), além dos lugares retóricos (tópica) e as partes do discurso (exórdio, narração, argumentação e peroração), como observamos a seguir:

### Quadro esquemático da estrutura da Retórica aristotélica



Quadro 1 – Quadro extraído de Almeida Júnior, 2009, p. 71.

Notamos no quadro, como a maior parte dos elementos retóricos concentram-se na *Inventio* (*Invenção*). Isso demonstra a preocupação de Aristóteles com o tratamento do discurso ou do ato retórico. A preparação com a busca do que dizer ocorre na *Inventio*, a organização do texto acontece na *Dispositio* (*Disposição*), a escolha de palavras e a forma de dizer, como o estilo e a adequação linguística pertencem à *Elocutio* (*Elocução*) e a pronúncia ocorre na *Actio* (*Ação*). É na *Inventio* que o orador mobiliza todo o ferramental para a concepção do texto, com a avaliação das provas e dos argumentos, dos lugares e demais recursos retóricos, como os meios de provas e a necessária adequação ao tipo de auditório e ao gênero retórico.

De forma pragmática e objetiva, Aristóteles nos legou com sua *Retórica* um sistema completo não apenas de elaboração, mas também de análise de discursos que dialoga perfeitamente com teorias e elementos linguísticos e discursivos atuais. A teoria dos gêneros, por exemplo, encaixa-se perfeitamente na Retórica aristotélica, pois pressupõe na produção textual a presença do interlocutor, como coautor do texto. Considera a produção textual não só como um ato individual, mas como uma ação situada em um contexto dado com propósito definido e a necessidade de mudar a paisagem (BAZERMAN, 2015). O momento oportuno, *kairós*, e a visita da musa são, por sua vez, procedimentos que acontecem na *Inventio* e que estarão presentes em todas as fases do discurso. O orador será, dessa forma, o tutor de seu texto, a conduzir as palavras e explorar da melhor maneira os sentidos desejados para que o auditório seja persuadido ou convencido a aceitar a tese.

Dentre os elementos da Retórica apresentados por Aristóteles, merecem destaque os gêneros retóricos deliberativo, epidíctico e judiciário, que na Grécia Antiga – uma sociedade relativamente democrática<sup>6</sup> – serviam às necessidades sociais e políticas. No quadro sintético abaixo é possível perceber a relação entre tempo, ato, tema, argumento-tipo, auditório, valores e natureza com cada um dos gêneros retóricos.

### Quadro sintético dos três gêneros retóricos

Gêneros Retóricos	Deliberativo	Epidíctico	Judiciário
Tempo	Futuro	Presente	Passado
Acto	Aconselhar/ Desaconselhar	Louvar/Censurar	Acusar/Defender
Tema	Escolha	Valores	Culpa
Argumento-Tipo	Exemplo (indução)	Amplificação	Entimema (dedução)
Auditório	Assembleias Políticas	Espaço Público	Tribunais
Valores	Benéfico-Nocivo	Digno- Indigno	Justo-Injusto
Natureza	Pragmática	Contemplativa	Inquisitiva

Quadro 2: Quadro extraído de Introdução à retórica no século XXI, de Samuel Mateus (2018), p. 101.

<sup>6</sup> “Relativamente” porque apenas os homens exerciam a cidadania na pólis. Mulheres, escravos e estrangeiros eram excluídos de quaisquer decisões políticas.

Transportando para a contemporaneidade, o vendedor dirige-se a um auditório **deliberativo**, o cliente que olhava a vitrine da loja, que é **aconselhado** a **escolher** o produto, dados os **benefícios** que ele supostamente lhe proporcionará (no **futuro**). Como argumentação, o vendedor faz comparações e apresenta **exemplos** que **induzirão** o cliente a tomar uma decisão **pragmática** que considera, inclusive, a utilidade do objeto a ser comprado. Mesmo que composto por apenas um indivíduo, o auditório no caso assume o papel de **assembleia política** e caberá ainda questionar o vendedor para se acercar de elementos que o convençam pela compra. Da mesma forma, os gêneros epidítico e judiciário também estão presentes nas diversas situações de comunicação cotidianas, sociais, profissionais, políticas, acadêmicas etc. A Retórica é inegavelmente uma arte e uma ciência que oferece um potente ferramental para a produção e análise de discursos.

### 1.1.2. Cícero e a *Inventio* de um adolescente

Entre 87 e 91 a.C., Cícero escreveu *De Inventione*, quando tinha entre 15 e 19 anos de idade, provavelmente quando estudava os elementos da oratória. O livro que deveria ter sido um tratado de Retórica (o título original da obra era *Rhetoric Libri*) seria na verdade um conjunto de anotações registradas a partir do que era ensinado por seu professor. Por isso, mais tarde, Cícero acrescentou introduções convencionais quando decidiu publicar a obra.

Por esse motivo, *De Inventione* é considerado por muitos pesquisadores um trabalho imaturo, rígido, didático e formal, e não apresenta, exceto nas introduções e de acordo com seus críticos, promessa alguma de opulência de estilo ou ampliação de pensamento que fossem caracterizar os trabalhos retóricos de anos posteriores. Logo, não chega a ser surpresa que, quando compôs *De Oratore* no auge de sua carreira de advogado, Cícero fale ligeiramente sobre *De Inventione* e dê a entender que a publicação fora um “acidente” (HUBBELL, 1949, p. VII).

Ainda que exista a hipótese de que *De Inventione* foi inspirado em outra obra de um também aluno de retórica da turma de Cícero, o *Auctor*, e que ambos os trabalhos foram escritos, tudo indica, a partir das mesmas fontes utilizando nomenclatura semelhante da época, é preciso considerar a capacidade criativa do jovem romano. De certo que somente na adolescência é que os alunos eram introduzidos nos assuntos retóricos. E escrever um livro tão denso como *De Inventione*, que vem acompanhado de mais dois livros, *De optimo genere oratorum* e *Topica*, revela não apenas trabalhos de conclusão de um período escolar, como uma monografia ou algo do tipo. Trata-se antes de um compêndio do processo de aprendizagem cujo conhecimento

assimilado ansiava para ser compartilhado por seus pares. Ora, nem sempre produzimos textos na escola para agradar aos professores, é possível também escrever para satisfazer um desejo pessoal de concretizar as próprias descobertas.

Certamente que Cícero foi influenciado por valores e conhecimentos acumulados de seu tempo. A referência obrigatória naqueles anos que anteviam a Era Cristã passava por Aristóteles, Isócrates e Hermágoras de Temnos. A Retórica ainda estava no auge com manuais produzidos e compartilhados pelos interessados no assunto. Acredito que o jovem Cícero tenha escrito os livros que compõem *De Inventione* com a intenção não somente de demonstrar o conhecimento em Retórica, mas também de propor novos olhares sobre aspectos do tema. Dessa forma, por mais que seja precoce, em *De Inventione*, Cícero apresenta-se moderno ao abordar o estilo – escolha de palavras, figuras do discurso, formação de sentenças, arranjos de parágrafos – e considerar tanto a prática escrita quanto a oralidade.

Em um breve retrato da parte que nos interessa em *De Inventione*, temos no sumário do Livro I: [i] *Introdução*; [ii] *A função, a finalidade, a matéria e as divisões da eloquência*; [iii] *As quatro questões: coniecturalis (conjectural), definitiva, generalis e translativa definitiva. O caso pode ser simples ou complexo. Casos decorrentes de um documento escrito. Análise posterior das constituições*; [iv] *As partes de uma oração: exordium, narrative, partition, confirmation, refutation, digression e peroration*; e [v] *Conclusão*.

Já no Livro II, um pouco mais denso, temos: [i] *Introdução: a natureza eclética deste livro*; [ii] *Assuntos do livro II: Os argumentos apropriados para cada questão e para cada tipo de discurso*. [iii] *Discursos forenses (gênero judicial). Em cada tópico, um plano similar de apresentação é seguido de breves declarações de fatos em um caso tópico, a carga (acusação?), a resposta e o ponto de decisão, os argumentos avaliados para a acusação e defesa, os tópicos comuns. a) Casos envolvendo o raciocínio geral: Questão de fato (constitutio coniecturalis), Questão de definição (constitutio definitiva), Questão de competência (constitutio translativa), Questão de qualidade (constitutio generalis). b) Casos envolvendo a interpretação de um documento. Ambiguidade. Carta e intenção. Conflito de leis. Raciocínio por analogia. Definição*. [iv] *Discurso político (gênero deliberativo)*. [v] *Discurso epidítico (gênero epidítico)*. [vi] *Conclusão*.

Não é minha intenção, obviamente, explorar cada tópico dos dois livros, mas antes destacar a visão de Cícero que o coloca como um homem de seu tempo e como sujeito que exerce

livremente sua autoria em um contexto escolar. Não nos esqueçamos de que o autor reflete e refrata os valores sociais verificados em condições de produção, recepção e circulação do discurso e, com Cícero, não seria diferente.

Após muita reflexão sobre oratória e eloquência, Cícero chega à conclusão de que: “a sabedoria sem eloquência faz muito pouco para o bem dos estados, mas essa eloquência sem sabedoria é geralmente altamente desvantajosa e nunca é útil” (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 3). Cícero era um homem comprometido com a Ciência em geral e com as Ciências Sociais em particular. Muitas decisões políticas eram feitas em meio a debates entre senadores da República e para o autor restava claro que não bastava a ostentação discursiva, mas antes a apresentação de discursos comprometidos com a cidadania. Nesse sentido, afirma que “o homem que se reveste com as armas da eloquência, não para atacar o bem-estar de seu país, mas para defendê-lo, ele, penso eu, será um cidadão mais útil e mais devotado tanto aos seus próprios interesses quanto aos interesses da comunidade” (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 3).

Na primeira parte da introdução, o jovem Cícero justifica a importância e a necessidade da oratória e da eloquência para a vida na República. A exemplo de Aristóteles, elogia aqueles que possuem uma força no discurso maior do que sua força física. Critica, com a mesma veemência que Aristóteles em relação aos sofistas, aqueles que se sustentam em discursos falsos, sem virtude, em causas individuais sem visar o bem-estar dos cidadãos.

Para Cícero, “há um sistema científico de políticas que inclui muitos importantes departamentos. Um desses departamentos é a eloquência baseada nas regras da arte, que se chama retórica” (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 15). O orador romano não aceitava o pensamento de que a ciência política não precisa de eloquência e discordava radicalmente de que esta pertencia à habilidade retórica, embora classificasse a habilidade retórica como parte de uma ciência política. Segundo o autor romano, “a função da eloquência parece ser falar de uma maneira adequada para persuadir um auditório, a finalidade é persuadir pelo discurso” (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 16).

De acordo com Cícero, que viveu no auge da Retórica, a eloquência precedia a arte. Desde sua adolescência e durante toda vida, dedicou-se inteira e incansavelmente à oratória, à advocacia e à República. Conforme Ribeiro (2017),

o vasto conhecimento cultural do orador romano era notável. Desde jovem, dominava a língua grega e aprendera sobre a cultura helenística. Assim, buscou e implementou os

artifícios da retórica e da eloquência. Suas contribuições foram inegáveis na tradução de vários vocábulos do grego para o latim e, também, na disseminação de conhecimentos por meio de seus registros (RIBEIRO, 2017, p. 36).

Desse modo, *De Inventione*, sua obra precoce, ainda que publicada somente mais tarde, só comprova que a maturidade para uma escrita mais complexa é relativa, pois depende das condições de produção e do contexto social, político e histórico em que o autor está inserido.

Cícero desqualifica Hermágoras, que considerava existir quatro gêneros de argumentos: legal (ou judicial), epidítico, deliberativo e justo. “Dizer que não existe classificação de argumentos quando ele diz que há muitos deles e cria regras para os gêneros, é loucura”, diz Cícero (96-91 a.C.[1949], p. 27). E continua:

Como pode haver apenas um gênero – o forense – quando o deliberativo e o epidítico são similares um ao outro e são diferentes do tipo forense, cada um com sua própria finalidade a que pode se referir? Segue, portanto, que há, em todo caso, três gêneros de argumentos (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 27).

Em todo frescor de sua escrita juvenil, Cícero possuía maturidade suficiente (e não arrogância) para questionar Hermágoras que afirmava ser o inventor do termo “questão translativa”<sup>7</sup>. Cícero explica que a questão translativa possui uma controvérsia quando a questão surge como para quem vai apresentar a ação ou contra quem fará isso, ou em qual matéria ou antes à qual corte ou sob qual lei ou ainda em que momento, e em geral quando há algum argumento sobre mudança ou invalidação da forma de procedimento (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 33). Os autores mais antigos sempre utilizaram essa questão ainda que não a anotassem em seus escritos e Cícero constata que há falhas na forma como Hermágoras utiliza a questão translativa, “não enganado por ignorância, penso eu, para o caso perfeitamente simples, tanto quanto eles foram impedidos de adotá-lo por um espírito de inveja e um desejo de depreciar um rival” (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 33). Após explicar as questões e suas divisões, o orador romano pondera que pode parecer que foram apresentadas instâncias de cada tipo de forma mais conveniente quando “temos um estoque de argumentos para cada um deles, pelos princípios da argumentação serão mais simples se eles puderem ser aplicados imediatamente ambos a uma classificação geral e a instância particular” (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 33). O autor refere-

---

<sup>7</sup> A teoria da *stasis* de Hermágoras, alude à *constitutio* ou *status* que são as bases gerais de um argumento em um caso particular. Apresentada em quatro questões: a questão de fato, isto é, se a ação foi realizada ou não (*coniecturalis*); a questão da definição, isto é, considerando-se a ação realizada, sua natureza deve ser determinada (definitiva, por exemplo, “Foi assassinato?”); a questão qualitativa (*generalis*, por exemplo, “Foi justificada?” “Era legal?”); e finalmente a questão da objeção (translativa, isto é, o tribunal é apropriado ou a acusação é apropriada?) (Grube, 1968, p. 143).

se claramente à *Inventio* onde fica o “estoque de material” (MOSCA, 2004, p. 28) para se construir o discurso a fim de questionar uma teoria imperativa de seu tempo.

### 1.1.3 Quintiliano e o orador como cidadão modelar

Marcus Fabius Quintilianus – Marco Fábio Quintiliano, nascido em Calagurris Nassica (região da atual Espanha), entre 30 e 40 d.C. (século I), descendente de pai ou avô advogado ou retor, foi o primeiro a abrir uma escola pública de Retórica em Roma. Perdeu os familiares e faleceu em Roma, entre 95 e 100 d.C. Levou dois anos para escrever *Institutio Oratoria*, organizado em 12 livros, reunindo sua experiência de professor. “O objetivo da obra”, de acordo com Basseto (2015), “é traçar o caminho do futuro orador a partir da mais tenra idade e formá-lo (*instituire*) de modo integral” (BASSETTO, 2015, p. 9).

Para Quintiliano (2015), “somente o homem bom pode ser o orador perfeito; por isso, exigimos nele não só exímia habilidade de falar, mas todas as virtudes do espírito” (QUINTILIANO, 2015a, I, p. 23). Sobre a importância do orador, como cidadão de fato: é o “homem realmente político, adaptado à administração dos assuntos públicos ou privados, que possa dirigir as cidades com deliberações, alicerçar com leis e corrigir com julgamento” (QUINTILIANO, 2015a, I, p. 25). O pensamento do professor romano nos leva a refletir sobre que homem queremos formar no século XXI. Se a capacidade argumentativa é verificada em provas de redação, como a do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), é porque se quer um futuro profissional e um cidadão envolvido nas questões polêmicas e definidoras de rumos de sua cidade e de seu país, pois a capacidade argumentativa não se desenvolve apenas com técnica ou arte retórica, mas com a investigação de contextos, confronto de informações, averiguação de factibilidade e confiabilidade de fontes em meio a um oceano de dados que desfilam pelas ondas da internet.

Segundo Quintiliano, os tratados – e, por extensão, os discursos – devem ter “adornos, seiva e ossos, ligados firmemente por seus nervos e recoberto de carne e pele”. (QUINTILIANO, 2015a, I, p. 31). Dedicou os Livros III, IV, V e VI (Tomo II), de *Institutio Oratoria*, quase que integralmente à *Inventio*, parte do sistema retórico essencial para a construção de discursos eficazes. Afinal, produzir um texto bem escrito, em que beleza e persuasão se combinam para ganhar a adesão do auditório, é um dos grandes propósitos da Retórica.

Hoje, em produções escritas, é considerada a tematização ou contextualização do assunto, uma forma de mostrar ao auditório que o orador conhece e compartilha os fatos, expressa um gesto respeitoso e benevolente, pois sabe que o que vem em seguida precisa da atenção e aceitação do leitor ou ouvinte. É também o momento de demonstrar conhecimento acerca do tema, o que colabora para a construção de um *ethos* competente e consciente dos fatos narrados e da argumentação construída. No direito, chama-se instruir o juiz. Na prática discursiva, trata-se de saber como entrar no debate, o que dependerá sempre das escolhas feitas ainda na *Inventio*.

Para Quintiliano, a Retórica é “o grande poder de convencer” (*rhetoricen esse vim persuadendi*). “O que chamo de poder, muitos dizem força, alguns capacidade; e para que não haja nenhuma ambiguidade, digo poder na acepção de [‘dýnamis’], conforme Isócrates, que também define a oratória como ‘a arte da persuasão’” (QUINTILIANO, 2015b, II, p. 327).

De acordo com Quintiliano, “a definição que caracteriza da melhor maneira possível sua substância é que a retórica é a ciência de discursar bem. Realmente, abrange a um só tempo as qualificações todas do discurso, como diretamente também a moral do orador, uma vez que **só um homem bom pode ser bom orador**”<sup>8</sup> (QUINTILIANO, 2015a, II, p. 339).

Dessa forma, “a retórica é a ciência de se expressar bem (*rhetoricen esse bene dicendi scientiam*) (QUINTILIANO, 2015a, II, p. 341). E sua finalidade é expressar-se bem (QUINTILIANO, 2015a, II, p. 343). Já no aspecto social, o professor romano destoa um pouco da visão de Cícero quanto à origem da retórica como prática cidadã:

Cícero, é verdade, atribui o início da oratória aos fundadores das cidades e aos promulgadores das leis, nos quais é necessário ter existido a força da oratória; contudo, não vejo por que ele considera essa origem primeira, uma vez que ainda existem alguns povos nômades, sem cidades e sem leis. Entretanto, os que neles nasceram tanto participam de legações como fazem acusações e defesa, afinal, consideram que um fala melhor que o outro (QUINTILIANO, 2015a, III-7, p. 417).

Afinal, “falar bem é próprio do orador, mas a retórica consiste na ciência de falar bem; ou, como outros pensam, cabe ao artífice persuadir, mas a força da persuasão provém da arte. Assim, descobrir e ordenar são tarefas do orador, mas a invenção e a disposição podem ser vistas como próprias da retórica” (QUINTILIANO, 2015a, III-7, p. 423). Nesse sentido, qualquer pessoa pode ser um orador e apresentar eloquência como arte, mas é na ciência da Retórica que ela encontrará a técnica aprimorada e sistematizada que a tornará um melhor orador.

---

<sup>8</sup> Grifo meu.

Ao considerarmos o *logos* como meio de prova que colabora para a constituição da parte lógica do discurso, temos a palavra como elemento central que deve ser trabalhada sempre desde a *Inventio* até a *Actio* na sua forma concreta e também nos efeitos de sentido que ela carrega a fim de persuadir. Para Quintiliano (2015a), pensam da mesma forma os que colocam a questão toda nos assuntos e nas palavras e concorda-se igualmente que as questões são indefinidas ou definidas, sendo que

Indefinidas são as que são tratadas nas defesas ou nas acusações, sem citar pessoas, tempos, lugares e dados semelhantes; essas são chamadas ‘théseis’, ‘teses’, pelos gregos, *propositum*, ‘proposição’, por Cícero, ‘questões civis gerais’ por outros e, por outros ainda, ‘questões concernentes ao filósofo’; Ateneu a denomina ‘parte de uma causa’ (QUINTILIANO, 2015a, III-V-5, p. 433).

Segundo Quintiliano (2015a), em Cícero, há duas espécies de proposições (teses): conhecimento (algo é? – de fato existe? – O que é? – Qual sua natureza?); e ação (devo fazer? – como conseguimos? – como a usaremos?) (QUINTILIANO, 2015a, III-V-6, p. 433).

Já as questões definidas “estão no conjunto das coisas, das pessoas, do tempo e dos demais elementos intervenientes; essas são denominadas pelos gregos de ‘hypotheseis’, ‘hipóteses’ e ‘causas’ por nós. Nelas toda questão parece girar em torno das coisas e das pessoas” (QUINTILIANO, 2015a, IIIa-V-7, p. 435).

Em seu tratado, Quintiliano procura esgotar o tema retórica em uma vasta e aprofundada análise das questões que giram em torno do aluno, do professor de retórica e do cidadão que se quer formar. Reúne na obra toda sua experiência de vinte anos como professor de retórica e vê na arte da persuasão a arte de falar bem, mas um “bem” que não é só ornamental, mas, antes, “adequado” a situações específicas em que a beleza das palavras nunca sobrepuja a busca pela eficácia discursiva de persuadir.

## 1.2 O sistema retórico

Uma viagem de mil quilômetros começará sempre com o primeiro passo, e as etapas da viagem devem ser todas planejadas também no início. Assim, conteúdo e forma caminham juntos, pois o conteúdo encaixa-se na forma e a forma depende do conteúdo para se materializar. O desafio parece ser sempre como fazê-lo de forma eficaz para cada propósito. Nesse sentido, a Retórica é arte e é ciência. É arte pois utiliza da expressividade do dizer e exige habilidades linguísticas do orador. É ciência porque baseada em teorias permite a prática de produção de discursos

dentro de um sistema bem elaborado. Tal prática, sistematizada por Aristóteles, oferece as ferramentas necessárias para o orador pensar em cada etapa da viagem que é construir um texto.

O sistema retórico é composto de quatro cânones principais: *Inventio* (em grego, *heúresis*), *Dispositio* (em grego *táxis*), *Elocutio* (em grego, *léxis*) e *Actio* (em grego *hypókrisis*). Os romanos acrescentaram uma quinta parte, associada à quarta, a Memória (em latim, *memoria*; em grego, *mnéme*). Mas, o mais importante é que o orador (ou retor) “tem de conhecer a configuração da sua relação com o auditório” (MATEUS, 2018, p. 90), uma vez que produzir textos é interagir com o outro.

Nesse sentido, concordo que o texto, assim como o discurso, também compreendido como ato retórico, não é uma estrutura acabada, um simples produto da ação humana, mas antes “resultado parcial de nossa atividade comunicativa, que compreende processos, operações e estratégias que têm lugar na mente humana, e que são postos em ação em situações concretas de interação social” (KOCH, 2008, p. 26). Dessa forma, o sistema retórico não é uma forma acabada e injuntiva para se produzir um discurso. A Retórica propõe ao orador, o proponente, aquele que tem algo a dizer e meios para dizê-lo, que conheça o seu auditório, o interlocutor. O discurso não é construído na solidão do ateliê do artista, da prancheta do publicitário, da cela da redação do jornalista ou da alcova do romancista. O discurso é construído na interação social que considera todas as variáveis implicadas nas relações humanas.

A respeito do sistema retórico, Mateus (2018) assevera que

Os cânones ou divisões retóricas não são apenas um dos mais úteis instrumentos no ensino desta arte. São, igualmente, um instrumento prático que, à semelhança de um esboço ou de um plano, nos permite orientar durante a preparação de um discurso. Os cânones ou divisões retóricas não se restringem, na verdade, à estruturação de um discurso de natureza persuasiva: a sua dimensão organizadora do pensamento pode ser encontrada em muitas outras situações, incluindo a do advogado que deve preparar o documento de defesa do arguido, o criativo publicitário (*copy*) que tem de encontrar um texto atrativo para o seu anúncio ou o estudante que redige uma reflexão crítica (MATEUS, 2018, p. 114).

Assim, as partes do sistema retórico são abordadas separadamente para fins didáticos, porém sua feitura ocorre em uma dinâmica em que cada parte atua concomitantemente às outras partes, de forma integrada e interdependente em um processo que exige sinergia e ponderação, consideração do contexto histórico, político e social, testagem e cálculo tanto da circulação quanto da recepção. Enfim, exige do orador uma visão global do antes, durante e depois da produção textual.

### 1.2.3 *Inventio*

Para escrever um texto, a primeira coisa a ser feita é definir o propósito da escrita, compreender bem o tema a ser apresentado, bem como mobilizar todos os argumentos e provas que deverão ser utilizados (MATEUS, 2018). Segundo o pesquisador português, Cícero sistematizou as partes do discurso e dedica a obra *De Inventione (A Inventio)* “quase exclusivamente a desenvolver o treino retórico da invenção, o cânone mais prezado na Antiguidade Clássica e considerado o mais importante no treino retórico dos advogados e oradores forenses” (MATEUS, 2018, p. 115). Nesse aspecto,

a invenção é um inventário onde se colige todos os procedimentos argumentativos tidos por importantes. É uma operação que visa extrair da realidade os tópicos mais convenientes para o exercício retórico e de os colecionar com vista a convencer o auditório. Enquanto inventário, a invenção compila os fatos que se acumularão nas mentes do auditório para fazer provar alguma coisa, e consiste numa espécie de pesca de “provas retóricas” no mar imenso dos fatos e acontecimentos da realidade. Neste sentido de inventário, a invenção é uma ação de descoberta das provas que melhor se adequem aos objetivos do orador (MATEUS, 2018, p. 116).

Como afirmei na Introdução, compreendo a *Inventio* como um lugar de suspensão e expectativa que existe em qualquer situação de produção textual, pois o que se pretende com o ato retórico é a resposta inevitável do outro. Trata-se de considerar todo o discurso como uma ação responsiva, pois espera-se do interlocutor sempre uma resposta, que pode assumir uma posição argumentativa, narrativa, descritiva ou injuntiva. De qualquer modo, haverá sempre um grau de retoricidade e de argumentatividade em um ato de fala.

Segundo Mosca (2004), a *Inventio (heúresis, em grego)* “é o estoque do material, de onde se tiram os argumentos, as provas e outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso” (MOSCA, 2004, p. 28). Para Tringali (2014), como atividade dialética, a *Inventio* abrange duas operações: achar os argumentos (*invenire* = achar) e avaliar os argumentos achados (*iudicare* = julgar). E a tópica (lugares) de Aristóteles é uma disciplina auxiliar da *Inventio* que ajuda a achar os argumentos nos lugares-comuns (TRINGALI, 2014, p. 129). Segundo Cícero (96-91 a.C.[1949]), a *Inventio* é “a descoberta de argumentos válidos ou aparentemente válidos para tornar a causa de alguém plausível”<sup>9</sup> (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 19).

Porém, o mais interessante é o destaque dado por Cícero à *Inventio*:

Pensamos que alguém que se proponha a escrever um livro de retórica deveria escrever sobre dois assuntos: o material da arte e a transmissão de regras. E penso que deveria

---

<sup>9</sup> Tradução livre do Inglês.

tratar o material e as divisões juntos. Portanto, consideraremos que a característica da *inventio* é: **a mais importante de todas as divisões, e acima de tudo, é usada em qualquer tipo de situação.**<sup>10</sup> [...] Todo tema que contenha em si uma controvérsia para ser resolvido pelo discurso ou pelo debate envolve uma questão sobre um fato, sobre uma definição, sobre a natureza de um ato ou sobre processos legais<sup>11</sup> (CÍCERO, 96-91 a.C.[1949], p. 21).

Pelos conceitos apresentados, já constatamos que a *Inventio* é um momento que precede a construção do texto e do discurso e na prática de escrita de um aluno-autor, pois é aqui que se escolhe o que e como dizer o que será dito.

Outro aspecto da *Inventio* é o lugar de criação que ela representa. A escrita ou a oralidade como concretização do discurso nunca deve ser estanque ou apartada das condições de produção e dos propósitos, verificados na intencionalidade do autor. Nesse sentido,

a invenção é mais do que mera inventariação ou descoberta: é, como salienta Barthes (1970: 198)<sup>12</sup>, um exercício criativo ou caminho argumentativo (*via argumentorum*) que implica a identificação do fio condutor que permitirá ao auditório não se perder no labirinto das provas retóricas. Assim, num sentido figurado, a invenção é “inventar” formas de transformar os factos em bruto em fatos polidos que se coloquem ao serviço dos intentos retóricos. Repare-se que o carácter e credibilidade (*ethos*) que o orador cria decorre do próprio discurso do orador. Nesta medida, a invenção poderá ser um exercício de criação do carácter do orador através dos instrumentos de prova (MATEUS, 2018, p. 116).

Consciente ou inconscientemente, o orador assume o lugar de autor antes mesmo de iniciar a elaboração do texto. O momento *kairós* encarrega-se de torná-lo atento e sensível a uma necessidade premente, que já o ronda e o instiga a agir. Mesmo os artistas mais experientes, por exemplo, quando improvisam não o fazem de forma totalmente aleatória. Segundo Nachmanovitch (1993),

muitas vezes se imagina que na improvisação se pode fazer qualquer coisa. Mas ausência de planeamento não significa necessariamente que o trabalho seja feito ao acaso e arbitrariamente. A improvisação tem suas regras, mesmo que essas regras não sejam fixadas *a priori* [...]. O máximo que podemos fazer é criar um padrão tão complexo que dê a ilusão de aleatoriedade (NACHMANOVITCH, 1993, p. 34).

De certo que a *Inventio* está no cerne do processo de criação. Isso implica um olhar especial sobre essa fase da construção do ato retórico. Assim, seja qual for o papel exercido pelo orador, de analista ou autor, “extração ou criação, as duas atitudes revezam-se e exemplificam como a Retórica é prática e simultaneamente objeto de ensino” (MATEUS, 2018, p. 116). Nesse

---

<sup>10</sup> Grifo meu.

<sup>11</sup> Tradução livre do Inglês.

<sup>12</sup> In: Barthes, Roland. (1970). “L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire”, Communications, Paris: Seuil, n° 16, pp. 172-229.

sentido, reafirmo que a Retórica está habilitada para colaborar em processos de ensino e aprendizagem em que autoria e criatividade atuarão sempre como forças colaborativas e complementares.

É preciso considerar, finalmente, que existem diversas abordagens acerca da *Inventio* em que pesquisadores buscam afirmar conceitos bem pragmáticos para a contemporaneidade. Uma dessas abordagens é de Lauer (2004), para quem “a invenção fornece orientação sobre como começar a escrever, para explorar ideias e argumentos, para enquadrar percepções, e examinar a situação da escrita<sup>13</sup> (LAUER, 2004, p. 1). Para a pesquisadora, assim como vimos com os autores antigos e contemporâneos,

De todos os cinco cânones – ou partes principais – da Retórica clássica, a invenção é o único que aborda diretamente o **conteúdo da comunicação**, bem como o **processo de criação**<sup>14</sup>, tratando assim de uma das partes mais visíveis da performance da retórica que vem a público – o conteúdo –, e uma das mais frequentemente invisíveis, o processo pelo qual um escritor produziu aquele conteúdo<sup>15</sup> (LAUER, 2004, p. 1-2).

De acordo com Lauer (2004), é na *Inventio* que o conteúdo temático é abordado e o processo de criação se inicia de forma perceptível; e que, ao avançar para as demais fases da construção do discurso, torna-se imperceptível aos olhos do leitor. Por isso, dizemos que o autor deve deixar pistas para que os efeitos de sentido suscitados cumpram seu papel de encurtar as distâncias com o auditório e tornem a leitura compartilhada agradável e convincente para as mais variadas finalidades.

Por fim, a partir de uma abordagem interacionista, Lauer (2004) destaca a natureza dialógica da Retórica, especialmente da *Inventio*, que atua em duas frentes: buscar o conteúdo e analisar a pertinência de seu uso. Diz a autora: “O termo *invenção* tem historicamente englobado atos estratégicos que fornecem ao orador direção, múltiplas ideias, assunto, argumentos, *insights* ou prováveis julgamentos e compreensão da situação retórica. Tais atos incluem iniciar o discurso, explorar alternativas, enquadrar e testar julgamentos, interpretar textos e analisar auditórios”<sup>16</sup> (LAUER, 2004, p. 2).

---

<sup>13</sup> Em tradução livre: “Invention provides guidance in how to begin writing, to explore for ideas and arguments, to frame insights, and to examine the writing situation” (LAUER, 2004, p. 1).

<sup>14</sup> Grifos meus.

<sup>15</sup> Em tradução livre: “Of all the five canons—or major parts—of classical rhetoric, invention is the only one that directly addresses the content of communication as well as the process of creation, thus dealing with one of the most visible parts of published rhetorical performance, the content, and one of the most often invisible—the process by which a writer produced that content” (LAUER, 2004, p. 1-2).

<sup>16</sup> Em tradução livre: “The term invention has historically encompassed strategic acts that provide the discourser with direction, multiple ideas, subject matter, arguments, insights or probable judgments, and understanding of the

A fim de ilustrar a natureza dialógica da *Inventio*, elaborei o esquema a seguir que apresenta as ligações e desdobramentos com os processos de criação.

### Quadro esquemático da *Inventio* e processos de criação



Quadro 3: Quadro esquemático elaborado pelo autor.

O quadro expõe como a *Inventio* está intrinsecamente ligada aos processos de criação. Os elementos que circundam cada foco conceitual não são estanques e podem mudar de posição entre os focos. De qualquer modo, percebemos que é na *Inventio* que ocorrem decisões importantes, diria mais racionais e conscientes a considerar que a busca por provas, argumentos, ideias, acontecem para dar respostas a perguntas iniciais que precisam de dados para se traçar o plano de voo do discurso. Por isso, a partir da necessidade de mudar a paisagem, o autor assume uma intencionalidade discursiva que deverá ser materializada no conteúdo temático, na estrutura composicional e no estilo de linguagem (BAKHTIN, 1997), ou seja, fatores que

---

rhetorical situation. Such acts include initiating discourse, exploring alternatives, framing and testing judgments, interpreting texts, and analyzing audiences” (LAUER, 2004, p. 2).

incidirão sobre a *Dispositio* e *Elocutio*, mas que são desdobramentos da *Inventio*. Outro aspecto é a tomada de posição de autor, que inicia um processo de constituição de seu *ethos* e isso lhe direcionará a atribuir um papel determinado ao auditório (judiciário, deliberativo ou epidítico). O *insight* é a descoberta automática que ocorre no plano individual e o *brainstorming* é a descoberta deliberada que ocorre no plano coletivo. Ambos operam no campo da expressividade que se quer construir para tornar o discurso eficaz.

Por sua vez, os processos de criação requerem alguns domínios por parte do orador. Entre eles estão os conhecimentos de mundo e o linguístico que deverão garantir a qualidade e a criatividade do discurso. Como processo, as etapas de construção do discurso passam por algumas ações esperadas que, na prática escolar, podem ser esquematizadas conforme Passarelli (2012), com o rascunho, a primeira versão, a revisão, a reescrita e a produção final. Durante o processo, o autor precisa ficar atento e propenso a aspectos de inspiração e intuição que podem mudar o rumo do discurso, como ponderações, revisão de estratégias, escolha de palavras, modalização dos tons e nuances do dizer, para atender, desde a *Inventio*, ao propósito de escrita. Entendo, nesse sentido, que *kairós* não está apenas localizado anteriormente ao início do processo de escrita. O tempo oportuno determina as condições de produção e serve como parâmetro ou balizador durante todo processo até a finalização, representada na *Actio*.

### 1.2.3.1 Provas e meios de provas retóricas

Segundo Tringali (2014), “toda argumentação retórica se processa por meio de provas intrínsecas e extrínsecas” (TRINGALI, 2014, p. 135). As provas extrínsecas (em grego, *atekhnai*) são a-técnicas, naturais ou inartísticas, e são anteriores à *Inventio* (REBOUL, 2004), como os testemunhos, as confissões, as leis, os contratos ou uma mancha de sangue na roupa do suspeito. As provas intrínsecas (em grego, *entekhnai*), técnicas ou artísticas são “criadas pelo orador; dependem, pois, de seu método e de seu talento pessoal” (REBOUL, 2004, p. 50). São integralmente desenvolvidas pela Retórica e utilizadas pelo orador. As provas intrínsecas possuem três meios: lógicas, éticas ou patéticas e, segundo Mateus (2018), “definem uma argumentação orientada pelo raciocínio rigoroso (*logos*), dirigida às emoções humanas (*pathos*) e baseada no carácter e probidade humanos (*ethos*)” (MATEUS, 2018, p. 106). Mais importante do que considerá-las separadamente é concebê-las com uma atuação integrada e colaborativa, dessa forma, “os discursos retóricos mais complexos combinam estas diferentes provas de forma minuciosa, com vista a oferecer ao auditório uma argumentação racionalmente

convincente mas também emocionalmente interpeladora, capaz de despertar respeitabilidade” (MATEUS, 2018, p. 106).

Em uma situação hipotética, um técnico de futebol diz para a sua equipe: “Pelo tempo em que eu atuo como treinador (realça o *ethos* do orador), se todos jogarem conforme o treinamento, respeitando a tática de jogo (realça o *logos* do discurso), poderão conquistar finalmente o tão sonhado troféu da temporada (realça o *pathos* do auditório). Eis os meios de provas:

*Logos*: As provas lógicas se subdividem em dedutivas e indutivas. A dedução é um tipo de raciocínio que vai do geral para o particular:

*Premissa maior*: O time (geral) que apresenta maior volume de jogo e menos erros táticos é o mais cotado para vencer.

*Premissa menor*: Ora, nosso time (particular) apresentou esses requisitos durante toda a partida.

*Conclusão por dedução lógica*: Portanto, vencemos (individualização do geral).

Esse é um silogismo que em Retórica chamamos de entimema, pois nela nem sempre as três partes precisam estar explícitas no discurso, que poderia ser:

*Premissa menor com premissa maior implícita*: Nosso time apresentou maior volume de jogo e menos erros táticos,

*Conclusão*: por isso vencemos.

Já o raciocínio indutivo vai do particular para o geral, mas em Retórica ocorre, segundo Tringali (2014), um tipo especial de indução, que chamamos de exemplo, baseado na analogia e semelhança, e que vai do particular para o particular. Assim, “um exemplo se torna exemplar”.

*Ethos*: Conforme Ferreira (2010), “ético é a palavra que vem do grego *ethos* e equivale a costume, caráter” e relaciona-se “à imagem que o orador constrói de si em seu discurso, corresponde a uma instância subjetiva do próprio enunciador” (FERREIRA, 2010, p. 90). Segundo Tringali (2014), “prova-se baseado no caráter moral de alguém que pertence ao cenário do discurso” (TRINGALI, 2014, p. 145). Para os retóricos antigos como Catão e Quintiliano, “o orador se define pela perícia em falar e pela honestidade de costumes” (TRINGALI, 2014, p. 146) o que, em contrapartida, nos leva a deduzir que um homem mal

nunca será um bom orador. Pondero que, a depender dos costumes ou ideologias dominantes em determinados contextos sociais e políticos, abre-se a possibilidade de tiranos como Hitler ou Stálin tornarem-se grandes referências, inclusive pela oratória, em que se instaura a retórica do poder.

*Pathos*: “O patético consiste em suscitar emoções e paixões” (TRINGALI, 2014, p. 147) Segundo Ferreira (2010), o *pathos* é um “argumento de natureza psicológica, vinculado à afetividade, remete ao auditório, ao conjunto de emoções, a paixões, sentimentos que o orador consegue despertar no ouvinte” (FERREIRA, 2010, p. 103). Existe, como vemos, uma relação intensa entre o orador, por meio do discurso, para atingir o auditório. Segundo Mateus (2018),

Mais do que mostrar ou fazer ver que a sua proposta é lógica e racional, o orador vai *fazer sentir* ao auditório determinada comoção. Não se trata aqui de afetar diretamente o juízo do auditório mas sim estimular as emoções: que irão influenciar a forma como determinado tópico será apreciado e julgado. No *pathos*, o orador explora as conexões entre o discernimento e as emoções (MATEUS, 2018, p. 109).

Na obra *Retórica*, Aristóteles dedica o Livro II às paixões e as classifica em: ira (cólera), calma, amizade (amor), inimizade (ódio), temor (medo), confiança (segurança), vergonha, impudência (desvergonha), favor, compaixão, indignação, inveja, emulação e desprezo. Segundo a professora Maria Flávia Figueredo (2020), que elaborou a Trajetória das Paixões<sup>17</sup>,

Nossa escala de valores pode ser alterada por meio do contato com discursos patéticos e [...] nossas convicções se devem a sobreposição necessária e mutante entre nosso aparato racional e nosso universo passional, que na verdade constituem dois lados da mesma moeda (FIGUEIREDO, 2020, p. 6).

Além de ser verdade que somos seres retóricos<sup>18</sup>, acreditamos ser verdade também que “todo ser humano é movido por paixões” (PIOVEZAN, 2020) e que, segundo Mosca (2017), o *pathos* é “o lugar do humano, do contingente, da alternativa, do diferente, a paixão é também expressão da natureza humana, ambígua pelo que é e pelo que não é, remetendo as soluções opostas, aos conflitos, as diferenças entre os seres” (MOSCA, 2017, p. 17). A natureza do *pathos* só comprova que a Retórica é filha da democracia e que governos autoritários ou com perfil fascista são intolerantes ao debate e à divergência de ideias, apostam, antes, na uniformização de comportamentos a partir de uma verdade absoluta que não possui espaço para as diferenças – inclusive para as emoções.

<sup>17</sup> FIGUEIREDO, Maria Flávia. Ampliação e aplicabilidade analítica da “trajetória das paixões”. In: FIGUEIREDO, Maria Flávia; GOMES, Acir Matos; FERRAZ, Luana (Orgs.). *Trajetoira das paixões*, uma retórica da alma. Franca: Unifran, 2020 (no prelo).

<sup>18</sup> FERREIRA, Luiz Antonio. *Leitura e persuasão. Princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.

### 1.2.4 *Dispositio*

Como afirmei anteriormente, o estudo das fases do discurso se faz para fins didáticos, pois no processo de produção estas ocorrem numa relação de interdependência. Autores como Ferreira (2010), por exemplo, dizem que “na verdade, *inventio* e *dispositio* fundem-se: são processos operacionais criados simultaneamente e as diversas partes do discurso exercem influência sobre cada uma delas” (FERREIRA, 2010, p. 109). Desse modo, a *Dispositio* é “a parte da retórica que hoje chamamos de macroestrutura textual” em que o orador “esforça-se para organizar o discurso de modo mais favorável às suas intenções persuasivas e, com esse fim, dar ao texto uma coerência global” (FERREIRA, 2010, p. 109-110).

Já para Mateus (2018), a *Dispositio* “apresenta-se como o esqueleto-base a partir do qual o discurso ganha músculo” (MATEUS, 2018, p. 117) em que “respeita a distribuição dos argumentos descobertos ou criados (na *Invenção*), segundo a ordem mais adequada àquilo que se pretende persuadir” (MATEUS, 2018, p. 117). Os antigos dividiam a *Dispositio* em diversas partes. Segundo Tringali (2014), são oito partes: [i] Exórdio (subdividido em Princípio e Insinuação), [ii] Narração, [iii] Proposição, [iv] Partição, [v] Argumentação (subdividida em Confirmação e Refutação), [vi] Peroração, [vii] Partes eventuais e móveis, como Digressão, Altercação e Amplificação, e [viii] O nome do discurso. Seguirei conforme Ferreira (2010) apenas as quatro partes mais comumente consideradas: o Exórdio, a Narração, a Confirmação e a Peroração.

O Exórdio (em grego, *prooimion*) é o “momento em que o orador estabelece identificação com o auditório por meio de um conselho, um elogio, uma censura, conforme o gênero do texto em causa” (FERREIRA, 2010, p. 112). Funciona como motor de propulsão que inicia o movimento do *pathos*, e desperta, dessa maneira, o interesse em ler ou escutar o orador.

A Narração (em grego, *diegésis*) é “a exposição dos fatos referentes à causa. Assinala o partido que o orador irá tomar, marca a escolha de um ponto de vista que será defendido nas demais partes” (FERREIRA, 2010, p. 113) e, por isso, possui foco no *logos*, a parte lógica e racional em que as provas são expostas: “enunciam-se o fato com suas causas (judiciário), dão-se exemplos (deliberativo), ilustra-se o texto com episódios que ressaltem as qualidades (epidítico)” (FERREIRA, 2010, p. 113). Para Tringali (2014), “a narrativa retórica, segundo a tradição, deve ser verossímil, clara, breve”, no entanto, pondera com Cícero, que discorda que

a narrativa deva ser obrigatoriamente breve: “Tudo depende da conveniência” (TRINGALI, 2014, p. 164).

A Confirmação (em grego, *pistis*) “é a parte mais densa do discurso por concentrar as provas” (FERREIRA, 2010, p. 114) em que os próprios pontos de vista acerca do tema são defendidos e os argumentos adversários são refutados. Para Tringali (2014), é no momento da argumentação que a *Inventio* e a *Dispositio* confluem e, tanto para Aristóteles como para Quintiliano, essa é “a parte mais essencial da Retórica” (TRINGALI, 2014, p. 166). Tudo, no entanto, depende da persuasão requerida, pois “respeitado o arcabouço do discurso, as provas se colocam de modo a potencializar seu maior poder de fogo. Insiste-se, porém, na interação dos argumentos entre si de modo a se sistematizarem” (TRINGALI, 2014, p. 167).

A Peroração (em grego, *epílogo*) é a conclusão do discurso, o fecho, o momento decisivo que pode apresentar algumas partes, como recapitulação, apelo ao patético e amplificação da ideia defendida (FERREIRA, 2010; TRINGALI, 2014). Segundo Ferreira (2010), na peroração, “a afetividade se une à argumentação e conclama à ação” (FERREIRA, 2010, p. 115).

Em última instância, posso afirmar que a *Dispositio* é a parte do discurso que garante a estrutura composicional e, por consequência, o reconhecimento de determinado gênero textual-discursivo. É o que faz uma reportagem não ser confundida com um conto ou um poema não ser visto como um artigo de opinião. Ainda não é a forma final do discurso, mas aqui estão delineadas em que momento cada item será apresentado de acordo com os efeitos de sentido e o papel atribuído ao auditório.

### **1.2.5 Elocutio**

A *Elocutio* é a “operação retórica que consiste em atuar sobre o material da *dispositio*” e, por isso, desdobra-se na “construção linguística que manifesta as virtudes e defeitos da energia retórica de construção textual” (FERREIRA, 2010, p. 116). Para Tringali (2014), “durante a elocução a linguagem fica sob a regência da lógica, da gramática, da estilística, do dicionário e da estética” (TRINGALI, 2014, p. 172). Nesse sentido e, de acordo com Mateus (2018), “a elocução corresponde à redação do discurso e, segundo Cícero, é aquela que melhor exprime o orador”. É na *Elocutio* que a expressividade do autor revela seu nível de criatividade iniciado na *Inventio*.

Outro aspecto a ser considerado é que o estilo de linguagem, como fator de reconhecimento de autoria e do gênero textual-discursivo, ganha aqui seus contornos e interage mais com o auditório como marca pessoal situada no discurso. Trata-se, enfim, de trabalhar a eloquência das palavras e modalizar níveis de ambiguidade, intertextualidade, referenciação e escolhas léxicas que aturarão no texto.

### 1.2.6 *Actio*

A *Actio* é a “emissão, perante o auditório, do texto construído pela atividade das três operações anteriores constituintes do discurso” e “tem como finalidade a captação da atenção do auditório e a persuasão” (FERREIRA, 2010, p. 138). Segundo Mateus (2018),

A Ação designa o desempenho do orador e o modo como ele se apresenta perante o auditório. *O orador deseja parecer como: indolente ou entusiasmado, circunspecto ou divertido, formal ou informal, sério ou alegre?*<sup>19</sup> Enquanto a elocução se dirige, sobretudo, aos aspectos verbais do discurso retórico, a Ação engloba todos os elementos para-verbais e não-verbais da comunicação. Assim, o orador competente deve dominar a entoação e o volume da voz, o seu ritmo oratório, as pausas entre ideias ou o tom com que fala (para-linguagens) (MATEUS, 2018, p. 122).

Esse último aspecto, que vai além do discurso escrito, envolve, segundo Ferreira (2010), “os componentes emotivos da emissão da palavra: a gestualidade (*kinésika*) e a interação com o espaço (proxêmica)” (FERREIRA, 2010, p. 138). Para Mateus (2018), é a interação do orador com o auditório em discursos orais. O autor destaca as características cênicas daquele que discursa:

O orador é um ator quando age de forma a parecer aquilo que quer fazer parecer. Assim, se fala de um assunto sensível poderá querer baixar o volume de voz e diminuir a cadência oratória. Contudo, se tenta despertar indignação e deseja que o auditório se manifeste ardentemente, o orador poderá adoptar uma postura menos relaxada em que a voz troe como um trovão, e a expressão facial repita a repulsa expressa nas suas palavras (MATEUS, 2018, p. 123).

Enfim, “a *actio* é uma forma particular de interação: orador e auditório estão plenamente envolvidos no processo de transmissão e recepção do discurso num contexto enunciativo-pragmático-interacional” (FERREIRA, 2010, p. 138-139). Segundo Manguel (1977), diferentemente de seus colegas autores, Dickens “era um intérprete muito mais profissional”, pois sua versão do texto apresentava o tom, a ênfase ou mesmo as omissões e acréscimos para tornar a história mais adequada a uma representação oral, sendo cada leitura sempre única e sem repetição (MANGUEL, 1997, p. 289). Em suas anotações em seus “livros de leitura”,

---

<sup>19</sup> Grifos do autor.

Dickens lembrava o tom a utilizar (alegre, duro, *pathos*, mistério, rápido), bem como gestos (aceno para baixo, apontar, estremecer, olhar em volta com terror) (MANGUEL, 1997, p. 290).

Uma bela descrição do uso prático da *Actio* em situação comunicativa oral a partir da escrita. O orador, autor de seu próprio texto, vale-se de anotações feitas nas páginas de seus livros para regular sua leitura expressiva e cativar o auditório. Na contemporaneidade, a *Actio* no ato retórico escrito pode ser verificada nos aspectos que envolvem a recepção e circulação do texto, além dos aspectos gráficos e paratextuais que acompanham a publicação, seja ela verbal, não verbal ou verbovisual. Ora, a forma final da apresentação revela toda a eloquência presente na obra, trata-se daquela parte mais visível a qual se refere Lauer (2004) que traz o conteúdo da mensagem amparada pela parte invisível que custou certamente o suor do orador na condição de autor-criador.

Dessa forma, a *Actio* na escrita deve levar em consideração todos os recursos de que dispõe um discurso: espaços entre linhas, entre colunas e das margens, tempos como duração da leitura, condições de produção e circulação; possíveis recepções, como graus de aceitabilidade, informatividade, situacionalidade (KOCH, 2008), leiturabilidade, legibilidade (KLEIMAN, 1989). Negociação de distâncias para que o leitor identifique a presença de intencionalidade, textualidade, intertextualidade (KOCH, 2015), discursividade e interdiscursividade (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004). Conceitos esses caros à Linguística Textual e à Análise do Discurso de linha francesa e que se coadunam com a Retórica perfeitamente tanto para construir como para analisar textos.

### **1.3 A primazia da *Inventio***

A *Inventio* está na gênese do sistema retórico e serve aos propósitos da construção de discursos desde a Grécia Antiga à atualidade. Obviamente que na época de Aristóteles e até o surgimento da prensa no século XV, a oralidade foi predominante nas relações de comunicação humana. Os usos se davam em contextos de deliberações políticas, principalmente no parlamento enquanto durou a democracia republicana e em momentos de possíveis deliberações sob regências mais moderadas; em contextos de julgamentos com a atuação firme de advogados de acusação e de defesa, com os lugares retóricos presentes na *Tópica* para auxiliar na busca para melhor resolver a questão ora colocada; em contextos de eventos sociais em que o orador abusava das figuras para elogiar ou censurar personalidades de seu tempo, fosse em homenagem por mérito em vida fosse em louvação fúnebre em memória do homenageado.

O fato é que a *Inventio* está inevitavelmente no início de qualquer ato retórico, de ontem e de hoje. Na atualidade, com a revolução tecnológica da comunicação impressa e depois digital e com o advento da rede mundial de computadores, a *Inventio* ainda se coloca no início de qualquer produção multissemiótica em diferentes situações de comunicação, pois todo processo de criação passa por esse lugar, pelas mesmas fases de construção do ato retórico. De forma simplificada: o orador precisa buscar o que dizer, organizar o material buscado, escolher a melhor forma de expressar o conteúdo e considerar a recepção na interação com o auditório.

### 1.3.3 Lugar dos argumentos ou lugar das ideias?

Como vimos, a *Inventio* não é só um lugar em que se buscam argumentos. É lugar de avaliar a pertinência, a qualidade e a melhor forma de utilizar os argumentos encontrados. Nesse sentido, é também um lugar de ideias, de produção de ideias, que extrapolam os argumentos. A Tópica, de certo, criada como disciplina auxiliar da *Inventio* traz, não argumentos propriamente, mas formas, métodos de se trabalhar com argumentos que já existem como lugares retóricos. Assim, ao enumerar e classificar os lugares retóricos, Aristóteles pensou em delimitar situações concretas no contexto social e político de seu tempo, que não era tão complexo como nas sociedades industriais e da comunicação analógica e hoje digital.

A Tópica, de acordo com Tringali (2014), “se define pela investigação de lugares-comuns”, mas pondera sobre o sentido dado ao termo:

De um ponto de vista histórico, temos, em apreço, três tópicos principais: a) a Tópica retórica de caráter aristotélico, em que os lugares são fontes de argumentação, isto é, são palavras ou frases que dão nomes aos argumentos. b) A Tópica estilística em que os lugares são motivos que se repetem, por ênfase, num determinado contexto. Nesse caso, os lugares são clichês. c) A Tópica temática em que os lugares são pontos capitais constitutivos da estrutura de um assunto ou de uma disciplina” (TRINGALI, 2014, p. 150).

Costuma-se associar a Tópica ao termo lugares retóricos, que são, segundo Ferreira (2010), “grandes armazéns de argumentos, utilizados para estabelecer acordos com o auditório. O objetivo é indicar premissas de ordem ampla e geral, usada para assegurar a adesão a determinados valores e, assim, re-hierarquizar as crenças do auditório (FERREIRA, 2010, p. 69). A Tópica pode ser compreendida como uma disciplina criada por Aristóteles para estudar a *Inventio* (FERREIRA, 2010) e, na atualidade, pelo menos na visão da Nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), são simplificadas em duas divisões: os lugares da quantidade e os lugares da qualidade.

Para Aristóteles (2007), a Tópica foi criada a fim de contribuir para “o exercício mental, os encontros *com o público, a obtenção* de conhecimentos de ordem filosófica” e que “apropriar-se do método permite argumentar com mais facilidade sobre alguma questão que seja apresentada” (ARISTÓTELES, 2007, 101a, p. 235). De forma mais pragmática, segundo o Estagirita, em situações concretas de interação social, “é útil porque, depois de fazer uma enumeração das opiniões da maioria, poderemos debater com todos a partir dos seus próprios princípios, e não de princípios alheios, fazendo-os modificar aquilo que nos parecer que dizem de forma incorreta” (ARISTÓTELES, 2007, 101a, p. 235). No entanto, há uma séria advertência quanto a não produzir discursos vazios: “Quanto, enfim, aos conhecimentos filosóficos, porque, sendo capazes de analisar qualquer dificuldade em ambos os sentidos possíveis, mais facilmente detectaremos em cada questão onde está a verdade e onde o erro”, além de auxiliar a “discernir os princípios básicos de cada ramo do conhecimento” (ARISTÓTELES, 2007, 101a, p. 235).

Ora, para avaliarmos a viabilidade de um argumento é preciso considerar muitas variáveis, entre as quais a da distância entre o orador e o auditório com quem estabelecemos relações diretas de interação social e de produção de sentidos. Dessa forma, modalizar a fala, pois o discurso começa na *Inventio* e não fica atrelada à *Elocutio*. Logo, a *Inventio* é a ferramenta das ferramentas, pois atua em todos os momentos da produção do discurso.

#### **1.3.4 A *Inventio* e o contexto retórico**

Em análise retórica, geralmente, a ação a considerar é a situação retórica, ou seja, o contexto social, histórico, político ou cultural em que os sujeitos implicados no ato comunicativo estão inseridos. Consideramos ainda o momento oportuno e uma necessidade premente de mudar a situação dada. O momento oportuno, como já dito, é *kairós*, que atua junto ao *logos* como inteligência retórica, uma vez que se trata da parte mais racional do discurso, e define o momento mais adequado de agir. Já a necessidade relaciona-se à paisagem imperfeita e que, portanto, precisa sofrer uma alteração, uma intervenção, que se faz pela ação da palavra (BAZERMAN, 2015). Esses dois temas são caros à Sociorretórica e apresentam muita consistência para acolher o orador que precisa iniciar o processo de construção de um discurso. Afinal, o orador só terá as condições ideais de produção se conseguir consubstanciar esses dois elementos com a *Inventio*, uma vez que para resolver um problema ou uma questão, é preciso conhecer a sua natureza, o tipo de demanda que se apresenta, e o momento mais adequado para dizer, o que lhe dá a medida e o alcance para que sua ação letrada seja eficaz.

### 1.3.5 A *Inventio* e as inteligências retóricas

O discurso mais eficaz é decidido já na *Inventio*. Além da situação retórica dada, o orador precisa lidar com a constituição de seu *ethos*, que pode ser percebido independentemente de sua intenção inicial, pois este é interpretado durante a recepção do auditório no momento da proferição do discurso. No entanto, o conteúdo da mensagem pode ser calculado e sua distância negociada, a partir de estratégias de aproximação e afastamento construídas de acordo com necessidades de ambos os lados do discurso, embora sejam lados da mesma moeda.

A despeito da falsa dicotomia entre *logos* x *ethos/pathos*, Galinari (2014) afirma que

O *logos* ultrapassa, radical e pragmaticamente, a sua cômoda acepção lógicodemonstrativa (deduções, induções, antíteses etc.), englobando, também, toda e qualquer dimensão da linguagem capaz de influenciar: seleção lexical, formação de palavras, modalizações, estruturas sintáticas, ritmo, entonação etc. É principalmente a partir daí que poderíamos cogitar que, tanto o *ethos*, quanto o *pathos*, são desdobramentos semântico-discursivos do *logos*, ou melhor, de seu uso, se o encaramos, obviamente, num contexto específico, sob a égide de um determinado *kairos* (GALINARI, 2014, p. 262).

Dessa forma, o plano textual, a macroestrutura do texto, é geralmente destinado à *Dispositio*, pois lida com a organização dos construtos, dos operadores argumentativos, dos tipos de argumento e estratégias de dizer, que exigem uma capacidade semântico-discursiva do autor. Creio tratar-se de fator indissociável e totalmente dependente da *Inventio* onde estão a parte consciente do discurso em que se decidem as estratégias, onde se faz a escolha das palavras, onde se mede, enfim, o alcance e a pertinência do discurso por meio de sua construção coesa e coerente.

De certo que Galinari (2014) não só atribui, como também resgata a Sofística como a arte que atua na parte mais ornamental do discurso, porém não esvaziada de sentido, uma vez que está intrinsecamente relacionada aos três meios de prova retóricos. Assim, o *logos* atua na racionalidade argumentativa, porém sem abrir mão de seus apelos patéticos, o que ocorre no plano linguístico-discursivo. Trata-se, de acordo com Galinari (2014), do “discurso em si e de todos os seus componentes, o que ultrapassa uma visão estritamente lógica. As dimensões argumentativas do *logos* decorreriam, então, do peso circunstanciado dos atributos materiais-textuais e semânticos das línguas humanas, nos seus registros linguístico e paralinguístico” (GALINARI, 2014, p. 264). A partir dessa ideia, o autor assume que

seria verossímil pensar, didaticamente, em várias modalidades de *logoi* possíveis e, o mais importante, complementares na instauração da adesão, tais como: “*logos*-palavra”,

com todo o peso retórico da formação de vocábulos e da seleção lexical, “*logos-sintaxe*”, “*logos prosódico*”, “*logos-raciocínio*”, “*logos inferencial*”, com seus pressupostos e subentendidos, “*logos-narração*”, “*logos-descrição*”, “*logos-enunciação* (em primeira, segunda e terceira pessoas) etc. Obviamente, todas essas e outras dimensões do *logos*, incluindo – por que não! – os raciocínios, reforçam ou constroem opiniões, “teses” ou visões de mundo, a partir de sua estrutura cognitiva e referencial, mas se desdobram, também – eis a questão –, no *ethos* e no *pathos* durante a interação (GALINARI, 2014, p. 264).

De qualquer modo, o lugar dessas modalidades ou dimensões *logoi* é a *Inventio* que concentra todo o arsenal encontrado e de onde se decide a melhor forma de usá-lo. Note que Galinari (2014) refere-se a *ethos* e *pathos* como atuantes “durante a interação”, ao que, ressalto, poder-se-ia decidir modos de dizer *a priori* ainda na *Inventio*. Eis um argumento inquestionável de que os três meios de prova são interdependentes.

Na construção de um discurso, é possível o orador construir uma imagem de si de forma racional, daí a intervenção do *logos* no *ethos*, em que se opta por parecer mais ou menos agressivo, muito ou pouco ponderado, mais ou menos dócil. Diria que até certa altura é possível projetar um *ethos* que busca uma identidade com o perfil do auditório e isso se dá, no caso da escrita, no plano linguístico-discursivo. Dessa forma, a *Inventio* é o ponto de partida, a sala de máquinas, o centro operacional, onde são tomadas todas as decisões discursivas e de onde se antevê a recepção do dizer.

O *pathos*, por sua vez, segundo Galinari (2014), “se caracteriza como um amplo leque de recursos semióticos, não fixáveis aprioristicamente, ou melhor, de um modo abstrato e distante da conjuntura efetiva de um dado discurso” (GALINARI, 2014, p. 279). Por esse motivo, ele seria “uma **tentativa**, uma **expectativa** ou uma **possibilidade**<sup>20</sup> contida nos discursos sociais, no sentido de despertar algum sentimento no alocutário” (GALINARI, 2014, p. 279), uma vez que *pathos* não são propriamente emoções, mas, antes, suas “garantias simbólicas”. A recepção do auditório dependeria, nesse caso, da constituição do perfil dóxico ou psicológico do auditório. Para tanto, *logos* operaria no *pathos* e calcularia os efeitos de sentido a afetar o interlocutor. Enfim, tudo depende de “possíveis julgamentos responsivo-morais, ativados interacionalmente nas subjetividades do auditório, em seu contínuo confronto com os conteúdos enunciados pelo *logos*” (GALINARI, 2014, p. 279). Aqui entram em cena as paixões aristotélicas que dariam o tom de cada intervenção no plano textual e a busca de efeitos retóricos: despertar compaixão ou indignação a partir de uma curiosidade; suscitar a inveja ou

---

<sup>20</sup> Grifos do autor.

emulação a partir de uma descrição; explorar o medo ou a confiança a partir de um prenúncio; e assim por diante a depender do tipo de auditório particular.

### 1.3.6 A *Inventio* e os gêneros retóricos

É também na *Inventio* que se atribui papéis ao auditório. Esses papéis são, segundo Ferreira (2010), os gêneros judiciais ou forenses, deliberativos ou políticos e epidícticos ou laudatórios. Ora, todo o cálculo do dizer pode ser realizado *a priori* até certo ponto. O importante é conhecer os gêneros retóricos: o tempo (futuro, presente, passado), o tipo de ato (aconselhar ou desaconselhar, louvar ou censurar, acusar ou defender), o tema em questão (escolha, valores, culpa), o argumento-tipo (exemplo, amplificação, entimema), o tipo de auditório (assembleia, espaço público, tribunal), os valores (benéfico ou nocivo, digno ou indigno, justo ou injusto) e a natureza (pragmática, contemplativa, inquisitiva) (MATEUS, 2018).

Todas essas características do auditório podem e devem ser decididas na *Inventio* e trabalhadas na *Dispositio* e na *Elocutio*, sempre de maneira combinada, revisada, testada, avaliada, pois as ideias não param de chegar – afinal, a mente é uma fonte inesgotável e o processo de criação torna o orador disposto e disponível a recebê-las quando não as está, de fato, buscando.

A riqueza de recursos retóricos à disposição é incomparável com qualquer outra arte ou técnica de produção de discursos. Lidar com a suscetibilidade do auditório pressupõe ainda certa sensibilidade do orador, o que demanda alguma maturidade e propósito bem definidos. O ato retórico só se torna completo quando considera ainda as ordens de finalidade do dizer, que estão na sua base argumentativa e naquilo que predispõe o auditório pela sua aceitação: *docere*, *movere* e *delectare*. Tradicionalmente, o *docere* é “ensinar, transmitir noções intelectuais, convencer. É o lado argumentativo do discurso”; o *movere* é comover, atingir os sentimentos. É o lado emotivo do discurso, aquele que movimenta as paixões humanas”; e o *delectare* é “agradar, manter viva a atenção do auditório. É o lado estimulante do discurso, aquele que movimenta o gosto” (FERREIRA, 2010, p. 16).

Essa terceira ordem de finalidade, *delectare*, mesmo quando construída no discurso escrito, é geralmente trabalhada com recursos ornamentais, como figuras retóricas e figuras de linguagem a serviço da argumentação e criação de efeitos de sentido, como a repetição, a gradação, o hipérbato, a aliteração, a assonância, a anáfora, a paronomásia, entre outras. A utilização e a forma de uso de tais recursos é decidida na *Inventio*, ou seja, no momento em que se inicia o

processo de criação do discurso, ainda no rascunho, na primeira versão, nos ajustes, nas adequações, na busca de coesão e coerência calculadas. O lado afetivo do discurso (e sua proferição) não abre mão do lado racional (sua construção concreta), afinal estamos no mundo da *doxa* e é “nesse espaço discursivo que a *retórica* se instala e se alimenta: no mundo das *verdades contingentes*”<sup>21</sup> (FERREIRA, 2010, p. 16).

### **1.3.7 A *Inventio* e o ato retórico**

A *Inventio* está para o ato retórico assim com a palavra está para a linguagem. É nela que tudo se inicia, toma forma, assume contornos, busca expressar-se, quer ser abraçada, consumida, compartilhada. Vive da urgência de ser libertada. Se alguns mergulham no mundo das palavras, que ficam em estado de dicionário, e dali emergem obras-primas, a *Inventio*, por sua vez, permite que tais espaços existam, concretizem-se, saltem do mundo das ideias para o mundo sensível. Sensibilidade somente possível como característica humana e pela necessidade comunicativa de “ser humano”. E, ao dizer, por que não dizer com criatividade? Por que não deixar o barqueiro conduzir a gôndola à luz do luar, sem medo...? A moeda paga é o preço da liberdade, para ir além do desconhecido e deixar marcas indeléveis do dizer. Não precisa ser uma obra literária, basta que seja uma experiência de escrita, com os atributos da Retórica em que o orador alcança eficácia porque possui capacidade linguístico-discursiva e soube considerar de forma generosa o seu auditório. Esse talvez seja o benefício maior de ser autor: a liberdade de criação compartilhada pelo outro.

### **1.4 Os sentidos e a função da *Inventio* na contemporaneidade**

Na contramão da sociedade de consumo, a *Inventio* é mais contemporânea do que nunca. Trata-se da *Inventio* que reúne em um só lugar a busca e a análise do material buscado, que avalia a pertinência das ideias advindas do arsenal, do “estoque” de argumentos e de ideias. Trata-se do processo de criação que se inicia com todas as suas potencialidades e possibilidades. Dessa forma, a *Inventio* é o entrelugar, de suspensão, de expectativa e de ação, em que o discurso toma forma e se concretiza. É nele que se atribuem papéis para o auditório e se dialoga da melhor maneira para produzir sentidos.

Afinal, a *Inventio* precisa considerar as demandas de construções diversas de textos em suas mais variadas situações comunicativas. Sua função é, pois, tornar o papel do orador confortável,

---

<sup>21</sup> Grifos do autor.

como uma bússola que aponta o caminho e o espelho que lhe ensina pelas experiências adquiridas. A função da *Inventio* é dar as condições para a produção de um bom texto que atinja seu propósito comunicativo, que permita ao autor checar os argumentos, as ideias, e as organize e as expresse adequadamente.

### **1.4.3 Tutoria do texto e mudança da paisagem**

Em uma perspectiva pedagógica, a *Inventio* permite ao autor ser o tutor do texto, aquele que mostra as possibilidades discursivas e cuida de cada passo do caminho, que remove as pedras, contorna as armadilhas, dita o ritmo do dizer, responsabiliza-se pelo dizer e deleita-se com o resultado obtido.

No processo de criação, a maturidade não é uma regra, por isso, insisto na possibilidade de cultivar o aluno-autor na escola por meio de ferramentas simples e condições adequadas de produção, que considerem o tempo de feitura e o contexto da escrita. O fato é que a construção de um texto sempre pressupõe a necessidade de mudar uma paisagem, uma imperfeição do entorno, seja no plano individual ou social. É na *Inventio* que percebemos o que precisa ser mudado e onde se inicia a experiência escritora.

### **1.4.4 *Insight, brainstorming* ou a visita da musa**

Em sentido amplo, a *Inventio* pode ser o lugar do *insight*, do *brainstorming* e da visita da musa. De certo, é difícil conceituar processos de criação e como eles acontecem (isso está no Capítulo 2 deste trabalho), mas abordamos alguns aspectos de sua natureza. Em processos de criação, que ocorrem no campo da *Inventio*, o *insight* é a autodescoberta de uma ideia, uma visão, um achado, um lampejo ou mesmo aquela peça que faltava para completar o quebra-cabeças. Ele depende, insisto, da predisposição daquele que está em processo de criação, inclusive no estado de arte, como a feitura da presente tese, que busca ideias há anos e dialoga com autores a todo instante.

O *brainstorming*, ou literalmente tempestade cerebral, pode ser realizado de forma coletiva como busca de ideias, em que a partir de um tema apresentam-se palavras relacionadas ao tema de forma espontânea e aleatória, sem censura ou controle. Apenas posteriormente as palavras são analisadas racionalmente para que as ideias nelas contidas colaborem para compor um texto.

Tanto *insights* quanto *brainstormings* dependem de uma predisposição, de um estado de espera e de busca, de espírito atento, a que muitos chamam de a visita da musa. Uma caminhada pela praia ao entardecer foi o cenário ideal para a musa soprar no ouvido de Gilberto Gil a letra de “A paz”. Uma invasão de ideias, das crianças mudas telepáticas aos tantos ais do Japão da paz. O lampejo que vem da *Inventio* e vai diretamente ao dispor e ao expressar as ideias. Dessa forma, horas de trabalho, tentativas e erros, experimentações repetidas, apelos à memória e a anotações, criam as condições para a ideia, seus realces e nuances desenharem-se, apresentarem-se e concretizarem-se diante de nossos olhos.

### **1.5 *Inventio* como lugar de reflexão e tomadas de decisão**

Como vimos na parte introdutória deste capítulo, um ato retórico pode ser complexo como uma tese e simples como discursos em situações cotidianas. Um bilhete deixado pela mãe ao filho para colocar o lixo para fora, comprar pão ou limpar o quarto, e que anuncia uma recompensa, quando voltar para casa, é o suficiente para persuadi-lo pela vantagem. Em poucas linhas, um ato retórico. Esta tese, que neste momento específico, esteve em processo de construção, conhecia apenas algumas partes: Introdução e Capítulo 2. O restante estava em estado de anotações, rascunhos e topicalizações. A ideia geral obviamente já existia, mas dada a complexidade de demonstrar as teorias antes de considerar uma análise, era preciso fôlego para prosseguir. Às vezes, as ideias para preencher o esqueleto não vinham, então parava a escrita, distraía-me com um afazer doméstico, tomava um copo d’água, olhava a piscina inacabada, escutava maritacas, observava meus filhos a brincar... Sabia onde parara, o trabalho devia continuar, voltava às anotações, abria novamente o computador, a musa ao meu lado.

Pensava, neste ponto, em como finalizar o capítulo, como amarrar o que disse no começo e destacar dois ou três assuntos importantes abordados nas seções. Finalmente prefiro dizer que o ato retórico é uma das mais belas manifestações humanas, pois revela o que nos torna mais humanos: nossa linguagem. E o que nos torna cidadãos: nossos atos pela linguagem. O que nos torna bons: uma palavra amiga. O que nos torna maus: o silêncio da indiferença.

Posso dizer com tranquilidade que a *Inventio* propicia a necessária reflexão antes da escrita propriamente temática – como acabo de fazer – e, em seguida, uma conclusão temporária que considere as contribuições bem marcadas de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que compreenderam a importância da Retórica cada qual em seu tempo e segundo uma visão pessoal. Se eles tornaram a Retórica importante para nós é porque a Retórica tornou as suas

vidas importantes. As contribuições de Ferreira, Tringali, Mateus, Mosca, Figueiredo, Galinari e outros, também elucidaram aspectos acerca dos elementos retóricos, notadamente a *Inventio* – um dos motivos de nossa tese – como a necessária tomada de decisões para dar sentido ao ato retórico e torná-lo eficaz.

No próximo capítulo, debruço-me sobre os conceitos de autor, autoria, processos de criação e criatividade, no intuito de aprofundar a compreensão sobre como pessoas comuns podem ser criativas e como processos de criação estão relacionados à *Inventio* e às condições de produção.

## CAPÍTULO II – AUTORIA E CRIATIVIDADE: DOIS LADOS DA MESMA MOEDA

*O criar é um processo existencial.*  
Fayga Ostrower, 1987[1977], p. 56

*Não existe criatividade sem uma fantasia desenfreada  
que nos faça sonhar de olhos abertos, sem um impulso emotivo  
que nos encoraje a ousar o nunca ousado,  
a cobrir os espaços e superar os obstáculos  
que separam os nossos sonhos da sua realização.*  
Domenico De Masi, 2005, p. 152

Quando criança, procurava improvisar brincadeiras para suprir a falta de brinquedos industrializados. Assim, em vez de carrinhos de plástico ou metal com acabamento realístico e cores vivas, contentava-me com tijolos de barro com acabamento imitando rodas, para-brisa, vigia e vidros laterais, feitos com riscos de um prego. As ruas eram abertas em todo o quintal de terra, com cruzamentos, semáforos de gravetos e outras sinalizações feitas com pedras de diferentes formas, cores e tamanhos. Os brinquedos improvisados eram a expressão de possibilidades criativas de muitas crianças cujos pais não possuíam condições financeiras para comprar carrinhos ou naves espaciais que desfilavam nos intervalos dos programas televisivos. Do impulso de se brincar, surgiam diferentes propostas de “brinquedos alternativos” produzidos pelos próprios pequenos. Arrisco afirmar que o gesto e ação criativos daqueles meninos revelam autoria e criatividade assim como uma letra de canção como *Cálice*, revestida de experiência criativa e visões de mundo e que, com linguagem metafórica, busca explorar uma lacuna criada a partir da distância que o apelo midiático e tecnológico se nos impõe, acentuada por um contexto histórico e social de falta de liberdades civis experienciados (refratadas e refletidas) por Chico Buarque e Gilberto Gil. A autoria, mantendo as devidas proporções das demandas de criação, apresenta-se, nesse sentido, como exercício de expressão de um eu criativo, um eu consciente e responsável por sua criação, um eu com historicidade e autonomia capaz de dizer ao outro: eis minha obra, compartilhe-a comigo. Muitos carrinhos de tijolo e cálices (que não se calam) surgiram em contextos muito particulares que demandavam criatividade de seus autores, fossem ilusões ou simples impulsos criativos. Creio que conhecer e refletir acerca dos conceitos de autoria e criatividade seja, pois, a tarefa a ser empreendida nas próximas linhas.

## 2.1 Autoria

O que é um autor? Em toda história humana, o autor alguma vez desassociou-se de sua obra? Aliás, essa desassociação é possível? Desde a transmissão oral de longos relatos, como o Velho Testamento da Bíblia (escrito por volta do século V a.C.), e narrativas épicas de ficção, como *A Odisseia*, de Homero (criada oralmente por volta do século VIII a.C. e transcrita no século II a.C.), a imaginação do homem é colocada à prova, notadamente quanto a aspectos das características do autor-pessoa que, em uma perspectiva bakhtiniana, estão de alguma maneira presentes na escrita autoral. Vemos isso também em *Mimesis*, de Erich Auerbach (1946), em que os estilos de linguagem oscilam entre a imitação do real (como as mitologias grega ou hebraica) e a busca por um dizer que mescla a presença do autor e atuação dos personagens (como os romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector). Mas, para além das obras literárias e da longa jornada dos processos da criação estética literária, devemos considerar também as escritas que cumprem outros tipos de demandas, como a escrita para estudo, pesquisa, trabalho e ações sociais e políticas. Ainda assim, estamos diante de uma questão incômoda: Todo escritor é um autor?

Entendo que toda pessoa que produz um texto com propósito, unidade de sentido e com o mínimo de qualidade, é um autor. Não é necessário haver a publicação do texto para que haja um autor, como defende Foucault (1969), pois mesmo na escola e na vida fora da escola também se produzem textos que chegam tanto para um público específico como podem ir para a gaveta do professor ou do próprio autor (aluno ou escritor). Os textos escolares que imitam os gêneros textuais-discursivos que circulam socialmente parecem atender a uma dupla função: propiciar ao aluno um momento de treinar conhecimentos linguísticos e discursivos e permitir ao professor aferir as capacidades escritoras daí advindas.

Nesse sentido, para além de práticas mecanicistas ou pragmáticas que ainda existem na escola, ser autor é escrever um texto e se responsabilizar por sua escrita, é querer interagir com o outro pela palavra. Há ainda na escrita uma série de operações e mobilizações que ocorrem na *Inventio* e se traduzem em processos de criação, que ao mesmo tempo que fragmentam a autoria, pois ele se desdobra em muitos para colher as vozes sociais que o rodeiam, permitem sua posterior reunião. Esse olhar de fora para a própria obra se aprofunda à medida que o escritor se torna mais experiente, o que ocorre com a prática que começa na escola (ou até mesmo antes dela, em casa).

Além disso, existe um propósito interacional de se ver inscrito no outro que colabora para que qualquer texto seja autoral. Nesse aspecto, tanto os textos ficcionais, produzidos nas condições ilimitadas do mundo literário quanto os textos utilitários são autorais porque tomam como ponto de partida esse propósito de interagir com outros textos e com o auditório. É a ação responsiva que possui no outro o colaborador necessário para medir distâncias e estipular o uso adequado da linguagem, ou seja, as modalizações e as estratégias de dizer, com graus de argumentatividade, narratividade ou informatividade, balizam a escrita seja qual for a sua natureza ou gênero.

Dessa forma, posso ser menos criativo ao escrever um manifesto, uma notícia ou um bilhete, mas ainda sou autor. A criatividade pode estar presente em breves textos, não só nas frases de efeito e nos *slogans* dos publicitários, mas também na cantoria apelativa de feirantes para atrair sua clientela até a barraca de frutas. Ou nos bordões que ganham notoriedade e emplacam na grande mídia, ainda que fugazmente, como “O Brasil tá lascado”, do ex-BBB Gil do Vigor.

Mas o uso social da escrita esvazia a autoria? O propósito autoral suplanta a regra em qualquer sentido ou situação de produção? Ora, se existe a exigência de uma obediência formal, ela não vem apenas dos manuais didáticos ou da prática docente – a depender de sua formação e perfil do modo de ensinar; vem também dos manuais de redação e estilo de jornais e das esferas jurídicas e empresariais (administração pública ou privada). Enfim, a imposição do gênero, com sua estrutura composicional, conteúdo temático e estilo de linguagem não apaga o autor, apenas o condiciona de algum modo.

Segundo Chartier (1999), os papéis de autor e leitor confundem-se desde o surgimento da escrita até a Idade Moderna. A intensificação do uso social da escrita tem preponderado sobre a transmissão oral do pensamento e sentimentos humanos. Obras religiosas, filosóficas, literárias e mesmo pedagógicas escritas passam a substituir paulatinamente a palavra do “pregador” e, por extensão, a do orador, do filósofo, do declamador ou do professor. Ao se fixar pela escrita, perde-se a palavra oral como lugar de fala, de gesto e de modo de comunicação com o auditório (CHARTIER, 1999). Com isso, aumenta-se também a distância física entre orador e auditório, o que exige o estabelecimento na escrita de formas de reaproximação entre os interlocutores: autor e leitor.

Faz-se mister concluir que a autoria é sempre um fazer, um exercício, uma atuação que implica a manipulação da palavra na criação de discursos, bem como o reconhecimento da feitura, do

produto, do ato retórico que está diretamente relacionado ao autor como sua responsabilidade no dizer. A autoria pode ser explícita, com assinatura do nome próprio de autor; pode ser implícita sob um pseudônimo ou heterônimo (como vemos em Fernando Pessoa e seus poetas inventados Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e outras dezenas); pode ainda ser transferida pecuniariamente (como vemos em *ghostwriters*) ou ser cedida profissionalmente em textos institucionais (editoriais, discursos executivos, parlamentares e institucionais).

A considerar o conceito de que “escritor” é o indivíduo que escreve textos de cunho cotidiano ou utilitarista sem a pretensão de publicá-los ou ser reconhecido socialmente e de que “autor” é aquele que vive da palavra escrita e busca cativar um determinado público, acredito que o produtor de textos na contemporaneidade tende a cumprir essas duas funções de forma consciente e com variadas possibilidades. Ainda que consideremos a perspectiva foucaultiana de que o texto aponta para o autor, numa relação de exterioridade e anterioridade, a sua presença parece continuar a se fazer por meio de um desaparecimento bloqueado e de uma existência preservada por sutilezas (FOUCAULT, 1969). Trata-se de um “espaço vago deixado pela desaparecimento do autor” do qual se seguem “atentamente a repartição das lacunas e das falhas”, o que geraria “as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (FOUCAULT, 1969, p. 10-1). O pensamento de Foucault permite-nos afirmar que a função-autor por ele sugerida compreende as condições necessárias e essenciais para que um sujeito produza um texto autoral em contextos que atendam a demandas de escrita de variados gêneros, em situações e esferas específicas e heterogêneas.

Em relação ao “desaparecimento” e às “lacunas”, creio, de forma bem simples, tratar-se de marcas de autoria presentes em um texto, oral ou escrito, desde a utilização da primeira pessoa do discurso até o uso de implícitos e subentendidos, ou ainda, dos discursos indireto e indireto livre. Além dos recursos linguísticos observáveis em uma análise de autoria, como **unidade de sentido** e **marca de posição do autor**, há outros elementos autorais sendo eles:

[i] a **autoconsciência de linguagem**, em que valores da exterioridade atuam no texto dadas as condições de produção, o contexto histórico e social e a intencionalidade discursiva. Assume, pois, “a responsabilidade pelo dizer e pela circulação de seu texto e que expressa aspectos da vida real refletida e refratada no texto” (PIOVEZAN, 2017, p. 18);

[ii] a **polifonia**, em que vozes sociais são selecionadas, não apenas em textos literários, mas nos gêneros cotidianos em que o dialogismo é intenso e, por isso mesmo, muitas vezes

incontrolável. Nesse sentido, polifonia “garante a cessão de voz a outros enunciadores e permite verificar um distanciamento do próprio texto” (PIOVEZAN, 2017, p. 18). Consideramos ainda como a “capacidade de se projetar no outro (exotopia) e mobilizar as paixões do auditório (*pathos*)” (PIOVEZAN, 2017, p. 18);

[iii] a **qualidade** do discurso, que revela um autor-pessoa cuidadoso com o dizer, que transfere com sua capacidade textual, linguística e discursiva, formas bem acabadas, que elevam o nível de exploração de palavras e expressões e seus efeitos de sentido. Trata-se da “adequação ao gênero, em seus aspectos formais: tipologias, sequências tipológicas, referenciação, escolhas lexicais, estratégias argumentativas, uso do sistema retórico (*inventio, dispositio, elocutio e actio*)” (PIOVEZAN, 2017, p. 18);

[iv] a **criatividade**, que apresenta certa maturidade autoral em que o autor demonstra sua capacidade de criar novos discursos a partir da compreensão, da interpretação, de releituras, de confrontações com a linguagem e suas possibilidades de criação, com expressividade e com um diálogo que toca o outro, para convencê-lo, para persuadi-lo ou simplesmente deleitá-lo. A criatividade é a mescla do já-dito, que “foge do lugar-comum e, a partir do questionamento, busca dizer de outra forma com originalidade, responsabilidade e comprometimento” (PIOVEZAN, 2017, p. 18).

Nesse sentido, vejo o discurso autoral como um ato retórico, e o autor ao exteriorizá-lo vale-se essencialmente da língua para se inscrever simbolicamente no mundo e na história. Logo, mais do que uma “função”, assumo que autor é aquele que pratica um exercício de vocalidade, no melhor sentido expressado por Zumthor (1993 *apud* FERREIRA, 2019), que, ao buscar no outro uma ação responsiva, mobiliza toda sua corporeidade e deixa transbordar toda sua historicidade no ato retórico. Isso se explica, conforme Ferreira (2019), porque existe na vocalidade uma

ação atávica da voz, um efeito discursivo que ultrapassa o limite da palavra para a conquista de um outro espaço significativo em que todo corpo se envolve no dizer, de forma menos ou mais consciente, numa dependência direta da capacidade persuasiva do falante (FERREIRA, 2019, p. 10).

Essa vocalidade representa a capacidade de expressão do ser humano que surge da percepção de si, como “elaboração mental dos fenômenos do mundo” e também como “produto histórico da verbalização de si” compreendido como “propriedade de combinações dos poderes da língua para transmitir ideias novas e precisas que atingem e podem mover a mente do outro” (FERREIRA, 2019, p. 10-11). Ora, para transmitirmos ideias novas e precisas é necessário

considerar a capacidade de percepção das formas que nos rodeiam. Ainda que a percepção seja instintiva para a aquisição de uma arte, como a arte retórica, acredito que ela possa ser verificada e dinamizada em situações de ensino e aprendizagem. Nesse sentido, a vocalidade como potência verbal possibilita não apenas o exercício da arte retórica mas também e, por extensão, a prática de autoria.

Por sua vez, a autoria pode ser compreendida como um exercício de expressividade que, na escola, é desenvolvido (ou pelo menos procura-se desenvolver) a partir de moldes, como os gêneros textuais-discursivos e suas estruturas-composicionais, conteúdos temáticos e estilos de linguagem relativamente estáveis.

Ocorre que, a despeito dos moldes que podem cercear a criatividade, o aluno-autor nunca deixará de exercer sua autoria pois possui à sua disposição um amplo leque referencial ofertado pelo mundo com o qual compartilha, pela leitura, a criatividade alheia. A partir da refração de dizeres criativos, o aluno-autor tem em si o mundo que ele recria e o reflete para o outro a partir de sua própria perspectiva. Enfim, ele aprende com o mundo.

Acredito que a escola e suas matrizes referenciais disponibilizam saberes calcados no *logos*, nas formas de dizer em que se opera a língua, se treina a escrita e a oralidade com foco nas competências textuais e discursivas, com lampejos de preocupação com as competências socioemocionais preconizadas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC). No entanto, é na relação com o mundo que o aluno-autor aprende e conjuga a necessária construção de um *ethos* com os benefícios ou malefícios do *pathos*, uma vez que ao mesmo tempo que media sua ação letrada também negocia as distâncias de seu dizer com o auditório, em um exercício oratório e de eloquência. Assim, o menino do carrinho de tijolo percorre uma avenida e sente a sinuosidade de cada curva e a nuance de cada desnível, cada obstáculo que o faz desviar do caminho ou cada rampa que o arremessa para o desconhecido e, inexoravelmente, para as descobertas.

O autor, desse modo, constitui-se em um sujeito de carne e osso que, ao se inscrever no mundo da linguagem escrita, aceita as regras que o conduzem à sua morte e, qual Fênix, ressurge das cinzas da palavra carregada com suas marcas textuais, linguísticas e discursivas, em maior ou menor grau a depender de sua intencionalidade e estilo. Em uma abordagem retórica, o orador passa a controlar a produção de seu discurso com a atribuição de papéis às provas retóricas, *ethos*, *pathos* e *logos*, mas que também se expõe, ainda que involuntariamente ou contra a sua

vontade, à luz de análises de discursos que interpretam as relações entre as provas daí advindas. De outro modo, o orador, ao produzir um texto, exerce autoria, lança mão de recursos linguísticos, possibilidades textuais e discursivas, calcula a recepção pelo auditório e garante a circulação de seu texto, e, ao fazê-lo, ainda que se sinta impotente por estar mergulhado no mundo da linguagem, renasce como autor em cada outro que o assimila pelo dizer. Para além da “morte do autor”, ousa dizer que o autor, em sua transposição para o mundo da linguagem, apenas perde os sentidos, não chega a morrer, posto que a autoria é um processo de identificação com o outro. Tal processo se dá pelas inteligências retóricas; *ethos*, *pathos* e *logos*.

Toda sabedoria retórica herdada dos gregos e romanos cairia por terra não fosse a compreensão e contribuição de pesquisadores contemporâneos que resgatam valores como *phrónesis* (prudência prática e verdades sociais), *areté* (constituição moral e sobrepujamento de um mundo amoral) e *eunoia* (benevolência de si e do outro e bem-estar social) e suas relações na *práxis* e na *doxa*.

A partir das contribuições expostas acerca do ato retórico, resta dizer que o autor não morre e tampouco precisa ressuscitar no terceiro dia. Ele não precisa desumanizar-se para expressar aquilo que lhe faz mais humano: a linguagem. E quanto ao aspecto da repetibilidade eterna do já dito em diferentes textos de diferentes épocas que parece comprometer a possibilidade de uma escrita original? Penso que até mesmo processos de criação, releitura e retextualização podem mesclar os já ditos e apresentar, com eles ou a partir deles, novos conceitos e novas expressividades. Vemos isso em Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), com neologismos, inovações sintáticas e subversões semânticas; em José Saramago (*Jangada de pedra*), com inovações sindéticas em seu realismo fantástico; em Caio Fernando Abreu (*Morangos mofados*), com inovações morfossintáticas e fusões de focos narrativos; em Renato Russo (*Monte Castelo*)<sup>22</sup>, com justaposição antitética de textos clássicos com novos sentidos; e tantos outros que não caberiam neste estudo.

Uma vez compreendidos a autoria e o lugar do autor, creio que o processo de criação inicia uma trajetória que culmina em uma espécie de *petit mort* (pequena morte, um brevíssimo desligamento ou perda momentânea de sentidos), em que o autor-criador, após perder parte de sua força vital, abdica da vida concreta. De certo que o esforço da criação nunca terá sido em

---

<sup>22</sup> ROSA, João G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: José Olympio, 1982; SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Rio de Janeiro: Record Altaya, 1980; ABREU, Caio F. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009; RUSSO, Renato. *Monte Castelo*. In LEGIÃO URBANA. Quatro Estações. EMI, 1989. 1 CD. Faixa 7.

vão, pois dele podem surgir obras que o conduzirão ao reconhecimento, mesmo que somente de seus pares (autores-criadores) ou, de modo mais desejado, por um amplo público (coautores). De qualquer forma, o texto estará sempre prenhe de valores, visões de mundo, impressões pessoais, pistas, aberturas, reconhecimentos, estilo, que possibilitarão a identificação de seu nome de autor, uma abstração, gesto ou noção equivalente ao autor-criador.

Nesse sentido, não há uma relação escritor-autor mas antes autor-escritor, uma vez que sou visto como alguém que cria, que elabora um texto, um discurso, uma obra, a partir de um gesto que expõe um clamor por ser exteriorizado; já o que de fato inscreve-se no papel ou na tela do computador é o gesto do escritor. Trata-se de uma necessidade de estar liberto para ser, para querer e para poder, algo que a escola parece ter negado sistematicamente pois o ato retórico implica um processo de aprendizagem que se faz não apenas pela prática, mas também pela reflexão e pela ação refletida sobre a prática. Obviamente, é uma relação dialética em que escrevemos o mundo para nele nos vermos inscritos.

Bakhtin (1997) demonstra com exatidão a posição do autor-criador (inerente à obra) e autor-pessoa (pertencente à vida), quando estabelece que “o desígnio artístico estrutura o mundo concreto” (BAKHTIN, 1997, p. 206), em que o corpo é o centro de valores no espaço, a alma é o centro de valores no tempo e a interpretação de ambos garante o sentido inseridos em uma unidade concreta, ou seja, a presença do autor carne e osso é inevitável no texto que produz e isso se dá por meio de “certa posição axiológica”, em que os acontecimentos da vida, são recortados e reorganizados esteticamente (FARACO, 2006, p. 39). Nesse sentido, aspectos da vida do autor estarão presentes em sua obra, desde as suas escolhas temáticas, passando pelo estilo obtido por sua experiência de vida e de escritor, até o poder discursivo (por que não dizer persuasivo?) de atingir o público leitor, inclusive em diferentes épocas e lugares. Enfim, tais aspectos literários ou não literários pertencem ao mundo da percepção estética e de algum modo estão presentes na realidade concreta do autor.

## **2.2 Criatividade**

Na *Introdução* à obra *Criatividade e processos de criação*, Ostrower (1987[1977]) assevera que a criatividade é “um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades” (OSTROWER, 1987[1977], p. 5). No entanto, segundo a autora, tais potencialidades não são exclusivas do trabalho artístico, mas também de outras áreas da atividade humana. Podemos ser criativos nos mais diferentes afazeres, pois “criar e viver se

interligam” (OSTROWER, 1987[1977], p. 5). Nessa perspectiva, a produção escrita, seja em processos de ensino e aprendizagem, seja no mundo do trabalho, exige do autor certas capacidades linguísticas bem como condições necessárias para atingir propósitos específicos, o que demanda processos de criação observáveis e de certa forma controlados, a considerar os gêneros textuais-discursivos implicados.

Tem-se assim que o ser humano possui uma natureza criativa que se desenvolve dentro de um ambiente cultural, pois

Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades, já dentro do quadro de determinada cultura (OSTROWER, 1987[1977], p. 5).

É fácil concordar com a autora em considerar um nível individual e um nível cultural para situar o sujeito no processo de criação. São nesses níveis que o autor cria, ou seja, dá forma a um objeto que, segundo Ostrower (1987[1977]), “sempre se o ordena e se o configura”, ações essas consideradas como “atuações de caráter simbólico” em que “toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização” (OSTROWER, 1987[1977], p. 5). Nesse sentido, um sujeito aprendente, ao produzir um texto, é potencialmente um ser criador e criativo. De posse de ferramentas adequadas e colocado diante de desafios, lança mão da prática escrita, ainda que imatura no dizer, como gesto comunicativo e, a partir dele, produz e torna-se produto de sua realização. Dessa relação dialética e dialógica com o texto e seus propósitos, nascerá o aluno-autor.

Outro aspecto a ser considerado é que a criação, antes de mais nada, é uma “percepção consciente” que, por conta das exigências repressoras, manipuladoras, massificadoras da sociedade consumista em um sistema competitivo, acaba por sofrer uma “deformação do consciente”, como o racionalismo e o reducionismo (OSTROWER, 1987[1977], p. 6). Trata-se, desse modo, de uma alienação humana em que, mesmo diante de riquezas materiais, de conhecimento de mundo e de tecnologias aprimoradas, o homem sofre um “processo de desintegração”, pois “aliena-se de si, de seu trabalho, de suas possibilidades de criar e de realizar em sua vida conteúdos mais humanos” (OSTROWER, 1987[1977], p. 6). De tal constatação, feita em um contexto de pouca liberdade de expressão, mas em pleno desenvolvimento econômico (com consequências desastrosas), encontramos similaridades no século XXI em que a chamada pós-modernidade materializa-se em comportamentos

reveladores da pós-verdade, e o ato criativo torna-se relativizado por exigências utilitaristas e urgentes. Em outras palavras, os processos de criação ficam em segundo plano em detrimento do produto que se torna o foco das atenções para ser “curtido” ou negado, consumido ou replicado, a depender de valores muito pessoais e inculcados em diferentes segmentos sociais.

Uma abordagem interessante é feita por Domenico De Masi, em *Criatividade e grupos criativos: fantasia e concretude* (2005), em que analisa a criatividade à luz da Neurociência, da Psicologia, da Psicanálise, da Epistemologia e, com profundidade, da Sociologia. O autor constata uma tendência que considera os trabalhadores como sujeitos “desprovidos de ideias por causa dos bloqueios psicológicos devidos a uma modalidade errada de pensar e interagir”, o que demandaria “intervenções de formação capazes de derrubar essas barreiras psicológicas introjetadas no nível do inconsciente, para dar livre curso, finalmente, às capacidades criativas inatas que cada um possui em seu patrimônio genético” (DE MASI, 2005, p. 134-5). Isso ocorre porque os trabalhadores estão cada vez mais “aculturados” e as máquinas têm a possibilidade de desenvolver a maioria das ações repetitivas e executivas, pois “o mercado aprecia sobretudo bens de serviços novos, sofisticados e personalizados. Portanto, tudo na sociedade pós-industrial concorre para valorizar a atividade criativa, pelo menos até o quanto foi valorizado, na sociedade industrial, o esforço executivo” (DE MASI, 2005, p. 134).

De certo que a sociedade industrial sempre valorizou mais a produtividade do que a criatividade e, de acordo com De Masi (2005), mesmo a explosão criativa do início do século XX não tornou predominante a função de descoberta e da invenção. Nesse sentido, a estrela da sociedade industrial “não era a classe diversificada de artistas nem mesmo a prestigiosa categoria dos cientistas, mas a cooperação dos engenheiros” (DE MASI, 2005, p. 14). Apesar de a pesquisa de De Masi (2005) abordar os “grupos criativos” (influência do contexto social sobre os criativos e sobre a criatividade e graus de criatividade), possui contribuições importantes à presente tese.

De Masi (2005) afirma que “toda a criatividade humana serviu para transformar a energia solar em energia social” (DE MASI, 2005, p. 136) e relaciona alguns progressos no estudo das etapas do desenvolvimento dos processos criativos desde fins do século XIX, as quais elencamos a seguir:

1884: Helmholtz: [1] exploração de tudo o que existe em torno da solução de um problema; [2] repouso da mente até o surgimento de uma “solução súbita e inesperada” (DE MASI, 2005, p. 136);

1926: Wallas: [1] preparação, [2] incubação, [3] iluminação e [4] verificação (DE MASI, 2005, p. 136-7);

1931: Rossmann: [1] observação de uma necessidade, [2] análise dessa necessidade, [3] resenha das informações disponíveis, [4] formulação das soluções possíveis, [5] análise crítica, [6] invenção propriamente dita e [7] experimentação para verificar-lhe a validade (DE MASI, 2005, p. 137);

1953: Osborn: [1] orientação, [2] preparação, [3] análise, [4] criação, [5] incubação, [6] nova síntese e [7] avaliação (DE MASI, 2005, p. 137).

1981: Anzieu: [1] surpresa (*saisissement*), [2] tomada de consciência do problema a resolver, [3] estruturação do código que rege o tipo de conhecimento implícito naquele determinado processo criativo, [4] composição e a realização da ideia, [5] licenciamento e [6] dissabor (DE MASI, 2005, p. 137).

Percebe-se uma linearidade em todas as formas apresentadas, uma vez que são etapas a serem cumpridas. Sem tencionar analisar cada uma delas, penso que a *Inventio* retórica, se colocada em equivalência como processo de criação, já romperia tal linearidade ao se fazer presente em todas as etapas da construção do discurso. Ora, a *Inventio* é ponto de partida e elemento de constante verificação das demais partes do discurso, para constatar sempre a eficácia comunicativa e graus de receptividade. Representa, nesse sentido, um processo criativo que funciona em rede com pontos de contato entre suas partes constituintes (*Dispositio*, *Elocutio* e *Actio*) que só conclui quando está certo da eficácia discursiva em uma das três ordens de finalidade: *docere*, para “ensinar, transmitir noções intelectuais, convencer”; *movere*, para “comover, atingir os sentimentos” e despertar e movimentar “as paixões humanas”; e *delectare*, para “agradar, manter viva a atenção do auditório” e pelo “discurso estimulante que movimenta o gosto” (FERREIRA, 2010, p. 16).

Ainda que, para De Masi (2005), a informação seja “imprescindível para a criatividade científica, mas conta muito menos para a artística” (DE MASI, 2005, p. 136-7), entendo que a informação bem como a formação intelectual sejam fundamentais para qualquer processo de

criação. A informação factual, despida de preconceitos ou contaminações de pós-verdade, alimenta o repertório do artista, conecta-o com a cultura do mundo real e colabora com o seu lugar de fala e sua percepção de problemas concretos e atuais. A formação, como domínio de conceitos e experiência de vida, adquiridas tanto nas etapas da educação formal (Educação Básica e Ensino Superior) como na educação informal (autodidatismo, enriquecimento de bagagem cultural) com a aplicação de conhecimentos advindos da vida real, contribui para o desenvolvimento de uma visão de mundo mais abrangente e de respeito à vida, aos direitos humanos e à diversidade de ideias, culturas e valores. Sem tais requisitos, a expressão artística careceria de humanidade, de sensibilidade e, por extensão, de criatividade.

Ainda com De Masi (2005), existem alguns conceitos de criatividade, tais como:

capacidade de construir e destruir, de revelar segredos; de ver antes dos outros e de fazer ver aos outros; como originalidade marcada pela avaliação social; como pesquisa de uma forma ou de um pensamento dotados de originalidade, unidade e qualidade rara; **como conquista de alto grau de subjetividade na arte, de alto grau de objetividade na ciência**<sup>23</sup>; como modo para liberar-se das escolhas habituais e obrigatórias; como conquista para enriquecer não apenas o criativo, mas todo o gênero humano; como método diferente do pensamento comum, capaz de chegar a resultados que o pensamento comum poderá entender, aceitar e apreciar somente num segundo momento (DE MASI, 2005, p. 138).

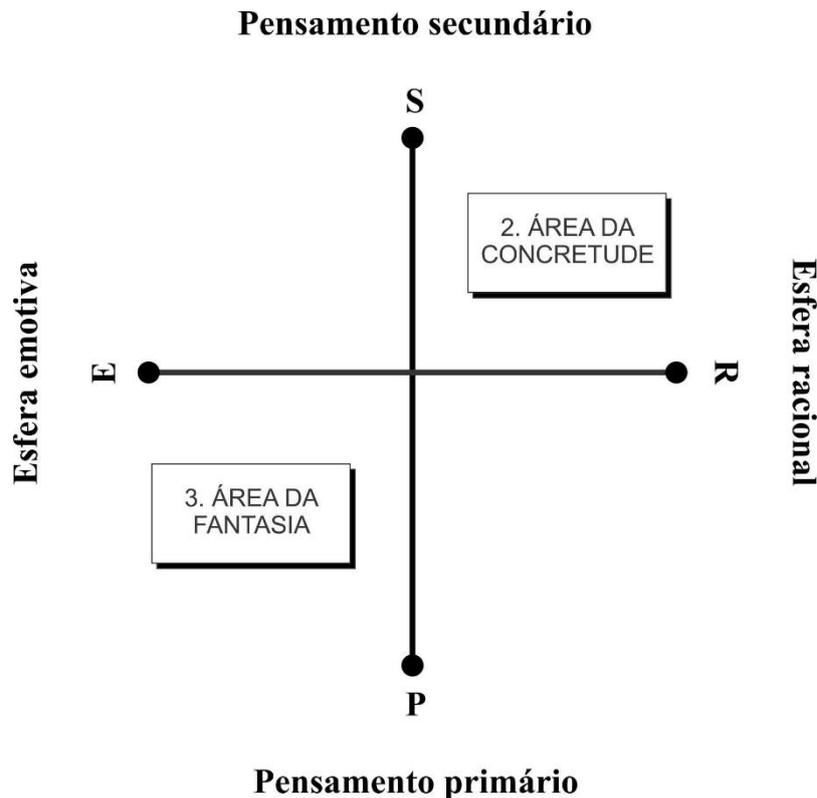
No entanto, o autor, para apresentar sua própria definição de criatividade, vai além. A partir de conceitos da Psicanálise, De Masi (2005) aponta a existência de um processo primário, no nível do inconsciente, e um processo secundário, no nível do consciente (lógica comum). Segundo Arieti (1976), “o processo criativo consiste numa síntese entre o pensamento primário e o pensamento secundário” (1976 *apud* DE MASI, 2005). A relação entre eles é de dois aliados em um “esforço criativo” em uma “síntese mágica”, pois acredita-se que “a ideia nova é concebida de modo confuso no inconsciente, onde atravessa uma fase obscura de incubação, depois assume uma fisionomia precisa e toma corpo no consciente” (ARIETI, 1976 *apud* DE MASI, 2005, p. 139). Nesse processo, de acordo com Daquino (1984),

Os indivíduos criativos, sejam eles artistas ou cientistas, têm em comum capacidade de observação e de síntese, excepcional energia psíquica e particular inclinação para as coisas complexas. Acima de tudo, dispõem de uma certa descontinuidade com respeito à racionalidade, isto é, de um pensamento mais livre e menos dependente da lógica, mais inclinado à fantasia, mais próximo do sonho. Sem imaginação e fantasia não haveria criatividade, mas a sua inspiração deve integrar-se, com boa adaptação, à realidade (DAQUINO, 1984 *apud* DE MASI, 2005, p. 140).

---

<sup>23</sup> Grifo meu.

A partir da ideia de Arieti (1976), De Masi (2005) inclui mais dois elementos: a esfera emotiva e a esfera racional, conforme figura a seguir.



Quadro 4 - Reprodução da figura 3 - Área da fantasia e área da concretude. In De Masi (2005).

O autor defende que a criatividade, diferentemente do que se acredita, “consiste numa síntese de *fantasia* e *concretude*<sup>24</sup>” (DE MASI, 2005, p. 141), em que fantasia não significa necessariamente consolo ou evasão, e trata-se, ainda, da “capacidade de transformar a casualidade e a disparidade numa estrutura organizada” (ARIETI, 1976 *apud* DE MASI, 2005, p. 141). Nesse ponto, o produto não significa apenas o resultado de um processo que envolve criatividade e execução, mas de um esforço múltiplo do autor que busca mobilizar a totalidade de seus conhecimentos, sejam eles expressão de suas competências cognitivas ou competências socioemocionais. Após concretizar o discurso escrito, é preciso garantir a sua circulação para atingir o público leitor. Em outras palavras, e de acordo com Arieti (1976 *apud* DE MASI, 2005), “até um poeta, depois de ter composto as suas poesias, tem necessidade de encontrar um editor que as publique, uma rede de livrarias que as vendam, veículos que a divulguem e – quem

<sup>24</sup> Grifos do autor.

sabe – um lobby que as faça ganhar um prêmio literário” (ARIETI, 1976 *apud* DE MASI, 2005, p. 139).

De fato, para fazer o texto circular encontramos atualmente diversas possibilidades, desde a autopublicação até a contratação de empresas especializadas em disparo de anúncios em buscadores na *internet*. Assim, aquele solitário autor diante do computador a escrever poemas, romances, artigos, resenhas, reportagens, pode pensar em públicos bem mais amplos ou específicos e atingi-los com maior precisão.

A fim de ilustrar as relações estabelecidas entre a *Inventio* e os processos de criação de textos literário e não literários, proponho o esquema a seguir.

### A *Inventio* e a construção de textos literários e não literários



Quadro 5: A *Inventio* e a construção de textos literários e não literários. Elaborado pelo autor.

O nó górdio desse esquema é o desdobramento do orador em dois autores: um autor-pessoa e um autor-criador, que constroem o texto literário em regime de colaboração. Trata-se de um exercício de autor cindido, não para criar heterônimos (como um Pessoa a isentar-se de si mesmo), mas de uma transposição necessária do autor empírico para o mundo da literatura. Tal necessidade parece não existir na construção de textos não literários, uma vez que a linguagem se dá no plano referencial, fora da literatura, em que o autor-pessoa exerce sua função-autor, está a calibrar sua aparição e desaparecimento no texto.

Ocorre também que a depender do tipo de demanda da escrita, o nível de criatividade pode ser mais ou menos alto, com a exigência de uma linguagem mais técnica ou complexa, a partir de um tema delicado que pode requerer muita pesquisa e reflexão. Enfim, o autor precisa estar preparado para lidar com a diversidade de gêneros e as expectativas do público<sup>25</sup>.

Ao voltar ao escritor, encontramos um ser solitário, cismado, envolto em pensamentos, em um processo de criação que o consome, que o leva a caminhar no entrelugar da *Inventio*, no limiar do mundo concreto e do mundo da linguagem. Percalços desse tipo podem ser encontrados em cadernos de notas de escritores famosos ou em cartas trocadas com amigos, num profícuo diálogo que buscava arrancá-lo da solidão. A despeito da imagem do momento doloroso envolvendo o autor em seu processo de criação, De Masi (2005) cita o poeta e contista Edgar Allan Poe (1988) que analisa no ensaio *Filosofia da composição* com muita propriedade tal cenário:

A maior parte dos escritores – de modo particular os poetas – prefere crer que compõe com uma espécie de frenesi sutil – com uma intuição estática –, e por certo ficariam arrepiados de permitir ao público ver nos bastidores as elaboradas e vacilantes cruzeiras do pensamento, o verdadeiro fim recolhido apenas no último momento, os inúmeros lampejos de uma ideia que não atingiu a maturidade da expressão, as fantasias plenamente aperfeiçoadas, que por desespero foram deixadas cair como intratáveis, as cautelosas escolhas e as cautelosas recusas, os penosos riscos e as interpolações – em uma palavra, as rodas e os roquetes, as roldanas para as trocas de cena, as escadas e as armadilhas do diabo, as penas de galo, os cosméticos vermelhos e as pintas pretas que 99% das vezes constituem a praxe comum do *histrionista*<sup>26</sup> literário (POE, 1988, p. 1.308-9 *apud* DE MASI, 2005, p. 144).

Se essa visão revela um escritor que encena o processo de criação de sua obra, há ainda o autor que não acredita em acaso ou intuição, como o próprio Poe quando descreve a produção de *O corvo*, o seu poema mais conhecido. Diz o poeta: “A obra prosseguiu, passo a passo, até o seu remate, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático... com o objetivo de compor uma poesia capaz de satisfazer ao mesmo tempo o gosto popular e o crítico” (POE, 1988, p. 1.308-9 *apud* DE MASI, 2005, p. 145). O poeta desnuda seu processo e admite que a estrutura, finalidade e tom precisavam caracterizar “uma nota picante, um eixo sobre o qual girar com estilo toda a composição” (DE MASI, 2005, p. 146). Só então decidiria o tema que atende a um racionalismo extremamente calculado para unir a melancolia da morte à beleza. “A esta altura”, descreve De Masi (2005), “era preciso compor uma estrofe: não a primeira nem uma das primeiras, mas uma das últimas, chamada a servir de parâmetro para todas as outras,

<sup>25</sup> Esse assunto será aprofundado no próximo capítulo.

<sup>26</sup> Grifo do autor.

definindo o ritmo, a métrica, a extensão e a disposição geral” (DE MASI, 2005, p. 146). O poeta começou a compor pelo fim: a antepenúltima estrofe e depois voltou ao começo e seguiram-se outras 15 estrofes. O poema, explica De Masi (2005), possui métrica usual:

“versos trocaicos, octonários cataléticos e completos, tetrâmetros, pés consistentes de uma sílaba longa seguida de uma breve e, por aí vai, seguindo um pedantismo intencional. A combinação deles, entretanto, é original, exaltada pelo apuro com que são aplicados os princípios da rima e da aliteração” (DE MASI, 2005, p. 146).

É inevitável não comparar o processo exposto pelo próprio Poe (De Masi considera nunca sabermos se é real ou fruto da invenção do poeta) com a produção parnasiana – e a simbolista, em fins do século XIX no Brasil. A *Profissão de fé*, de Olavo Bilac<sup>27</sup>, por exemplo, representa um verdadeiro tratado de poesia, um poema metalinguístico, que prescreve a feitura de um poema na mais apurada estrutura e objetividade temática propalados pelo Parnasianismo. Esse poema representa, para Bosi (1977), um “juramento apoético de que o autor morrerá em ‘prol do Estilo’” (BOSI, 1977, p. 254), e expressa os valores estéticos de sua época, como “traços de relevo: o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal de impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo” (BOSI, 1977, p. 246). Considero não ser menos verdade também que o poema paródia *Os sapos*, de Manuel Bandeira<sup>28</sup>, ao criticar o método da arte temática e esteticamente ensimesmada do Parnasianismo, precisou trabalhar dentro da proposta parnasiana da construção do ritmo, da métrica e da rima, de modo calculado do uso das palavras, com uma objetividade necessária para provar a tese do exagero da criação que negava ou desvalorizava o olhar crítico à sociedade e a abordagem de temas e aspectos do cotidiano popular ao mesmo tempo que excedia no empolamento das palavras buscadas no dicionário para exibir desnecessária erudição.

De certo que, para De Masi (2005), mesmo que Poe tivesse produzido o poema

friamente projetado na mesa, ainda assim nos encontraríamos frente a uma genial invenção: não tanto pela carga emotiva contida em cada verso, mas por aquela suscitada por meio da intencional estrutura global subentendida na construção por ética inteira, capaz, por sua própria conta, de despertar intensas emoções (DE MASI, 2005, p. 147).

<sup>27</sup> *Profissão de fé*. In: BILAC, Olavo. Poesias. Posfácio R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978[1888].

<sup>28</sup> *Os sapos*. In: BANDEIRA, Manuel. Carnaval. São Paulo: Global, 2014[1919].

Por esse viés, a intencionalidade precede o texto, está contida no autor-pessoa, uma vez que ele opera em um plano consciente de decisões, que envolvem estratégias e efeitos de sentido, compreendidos desde a *Inventio* do ato retórico, como vimos no Capítulo I.

Ao falar de criatividade, é preciso considerar o que é potencial em um ato criativo. Conforme Ostrower (1987[1977]), “criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo”, como “novas coerências” constatando que “o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987[1977], p. 9). Assim, na criação, existe uma necessidade humana de nos mantermos como “ponto focal de referência”, uma vez que “ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos”, em busca de uma “ordenação interior” e de “significados” (OSTROWER, 1987[1977], p. 9). Entendo que essa busca oscila entre a “fantasia” e a “concretude” sugeridas por De Masi (2005), em que o ser criativo estabelece uma relação dialógica e dialética com o seu meio para produzir no texto significados e ordenações que atendam a determinadas demandas, que vão do inconsciente ao consciente. Para Ostrower (1977), é na busca de ordenações e significados que existe “a profunda motivação humana de criar” (OSTROWER, 1987[1977], p. 9). Logo, concluímos com a autora que criar não se trata apenas de gosto ou desejo, mas, antes, de uma necessidade humana. A criação é potencial humano, carregado de possibilidades, que se traduzem em “*necessidades existenciais*”<sup>29</sup> (OSTROWER, 1987[1977], p. 10).

### 2.2.1 Intuição

O ato de criação, segundo Ostrower (1987[1977]), é sempre “ato de integração” e “adquire seu significado pleno só quando entendido globalmente” (OSTROWER, 1987[1977], p. 56). Intrinsecamente ligado às realizações humanas, o criar é um processo existencial que exige do indivíduo mais do que um trabalho que une pensamento e emoções, uma vez que, segundo a autora,

nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso interior, do sensorio e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre o consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. São os níveis intuitivos do nosso ser<sup>30</sup> (OSTROWER, 1987[1977], p. 56).

---

<sup>29</sup> Grifo da autora.

<sup>30</sup> Grifo da autora.

Diferentemente do instinto, a intuição é “*dos mais importantes modos cognitivos*”<sup>31</sup> do homem”, haja vista que lhe possibilita “lidar com situações novas e inesperadas”; que, “instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito”; e que lhe permite “agir espontaneamente” (OSTROWER, 1987[1977], p. 56). Ao se distanciar do estado puramente natural, o comportamento humano, antes rígido, torna-se mais flexível e adaptável diante de desafios da vida, como as relações com a natureza, a cultura e manifestações do pensamento. Por fim, concluímos, com a autora, que “*a intuição está na base dos processos de criação*”<sup>32</sup> e é, ainda, “um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente”, “um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos” (OSTROWER, 1987[1977], p. 56-66). Nesse aspecto, perceber e intuir são equivalentes e podem ser aprimorados em processos de ensino e aprendizagem. Atualmente, por exemplo, a Semiótica está muito presente nos milhares de currículos que estão sendo elaborados em todo território nacional a partir da BNCC. Tanto que não falamos somente em análise linguística, mas sim em “Análise linguística e semiótica”, com vistas ao trabalho com as linguagens verbais e não verbais e a ampliação das imagens referenciais. Com circulação em meios digitais, textos multissemióticos e multimodais requerem abordagens específicas e exigem dos docentes formação linguística nos moldes do multiletramento. Assim, lidar com vídeos (curtas, longas, *remixes*, clipes, peças publicitárias, esquetes, charges animadas), áudios (*podcasts*, músicas, mensagens, propaganda de rádio, radionovela, *slams*, repente) e imagens (tiras, HQ, charges, cartuns, memes, *gifs*, propagandas impressas, fotografias, infográficos, mapas) é uma forma de aproximação a uma realidade que já está posta.

No entanto, desejo ressaltar que, por mais complexa que essa nova realidade pareça, a autoria, a criatividade e os processos de criação passam, inexoravelmente, pela *Inventio*, pois sempre representarão uma busca pelo melhor modo de dizer, que melhor torne nossa comunicação eficaz e efetiva. Dessa forma, na elaboração de um texto, temos um processo de criação que é composto, “a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração, que permitem optar e decidir, pois, repetimos, ao nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada”. E mais: “como obra, ainda não existe”, uma vez que “a criação exige do indivíduo criador que atue”, que “atue primeiro e produza”, e, só então, “o trabalho poderá ser avaliado com critérios e interpretações” (OSTROWER, 1987[1977], p. 71). Obviamente, o autor deverá calcular todas as variáveis da recepção do texto, e mesmo assim o ato criativo jamais deixará de fazer a transposição de certas

---

<sup>31</sup> Grifo da autora.

<sup>32</sup> Grifo da autora.

potencialidades para a concretização do ato. Enfim, sempre será esperado, senão exigido, do autor e se seu ato criativo um senso de responsabilidade.

Valendo-me de uma metáfora nada original, a *Inventio*, como lugar ideal do autor, do processo de criação e da criatividade, é o retrovisor e a bússola que auxiliam na equação dos conhecimentos prévios (enciclopédico) e das competências cognitivas e socioemocionais. No retrovisor, buscamos o teor do discurso e, na bússola, o melhor percurso, como modos de dizer. Os dois precisam estar bem ajustados para que as escolhas criativas expressem o que desejamos de forma a obter a adesão do outro.

Retornando aos processos de criação, sabemos que eles acontecem no âmbito da intuição e, por serem intuitivos, tornam-se conscientes conforme são expressos. Ainda que sua elaboração opere em níveis subconscientes, “os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador” (OSTROWER, 1987[1977], p. 10). É preciso concordar com a autora quando afirma que a própria consciência jamais é algo acabado ou definitivo, pois

ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como sobretudo nelas *se*<sup>33</sup> percebe (OSTROWER, 1987[1977], p. 10).

Essa “*percepção de si mesmo*” permite que o homem, como potencial ser criativo, não anteveja somente certas “soluções”, mas, de forma ainda mais significativa, seja capaz de “*antever certos problemas*<sup>34</sup>” (OSTROWER, 1987[1977], p. 10). Por conta disso, é possível falarmos de “intencionalidade” da ação humana, que pressupõe uma mobilização interior, “não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta para a qual a ação seja solicitada” (OSTROWER, 1987[1977], p. 10). Nesse aspecto, *O corvo* seria o produto necessário nascido da pena de um autor pressionado pelas dificuldades financeiras que o circunvizinhavam e viabilizado pela experiência e competência escritoras já adquiridas. A posição assumida por Poe comprova o que Ostrower (1987[1977]) afirma a respeito do ato criador, que este

não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda

---

<sup>33</sup> Grifo da autora.

<sup>34</sup> Grifos da autora.

criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas (OSTROWER, 1987[1977], p. 11).

O ato criativo, dessa forma, precede às diferentes etapas do processo de criação e do produto como potencialidade. Isso, como vemos, é explicado pela capacidade humana de tornar modos de ação mental na direção do agir físico, o que ocorreria, a meu ver, na *Inventio*, uma vez que nesse entrelugar habitam não só necessidades criativas, mas também potencialidades criativas consubstanciadas em modos de ser, sentir, conhecer e fazer. Ora, concordo com a ideia de que a nossa herança biológica reúne a consciência e a sensibilidade humanas como “qualidades comportamentais inatas”, e a “cultura representa o desenvolvimento social do homem”, o que “configura as formas de convívio entre as pessoas” (OSTROWER, 1987[1977], p. 11). Isso evidencia que, tanto em sociedades com relações mais simples como em sociedades mais complexas, são esperadas de cada um de seus membros ações humanas consoantes com papéis preestabelecidos: o menino da aldeia indígena sabe que o ritual religioso é realizado pelo pajé, que os adultos protegem as crianças e que o homem branco pode ser uma ameaça ao seu povo; o menino da urbe sabe que a tela do aparelho celular ou da televisão oferece um universo de vídeos atraentes, que o pai chega tarde do trabalho e que é perigoso abrir a porta para estranhos. Em um contexto mais específico como no âmbito escolar, o estudante sabe que em determinado momento terá que produzir um texto, que seus conhecimentos serão testados pelo professor em uma prova e que os pais lhe cobrarão notas boas ao final de cada etapa; o professor, por seu lado, sabe que deverá explicar de outra forma o que não foi bem compreendido, que seu trabalho é supervisionado pelos gestores e que a sociedade espera dele mais do que os sistemas de ensino, público ou privado, costumam oferecer.

Nessas cadeias de eventos, entram em operação as percepções humanas que, apoiadas na sensibilidade e na capacidade criativa, contribuirão em alguma medida para a antecipação e resolução de problemas. Assim, produzir um texto dissertativo na escola, um texto publicitário na agência de publicidade ou um artigo de opinião para um jornal exigirá do autor a mobilização de todos os conhecimentos acumulados tanto racionais, teóricos e práticos (conceitos, fórmulas, estratégias, recursos textuais, linguísticos e discursivos, consciência de autoria, lugar de fala, modos de dizer, negociação de distância, entre outros), quanto socioemocionais (empatia, respeito, confiança, assertividade, entusiasmo, imaginação criativa, interesse artístico, persistência, responsabilidade, foco, autoconfiança, entre outras).

### 2.2.2 Inspiração

Não há como falar de autoria, criatividade e processos de criação sem mencionar a inspiração. Da *Inventio* à *Actio* existem ações que ocorrem em rede, como neurônios e sinapses, com informações indo e vindo, conhecendo-se e se reconhecendo, ordenando e reordenando, escrevendo e reescrevendo, refletindo e agindo. Entre a abertura e o fechamento do discurso, o autor passa por um processo de autoconhecimento, de vivência e de superação que traz um sentimento de realização, como o Criador a contemplar a sua criação, um instante de “profunda felicidade” (OSTROWER, 1987[1977], p. 72). Esse é o momento final, o “momento da inspiração”, como “um momento sumamente decisivo e criativo – o desfecho do fazer” pois “nascido do trabalho, das tentativas que o precederam, das lutas e dos ensaios íntimos, o final é indissolúvel dos momentos anteriores porque consequência necessária” (OSTROWER, 1987[1977], p. 72). Trata-se de um momento inspirado porque revela o quanto os momentos que antecederam também foram inspirados. Nesse sentido, para a autora,

Pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente (OSTROWER, 1987[1977], p. 72-73).

Por outro lado, o próprio conceito de uma inspiração é questionado pela autora, por parecer “equivocado” e “dispensável”, pois se consideramos como ponto de partida “uma sensibilidade alerta, afetiva, motivada para determinadas tarefas e dirigida para um fazer específico, essa sensibilidade se basta” (OSTROWER, 1987[1977], p. 73). Nesse sentido, todo fazer humano seria inspirado se o caracterizarmos pelo “potencial criador natural, pela inata capacidade de formar e intuir, por sua espontânea compreensão das coisas” (OSTROWER, 1987[1977], p. 73). Bastaria, portanto, falarmos em sensibilidade para entendermos que a inspiração já está presente naturalmente em nossas ações criativas. Ocorre que a sensibilidade precisa ser despertada, exercitada e desenvolvida até se tornar uma habilidade aperfeiçoada. Creio que isso seja possível se considerarmos ações planejadas em que o aluno-autor tenha diante de si não só ferramentas, mas as condições de produção necessárias para elaborar um texto que atinja propósitos específicos.

Para tanto, corrobo a ideia de Ostrower (1987[1977]) quando afirma que “a criação deriva de uma atitude básica da pessoa” e que “não se trata de momentos singulares, ‘momentos de inspiração’, nem fora nem dentro do trabalho”, pois ainda que o interesse esteja no plano da expressão de uma experiência subjetiva emotiva, “ainda se trata de uma atitude básica da

pessoa” (OSTROWER, 1987[1977], p. 74). Com isso, infiro que a *Inventio*, longe de ser parte mecânica e estática do sistema retórico aristotélico, opera no plano consciente como escolhas, estratégias, experimentações, testagens, e no plano inconsciente, como predisposições socioemocionais e linguísticas, aprendizagens assimiladas. O primeiro envolve técnica e, conseqüentemente, prática; o segundo envolve sensibilidade e livre expressão para criar. Ambos compreendem, portanto, processos criativos, que variam em intensidade, qualidade, capacidade recriadora, comprometimento, formas de percepção em cada indivíduo. Enfim, segundo a autora, a qualidade do engajamento observada em processos criativos

é a capacidade de se concentrar e de ao retomar o trabalho poder retomar o estado inicial da criação, *alcançar e manter a atenção nesse nível profundo de sensibilização*. É o que conta. Significa reencontrar a tensão dinâmica da intencionalidade, motriz do fazer. O indivíduo não precisa “buscar inspiração”. Ele se apoia na sua capacidade de *intuir nas profundezas de concentração em que elabora o seu trabalho*<sup>35</sup>.

A capacidade de intuir espontaneamente e ao mesmo tempo sustentar a tensão psíquica em níveis mais profundos, será determinante para a criação. Seja na área artística ou científica ou tecnológica. Seja em qualquer atividade do homem, é a tensão renovada que renova o impulso criador (OSTROWER, 1987[1977], p. 74).

Vemos que a “a capacidade de intuir espontaneamente” atribui ao sentido de inspiração como lugar de contemplação, que pode ocorrer em diversos momentos do processo de criação e não necessariamente como algo preconcebido como um *insight*, um lampejo criativo surgido do vazio. Nesse sentido, é importante proporcionar aos alunos, na condição de tutor, tempo suficiente para que ele se envolva com o texto em processo de criação. O texto, uma vez iniciado, será revisitado como objeto de criação que deverá tensionar o autor, para suscitar nele o “impulso criador” do qual fala Ostrower (1987[1977], p. 74). Trata-se de desenvolver nos jovens, para além do repertório, a concentração, a sensibilização e a intencionalidade.

### 2.2.3 Intencionalidade

Para falar de intencionalidade, é preciso considerar, antes, a existência dos textos literários, ou seja, pertencentes ao mundo da literatura, uma vez que na escola o ensino de escrita perpassa tanto o campo da literatura quanto o campo midiático e jornalístico. E intencionalidade na literatura possui uma concepção que equivale à presença do autor no texto. Como gêneros textuais-discursivos, as narrativas literárias de qualquer espécie são reunidas, para efeito pedagógico, no agrupamento do Narrar. Embora pertençam à esfera literária da comunicação humana, circulam em espaços mais restritos do que a ampla maioria dos demais agrupamentos

---

<sup>35</sup> Grifo da autora.

de gêneros e seus aspectos tipológicos, quais sejam o Relatar, o Expor, o Argumentar e o Descrever ações (DOLZ; SCHNEUWLY, 2004). Nesse aspecto, poemas não encontram lugar em tais agrupamentos, uma vez que a linguagem humana se realiza em enunciados concretos e a prosa é a forma de linguagem que mais se aproxima do falar natural das práticas comunicativas.

Feitas essas considerações, é preciso levar em conta ainda que existem questões mal resolvidas no campo dos estudos literários, a começar pelo nome da abordagem: teoria literária ou teoria da literatura? Segundo Compagnon (2010), a teoria da literatura é literatura geral e comparada, em que se faz uma reflexão sobre as condições de literatura, de crítica literária e de história literária; “é a crítica da crítica”, ou a “metacrítica”, enfim, há nela uma reflexão sobre as noções gerais, os critérios e os princípios na obra literária (COMPAGNON, 2010, p. 24). Já a teoria literária é opositiva e crítica da ideologia; atua na crítica da teoria da literatura; é formalista; persegue o sentido além do texto, do sentido ou do valor. É, por fim, a crítica ao bom senso literário e a referência ao formalismo (COMPAGNON, 2010, p. 24). Alinhado à teoria da literatura, Compagnon (2010) explica que esta possui uma atitude analítica e de aporias, uma aprendizagem cética (crítica), um ponto de vista metacrítico que visa interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas (em sentido amplo), um “Que sei eu?” perpétuo (COMPAGNON, 2010, p. 23). É com tal base teórica que pretendo percorrer o conceito de intencionalidade que colabora para a compreensão da presença da instância autor no mundo da linguagem literária que extrapola as regras da prosa não literária.

### 2.2.3.1 Intencionalidade: domínio exclusivo da literatura?

Entre os “elementos indispensáveis” para que haja literatura estão: um *autor*, um *livro*, um *leitor*, uma *língua* e um *referente*. Além de tais elementos, é preciso afirmar que, segundo a tradição literária, que atua tanto no aspecto dinâmico, histórico, quanto no aspecto estático, o valor, existe “o eterno combate entre a teoria e o senso comum que dá à teoria seu sentido” (COMPAGNON, 2010, p. 25). Para ilustrar a relação, observamos o quadro a seguir:

<b>Senso comum</b>	<b>Teoria</b>
Literatura	Literariedade
Autor	Intenção
Mundo	Representação
Leitor	Recepção
Estilo	Estilo
História	História
Valor	Valor

Quadro 6. Senso comum e teoria, in Compagnon, 2010, p. 25.

Por essa abordagem, o que se reconhece como autor pelo senso comum equivale à intenção pela teoria da literatura. Nesse sentido, busca-se no texto literário não a presença do autor, mas a intenção inscrita na sua linguagem. Como o narrador é uma instância, uma criação do autor, um enunciador que se dirige a um enunciatário, trata-se de abstração, de discurso literário, carregado de valores identificados no próprio jogo das palavras. A solução para a questão da teoria literária e da teoria da literatura é considerar, para efeito de análise retórica do discurso, a existência do autor-pessoa, empírico, carne e osso, como orador que também mergulha no mundo da literatura, no texto literário, e assume a condição de autor-criador, o da linguagem, o que exerce a função-autor, expressa valores e pode ou não se relacionar com o autor-pessoa.

Nesse sentido, acreditamos que em um texto literário há sempre dois oradores: o orador que escreve o discurso, que manipula a linguagem de fora, com sua bagagem cultural, sua experiência de mundo, sua capacidade linguística e discursiva, conhecedor das regras literárias da imitação e da verossimilhança e que possui um *ethos* reconhecido socialmente; e o orador que atua no discurso, que se inscreve no texto, que se traveste em personagens, que vive e morre, que possui um *ethos* construído no e pelo discurso literário. As pistas deixadas do texto não permitem que o autor desapareça por completo. É, tudo leva a crer, uma pequena morte alinhada ao sabor da interação com o enunciatário, tensionado pelas paixões suscitadas no enredo, que movem o *pathos*, em um movimento duplo: o enunciatário como interlocutor, na condição de extensão encarnada do leitor, que de fora conhece o autor e a obra.

Se assim não fosse, a intencionalidade de Graciliano Ramos (orador), presente em *São Bernardo*, seria radicalmente diferente do que expressada por Paulo Honório (orador), na condição de narrador em primeira pessoa. Ora, Graciliano Ramos era um homem ideologicamente alinhado à esquerda, filiado ao Partido Comunista, pertencente à Geração de 30, regionalista, com fortes críticas sociais aos governantes de sua época. O fazendeiro Paulo Honório, por sua vez, é um representante do capitalismo agrário, arcaico, que vomita valores burgueses da ascensão pelos méritos pessoais e pela defesa da propriedade privada. Dois seres politicamente inconciliáveis. Dois *ethos* que se antagonizam em qualquer análise de discurso, dois oradores em mundos separados pela existência de seus autores: pessoa e criador.

Portanto, nos limites desta pesquisa, convém concordar com a indignação de Compagnon (2010) quando parece apresentar uma solução ao problema das divergências entre os campos de estudo da literatura:

Trata-se de arrombar essas falsas janelas, essas contradições traiçoeiras, esses paradoxos fatais que dilaceram o estudo literário; trata-se de resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entrelugar (COMPAGNON, 2010, p. 27).

De minha parte, posso afirmar que a intenção, como intencionalidade da obra, precede o discurso. Encontra-se também na *Inventio*, uma vez que antevê, que pavimenta uma estrada por onde circularão emoções, pensamentos, desejos, sonhos, divergências, acordos, enfim, a carga textual e discursiva a ser transportada até o destino: a formalização do texto pela interação com o Outro. Cabe ressaltar ainda que os textos não literários possuem autor-pessoa e autor-criador, porém sem o compromisso com uma linguagem literária. Nesse caso, a função-autor é mais perceptível dada a necessária objetividade das produções textuais para cumprir funções sociais específicas em esferas variadas.

Em síntese, a intencionalidade é o posicionamento do orador presente não no solo, mas no subsolo do texto (GUIMARÃES, 2016), que percebemos por meio de inferências dadas no contexto de produção e circulação e por meio de pressupostos sinalizados pela existência de elementos lexicais e morfossintáticos. Cabe ao orador, ao exercer a autoria, estabelecer o distanciamento e a negociação com o auditório pela intermediação da palavra e dos sentidos atribuídos no contexto retórico. Esse processo de criação, como já abordei, ocorre na *Inventio* que permite momentos de reflexão, liberdade de criação, busca do que dizer e cálculos de como dizer.

### **2.3 A moeda e seus lados equivalentes**

Fantasia e concretude, potência e ação, inconsciente e consciente. O percurso feito entre autoria, criatividade, intuição, inspiração e intencionalidade nos mostra a criatividade como condição necessária ao ser humano e, conseqüentemente, carregada de emoção como prerequisite para o ato da criação. Cabe ao autor, nesse sentido, mobilizar capacidades que o levem às profundezas de seu ser, onde poderá encontrar uma fonte inesgotável de ideias e possibilidades de expressar seus pensamentos, desejos, sonhos, emoções. Esse entrelugar, no limiar do inconsciente e do consciente, na busca pelo que dizer, é o lugar da *Inventio*, o lugar da preparação do discurso em estado embrionário, que dialoga com possibilidades latentes, que busca formas de expressão.

Por isso, a autoria, como exercício de criação, deve ser praticada para aperfeiçoar não apenas técnicas de dizer, mas também para libertação da criatividade. Esta, por sua vez, além de

inerente ao ser humano, não existiria sem uma autoria, sem a função exercida pelo autor. São dois lados da mesma moeda que, em última instância, representam capacidades no modo de expressão que podem e devem ser ensinados desde cedo na educação formal. Não de forma compartimentada e sistemática, mas em processos criativos que visem a explorar, incentivar, desafiar, crianças e jovens em processos que, ao mesmo tempo que o permitam criar, também o permitam se recriar, conceber o mundo por outras perspectivas, atuar na *Inventio* como autor, na construção de discursos que representem sua capacidade de agir pela palavra, de expressar sentimentos, de partilhar conhecimentos, de relatar experiências, de debater questões sociais polêmicas, de se fazer ouvir, enfim, de contribuir na condução e nas mudanças necessárias para melhorar a vida social e política de seu País.

No Capítulo III, a seguir, abordo aspectos da *Inventio* na vida e obra do cantor e compositor Chico Buarque sob um enfoque do sistema retórico e de autoria a partir de letras de canção. Tal abordagem traz as possibilidades de realização de intervenções pedagógicas tanto para o tratamento do gênero textual quanto para a produção de textos autorais.

### CAPÍTULO III – AUTORIA E CRIATIVIDADE EM CHICO BUARQUE

*Eu sei a história de cada composição,  
porque é um momento especial.*

Chico Buarque, 2011<sup>36</sup>

Minha pesquisa propõe aos profissionais da Educação a possibilidade de oferecer ao aluno uma experiência criativa por meio de ações que valorizem a autoria apesar da urgência e funcionalidade impostas pelos sistemas de ensino. Nesse sentido, o presente capítulo apresenta, de forma biográfica e didática, a *Inventio* no percurso de vida e algumas composições de Chico Buarque.

A trajetória deverá ser realizada em três frentes: a formação, as influências e o processo de criação. Assim, considero o presente capítulo um convite aos professores para compartilharem com seus alunos aspectos da vida do cantor e compositor. Ao final, deverá restar claro que o ser retórico Chico Buarque não é apenas uma pessoa criativa, mas também um homem normal que aprendeu a receber a visita da musa, que atua com um discurso de sensibilidade e expressividade e que desenvolveu a técnica de temperar sua obra com doses de um ingrediente essencial a qualquer artista: humanismo.

É preciso dizer, ainda, que considero Chico Buarque um artista completo, competente e muito criativo. A *Inventio* que ele desenvolve é aprimorada e lança mão de todos os recursos possíveis e imagináveis. Sua capacidade de exotopia, no sentido bakhtiniano, é exemplar, seu *ethos* poético mergulha fundo na alma humana e ali dialoga e constrói os mais diferentes tipos sociais. A fonte parece ser inesgotável, mesmo quando adentra terrenos não antes penetrados. De músico, compositor, dramaturgo, cronista e agora romancista, Chico Buarque conhece meandros literários e aspectos do dizer de forma contextualizada e crítica, que o alçam a um homem sempre do seu tempo, situado de forma consciente, que não deixa sua arte ser afetada por discursos políticos com os quais muitas vezes na vida de autor-pessoa possui alinhamentos públicos.

---

<sup>36</sup> Em entrevista para a revista Rolling Stones. In TERRON, Paul. Entrevista RS: Chico Buarque. *Rolling Stones*, ed. 61. 11nov.2011. Disponível em <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-61/entrevista-rs-chico-buarque/>. Acesso em 20nov.2021.

Mas, nem sempre foi assim. Por isso, para o propósito deste trabalho, interessa muito abordar o menino Chico Buarque e a construção de sua obra em uma perspectiva da *Inventio* retórica. Tarefa nada fácil e muito desafiadora que demandará um esforço necessário para que não haja desvios no caminho.

### 3.1 O jovem Chico navega o velho Francisco

Filho de Sérgio Buarque de Hollanda e Maria Amélia Cesário Alvim, Francisco Buarque de Hollanda, o Chico Buarque, nasce em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. Passa a infância em São Paulo, pois o pai assumira a direção do Museu do Ipiranga em 1946, e parte da adolescência na Itália, por conta de um convite recebido por Sérgio para lecionar na Universidade de Roma, entre 1953 e 1955. De volta ao Brasil, Chico passa a morar na rua Buri, no Pacaembu, em São Paulo. Em 1959, é internado em um colégio em Cataguases (MG), após seus pais descobrirem que se envolvera com o movimento dos Ultramontanos, que se tornaria posteriormente a TFP (Tradição, Família e Propriedade), uma organização de extrema-direita. É nesse período que compõe sua primeira música: “Canção dos olhos”, “cópia deslavada do estilo de João Gilberto” (HOMEM, 2009, p. 12), como o próprio Chico admitiria em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1966. A canção era cantada exaustivamente nos bares e apresentações escolares.

Em 1961, é preso ao “puxar” um carro com o amigo Olivier, prática conhecida como “furto de uso” e que “era muito comum entre os chamados filhos de boas famílias – os *playboys*, como diziam os jornais” (WERNECK, 2006, p. 28). O episódio, que resultou em alguns bofetões e uma noite na prisão, alimentaria, mais de trinta anos depois, o processo de *Inventio* de Chico Buarque: dois retratos – um de frente e outro de perfil – para a ficha policial, que compõem a capa do álbum *Paratodos*, de 1993, e a letra de “A foto da capa” (WERNECK, 2006):

O retrato do artista quando moço<sup>37</sup>  
 Não é promissora, cândida pintura  
 É a figura do larápio rastaquera  
 Numa foto que não era para capa  
 Uma pose para câmera tão dura  
 Cujo foco toda lírica solapa  
 (...)

---

<sup>37</sup> O verso de abertura da canção faz clara referência ao primeiro romance de James Joyce: Retrato do artista quando jovem (*A Portrait of the artist as a Young man*), lançado em 1916. A obra narra experiências de infância e adolescência de Stephen Dedalus, espécie de alter ego do autor, e mantém uma estrutura de formação em que a personagem evolui em todos os sentidos, da infância até a maturidade.

O eu poético, claramente arrependido, assume a culpa por ato impensado, creditado ao calor das aventuras juvenis que envergonham o poeta. A fotografia, embora não feita para compor um trabalho artístico, estampa de maneira exemplar uma ação a não ser seguida. Há *mea culpa* e superação em que o adulto revisita o adolescente, puxa-lhe a orelha e o acolhe com braços fraternos – se não paternos –, pois olha o passado e se vê refletido como muitos jovens que hoje atuam no mundo do crime, não em busca de aventuras, mas como modo de sobrevivência.

O tema da manchete do jornal *Última Hora*: “Pivetes furtaram um carro: presos” ainda renderia outra pérola da produção buarquiana: a canção “Pivete” (1978), parceria com Francis Hime, em que de maneira divertida um menino, após furtar um veículo, sente-se um verdadeiro piloto de fórmula um pelas ruas do Rio de Janeiro.

Em 1963, Chico Buarque ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, “menos por escolha do que por falta de alternativa”, pois “para música não havia boas escolas, e o curso de Letras era tido, na época, como coisa para mulheres” (HOMEM, 2009, p. 13). Como já desistira do sonho de ser jogador de futebol, o urbanismo, por sua vez, “afigurava-se como a saída para quem, desde criança, desenhava cidades imaginárias” (HOMEM, 2009, p. 13), mas desistiria do curso três anos mais tarde.

### 3.1.1 *Inventio* à flor da pele

Muitos episódios da infância serviriam de material no processo de *Inventio* não somente de canções, mas também de romances. Nesse sentido, considerar as referências da vida real mais próximas dos alunos é um bom início de conversa para criar repertórios mínimos de experiências vividas. Do futebol de botão, por exemplo, Chico pegou emprestada a escalação húngara da Copa de 1954, cujos nomes, segundo Werneck (2006), “vão batizar não apenas personagens, vários deles escritores, como também lugares, num jogo em que Chico se compraz em permutar nomes e sobrenomes da vida real” (WERNECK, 2006, p. 22), na obra *Budapeste* (2003):

O meia Sándor Kocsis, artilheiro da competição com onze gols, é homenageado na pessoa do “eminente poeta” Kocsis Ferenc, “o grande intérprete da alma húngara”. Outro meia, o extraordinário Ferenc Puskás (quatro gols na Copa de 1954), é escalado para ser Puskás Sandor, o venerando escrivão do Clube das Belas-Letras. O centroavante Hidegkuti transparece na figura do contista Hidegkuti István, festejado autor de *O colar de ameixas*. O goleiro Grosics fica detrás da barreira formada por um agente homônimo, da Polícia Federal – e assim por diante, numa história em louvor dos craques magiares, percorre avenida Bozsik, palmilha a rua Toth, faz ponto na praça Czibor, se hospeda no Hotel Zakariás... (WERNECK, 2006, p. 22).

Uma curiosa composição dessa fase é “Marcha para um dia de sol” (1960 ou 1961, pois o próprio autor não lembra bem a data), apelidada, anos depois, de “João XXIII”, por ser considerada uma “abordagem ingênua da questão social” (HOMEM, 2009, p. 14), uma vez que anunciava um tom conciliatório de classes sociais, coincidente com o teor das encíclicas papais *Mater et magistra* (1961) e *Pacem in terris* (1963).

Eu quero ver um dia  
numa só canção  
o pobre e o rico  
andando mão em mão  
que nada falte  
que nada sobre  
o pão do rico  
o pão do pobre  
(...)

Ainda assim, há a hipótese, segundo Homem (2009), de que a canção reflita “uma experiência vivida por Chico quando ainda estudava no Santa Cruz” (1956-1961), após retorno da estadia no internato em Cataguases. “Como membro da OAF (Organização de Auxílio Fraternal), ele ia com regularidade até a região da Estação da Luz entregar cobertores e outras doações aos moradores de rua” (HOMEM, 2009, p. 14). De alguma forma, participar daqueles atos influenciaria na sua formação para o resto da vida: “(...) pra um cara como eu, que morava ali no que seria a Zona Sul de São Paulo [...] e que estudou em colégio de menino rico, de repente ter essa missão, duas vezes por semana, era muito importante”<sup>38</sup> (HOLLANDA, 1977). Após sonhar com a possibilidade de sua marchinha ser gravada por uma cantora famosa da época, Claudette Soares, Chico acaba por se desinteressar pela música que viria a ser gravada em 1964 por outra cantora, Maricene Costa. Mas, àquela altura, não se identificava mais com a letra: “Nem João XXIII concorda com aquele tipo de ecumenismo social. Não adianta conciliar rico e pobre, o negócio é não haver distinção”<sup>39</sup> (HOLLANDA, 1967).

Às vezes, pequenas decepções ou pequenos sucessos na vida dos nossos alunos são ingredientes valiosos para iniciar uma reflexão que poderá desaguar em produções autorais e criativas, como poemas, letras de canção ou *slams*. Este último gênero, por exemplo, é bastante apreciado pelos jovens das periferias, que geralmente compõem o corpo discente de muitas escolas da Grande São Paulo.

<sup>38</sup> Em entrevista concedida a Tarso de Castro, na Folha de S.Paulo, de 11 de setembro de 1977, in HOMEM, Wagner. *História de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009, p. 14.

<sup>39</sup> Em entrevista à revista Realidade, setembro de 1967, p. 3 (Edição especial: A Juventude brasileira, hoje), in HOMEM, Wagner. *História de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009, p. 15.

### 3.1.2 Demandas

Mesmo com a agitação dos anos que se seguiram ao Golpe Cívico-Militar de 1964, Chico Buarque passa a compor diversas músicas que cantava em *shows* realizados em colégios e demais centros onde a juventude se reunia, geralmente estudantes universitários. Ainda estudante de urbanismo na FAU, ele lança o primeiro compacto com “Pedro pedreiro” (1965) e “Sonho de um carnaval” (1965). Mas a música “Tem mais samba” (1964), feita por encomenda para a peça musical *Balanço de Orfeu*, seria considerada pelo próprio compositor como o marco zero de sua obra e que, de acordo com Werneck (2006), “poderia ser tomada, também, como ilustração de uma das constantes de seu trabalho: a criação por encomenda (aquela foi a primeira), contra o relógio mas nunca em prejuízo da beleza e do prazer de criar” (WERNECK, 2006, p. 10). Agora já não haveria mais volta: estava lançada sua carreira de músico e compositor.

A produção sob pressão é uma realidade em nossas escolas, ainda mais quando há um esforço coletivo de muitos professores para que os estudantes tenham um bom desempenho em avaliações externas e naquelas que garantam o ingresso no nível superior de ensino, como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). A produção escrita e todo o aparato nela contido – manual do candidato, regras gerais da redação, competências escritoras e critérios de correção – conduzem os estudantes por um caminho de produção “sob demanda”, cujo resultado parece definir sua vida.

De qualquer modo, a infância de Chico Buarque reúne um acervo, a maioria de obras perdidas, que revela um ser multicroador. Cidades imaginárias, histórias em quadrinhos e “filmes” (desenhado em rolos de papel com jornal e *trailer*), cantoria atrás da porta imitando a voz que saía do rádio. No colégio, diz Werneck (2006),

seu desempenho na área de literatura lhe valeu o vaticínio de uma professora, miss Tuttle, registrado por escrito numa mensagem de despedida, em 1954: “Quando o tempo passar e você estiver crescido”, profetizou a mestra, “vou procurar contos e romances escritos por F.B. de Hollanda”. Não se sabe se cumpriu a promessa, pois Chico nunca mais a viu (WERNECK, 2006, p. 16).

Como se vê, além do futebol, Chico Buarque passa a nutrir outra paixão em sua vida: a literatura. Ainda no colégio Santa Cruz, Chico batiza o jornal escolar de *Verbâmidas* e publica crônicas. “Adorava o gênero e achava que um dia teria sua página na revista Manchete, onde semanalmente cintilavam Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos. Seu

preferido, seu modelo, era ‘o Sabiá da Crônica’, o autodenominado ‘velho Braga’” (WERNECK, 2006. p. 24).

Dos autores estrangeiros, e com estímulo do pai, lê Honoré de Balzac, Albert Camus, Stendhal, Gustave Flaubert, André Gide, Jean-Paul Sartre, Louis-Ferdinand Céline, Leon Tolstói, Fiódor Dostoiévski (seu preferido entre os autores russos), Franz Kafka. Dos brasileiros, lê os modernistas e se identifica com João Guimarães Rosa. “Seu modelo de escritor passou a ser Guimarães Rosa, cuja capacidade de invenção verbal imediatamente o fascinou” (WERNECK, 2006, p. 24), tendo-o levado a criar o adjetivo “penseiro” na canção “Pedro pedreiro”, com características bem roseanas. Chico também encontra na literatura um modo de aproximação com o pai que passava horas em seu escritório, solo sagrado e impenetrável para crianças, mas não para Sérgio interromper suas leituras por alguns minutos para orientar a produção textual do filho.

De certo que Chico Buarque é um privilegiado por ter crescido em um lar cercado de estímulos literários e musicais. As relações interpessoais, as influências e as referências do seu entorno contribuíram muito para que ele se tornasse o artista que é. Mas, aqui, o importante é ressaltar que por trás do semblante dócil do menino Chico, havia um ser em transformação que também precisava encontrar um propósito na vida. O que estava “desenhado” para o jovem era uma promissora carreira de arquiteto que cedeu lugar para uma promissora carreira de artista.

Ora, os adolescentes de hoje possuem as mesmas dificuldades por não saberem como se preparar para uma vida profissional, por lhes faltarem, muitas vezes, perspectivas de formação para decidirem o futuro. Embora haja componentes curriculares voltados para essa finalidade (projeto de vida e tecnologia, entre outros), muitos estudantes se deparam com a falta de estrutura das escolas (ausência de equipamentos adequados, como laboratório de ciências, laboratório de informática, biblioteca, entre outros).

De qualquer forma, a música e a literatura, muito além da política, “foram as referências mais constantes e definidoras da casa dos Buarque de Holanda durante os anos de formação de Chico” (SILVA, 2004. p. 21). O pequeno Chico cresce ouvindo os “sambas de Noel Rosa, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi”, bem como as “canções de Gershwin e Cole Porter e músicas italianas e francesas de que seu pai havia aprendido a gostar na Europa” (SILVA, 2004, p. 21). Mas é a literatura, de acordo com Silva (2004), que “ocuparia um lugar bem mais central em

sua vida, sendo um dos eixos – o menos conhecido e comentado – de uma obra que figura entre as mais originais e iluminadoras da cultura e da história brasileiras” (SILVA, 2004, p. 21).

O fato de ter musicado o auto de Natal *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, em 1965, coloca Chico Buarque em destaque no cenário artístico. Ainda que influenciado pela Bossa Nova, com a batida ao violão inconfundível e original de João Gilberto, o jovem Chico revela versatilidade nas melodias, notadamente em “Funeral de um lavrador”, e ganha admiração e total aprovação do poeta que passa a acompanhar as apresentações do musical no TUCA (Teatro da Universidade Católica) de São Paulo e na França, onde a peça ganharia os prêmios de crítica e público no IV Festival Universitário de Nancy.

Outra característica de Chico é a capacidade de assumir com sensibilidade e expressividade a perspectiva feminina na canção. A primeira música que compõe com o eu poético feminino é “Com açúcar, com afeto” (1966), feita, segundo Homem (2004), por encomenda de Nara Leão, que gostava muito de cantar música em que a mulher permanece em casa chorosa enquanto o marido fica na rua passando o tempo.

Percebemos que assumir uma perspectiva totalmente diferente de si é um interessante exercício de exotopia, no sentido de transpor-se para o papel de uma personagem em uma produção oral ou escrita. Nesse sentido, pode-se produzir uma narrativa em que a personagem seja uma vítima de *bullying* ou de racismo, por exemplo, cuja trajetória revele aspectos próprios dessa realidade com propósitos e desdobramentos específicos. Colocar-se no lugar do outro para denunciar a situação que atinge a todos é uma forma de construção de identidade e de autoafirmação de valores pessoais e interpessoais, bem como um exercício de cidadania.

### 3.1.3 Timidez e outros desafios

Em relação ao processo criativo, há que se destacar que Chico Buarque só conseguia compor fora da vista de outras pessoas. A letra de “Atrás da porta” (1972) ficaria sendo, segundo Werneck (2006), uma “solitária exceção em sua obra”. Explica o biógrafo que Francis Hime mostrou a música ao parceiro durante uma festa em Petrópolis, e

ali mesmo, no meio da algazarra, Chico foi fazendo os versos (...). Mas depois de *reclamei baixinho* não saiu mais nada. No dia seguinte também não. Foi preciso que Elis Regina gravasse até aquele ponto e lhe entregasse uma fita para que Chico, ouvindo a música, arrematasse a letra; *...dei pra maldizer o nosso lar...* Na casa da rua Buri, a porta de vidro da sala de jantar lhe assegurava a sensação de estar sozinho – embora, segundo Ana, toda a família já soubesse a música de cor quando ele saía para mostrá-la (WERNECK, 2006, p. 42).

Na lista de características do cantor e compositor, há o fato de não vestir a personagem do palco. Sua timidez decorreria assim por não conseguir representar diante da plateia. Nas palavras de Chico, segundo Werneck (2006): “Eu percebo que me exponho muito, fico muito vulnerável”, pois “quase todo artista está lá como personagem, e esse personagem o protege – a própria roupa do artista é uma máscara. Eu, não, eu estou no palco como pessoa física” (HOLLANDA, s/d, *apud* WERNECK, 2006, p. 97). Aqui temos o conflito evidente entre o autor-pessoa e o autor-criador. Letras e melodias consubstanciadas em arte pelo autor-criador pulsam das partituras e do corpo que evoca a música pelo próprio autor-pessoa agora desnudado de sua aura criadora, pois está em plena *Actio*, na execução de sua obra tal qual o orador diante do juiz ou da assembleia. Chico não se preparou para ser ator e, nesse sentido, ele não representa sua arte, mas antes a apresenta. O seu *ethos* e, por consequência, a construção do seu ser diante do auditório fica literalmente à flor da pele. Em comparação com tempos passados, no entanto, “fazer *show* já não é o tormento de outros tempos” (WERNECK, 2006, p. 97).

Timidez no palco e diante da câmera de TV, necessidade de solidão para compor e conclusão de músicas sob pressão são algumas das marcas da situação de produção de Chico Buarque. Parece que uma quarta característica era se sentir desafiado e aceitar o desafio. Foi assim com “A banda” (1966). Após ouvir Gilberto Gil cantar “Ensaio geral” no Sanchurra, bar da Galeria Metrôpole, no centro de São Paulo, fica impressionado e decide fazer uma música para derrotá-la no II Festival de Música Popular Brasileira, que ocorreria em setembro e outubro na TV Record.

Segundo Homem (2009), “primeiro veio a ideia de uma banda passando, depois a música e, finalmente, a letra. Composta em um único dia, na sua casa na rua Buri, na hora do almoço, ficaram faltando os versos finais” (HOMEM, 2009, p. 41), que foram produzidos posteriormente. Mesmo não acreditando muito nela, pois preferia “Morenas dos olhos d’água”, acaba inscrevendo “A banda”, sem imaginar tamanha repercussão. A letra narra

um momento de alegria efêmera, que por onde passa leva sentido à vida de pessoas perdidas em si mesmas e as reúne numa espécie de comunhão, capaz de reencantar a própria natureza: o homem sério para de contar dinheiro, a moça triste e calada sorri, o velho fraco se esquece do cansaço, a rosa triste se abre, a lua cheia aparece – tudo se transfigura ao ver a banda passar contando coisas de amor. E tudo volta à sua rotina cinzenta e sem sentido – “cada qual no seu canto/ em cada canto uma dor” – tão logo a banda se vai e o encanto se desfaz (SILVA, 2004, p. 41).

Dessa forma, segundo Silva (2004), há um contraste entre utopia e realidade que não poderia ser mais evidente, porém não se refere a uma utopia qualquer. O ensaísta defende a ideia de que

a temática da felicidade será uma constante em outras canções com dois traços marcantes: a fugacidade e a relação com motivos musicais e próprios da cultura popular, como a banda, o violão, o Carnaval, a cabrocha, o samba. Além do mais, “terá os olhos voltados não para o futuro, mas para o passado, numa espécie de obsessão nostálgica” e, nesse sentido, “o poeta desencantado canta – e no seu canto traz de volta por um instante – algo que se perdeu” (SILVA, 2004, p. 41-2).

Assim acontece com “Roda viva” que conquista o terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record entre setembro e outubro de 1967. E, ao contrário do que comumente se pensa, a peça homônima da qual a música é parte integrante não representa uma crítica política.

Refletia tão somente o ambiente que Chico vivia e com o qual estava assustado: o show business. Ela descreve a trajetória do cantor popular Benedito Silva, engolido pelo esquema da televisão. Num primeiro momento o Anjo, seu empresário, o transforma em Ben Silver, depois em Benedito Lampião, para, finalmente, quando não mais atende aos interesses da máquina, induzi-lo à morte (HOMEM, 2009, p. 55).

Há que se citar a personagem Capeta que, no final das contas, lucra com as propinas do Anjo que, aparentemente querendo o bem do seu cliente, lhe cobrava 20% dos lucros obtidos na carreira musical.

Fato interessante é o próprio Chico Buarque considerar que o texto, escrito em 25 dias no final de 1967, era “frágil e trazia as marcas de um desabafo juvenil” (SILVA, 2004, p. 47), o que revela uma autoconsciência do dizer semelhante à de Cícero quanto à obra *De Inventione*, escrita na fase da adolescência. A maturidade parece algo que se persegue e nunca se atinge, uma situação que procura justificar o ardor ideológico de uma fase tipicamente contestatória que, espera-se, não deveria acompanhar os anos de amadurecimento que geralmente trazem uma visão mais ponderada da vida e do mundo. Talvez, ainda, na maturidade, as palavras não devam cortar com a lâmina a 90 graus pois tendem a machucar o objeto cortado, mas antes em diagonal, transversalmente, a 30 graus, para transpassar o objeto do corte sem maiores danos.

Em 1968, o cantor e compositor lança o LP *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3* (já havia lançado o primeiro LP *Chico Buarque de Hollanda*, em 1966, e *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2*, em 1967), participa da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, mais para se livrar da patrulha ideológica do que por convicção. O ano termina com a decretação do Ato institucional nº 5 que radicalizaria o golpe de 1964 e abre no país “uma longa temporada de horrores” (WERNECK, 2006, p. 61). Ainda daria tempo de entrar em choque com os tropicalistas

Gilberto Gil e Caetano Veloso, mais pelo ataque da imprensa e de outros autores do que por sua própria vontade. O motivo era a disputa em torno de “Sabiá”, parceria de Chico com Tom Jobim, contra “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, durante o III Festival Internacional da Canção da TV Globo. Aquela considerada alienada das questões políticas que se abatia sobre o país e esta engajada e encampada pela juventude universitária contra a ditadura militar. Mesmo sob vaias, “Sabiá” venceu.

O episódio rende ainda uma produção inusitada para Chico Buarque: a publicação de um artigo de opinião no jornal *Última Hora*, com o título “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”, como resposta aos ataques que vinha recebendo até então. Do artigo, que busca discutir a oposição entre tradição e inovação, destaco o seguinte trecho:

O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco. [...] É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos da renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma[...] (HOLLANDA, 1968).

Após esse episódio, Chico canta com Caetano, em 1972, no Teatro Castro Alves, em Salvador, compõe com Gil, “Cálice”, em 1973, e se apresenta no icônico *show Phono 73*, no Anhembi, São Paulo, quando, após ser proibida pela censura, os dois cantores têm seus microfones desligados ao cantarolar a música mesmo sem versos definidos.

### 3.1.4 Do exílio um tanto forçado

Se a censura espreita os passos de Chico Buarque desde 1964, no dia 18 de dezembro de 1968 (cinco dias após a decretação do AI-5), o cantor é retirado de dentro de casa, conduzido ao Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e, em seguida, para um quartel do Exército. Depois de ser interrogado, as autoridades lhe informam que deveria comunicar às Forças Armadas sempre que precisasse sair da cidade (HOMEM, 2009, p. 75). Com compromissos assumidos na França e por conselho do amigo Vinicius de Moraes, Chico e a esposa Marieta (grávida de cinco meses) partem para um exílio “um tanto forçado” em Roma (na Itália) e por lá ficam até março de 1970.

Foram quinze meses de grande dificuldade financeira, uma vez que o público italiano não conhecia suas músicas. Nem mesmo um disco gravado em italiano para fins assumidamente comerciais, *Per un pugno di samba* (alusão clara ao filme famoso *Por um punhado de dólares*),

em 1970, resultaria em bons dividendos. “Sua música não emplacava, a inspiração para compor não vinha e ele tinha a impressão de que sua carreira havia empacado” (SILVA, 2004, p. 61).

Chico torna-se colaborador do *Pasquim* e é alentado por um adiantamento que a gravadora Philips lhe fez para lançar um novo disco no Brasil. O contexto da produção de *Chico Buarque de Hollanda – vol. 4* resulta, segundo o próprio Chico, no mais irregular de seus discos<sup>40</sup>. “As bases são gravadas no Brasil, e a voz, colocada em Roma, como que refletindo sua própria situação de dividido entre dois países” (HOMEM, 2009, p. 78).

### 3.1.5 A voz do povo: identidade

O retorno ao Brasil dá-se em 20 de março de 1970, no Aeroporto do Galeão e, também por sugestão de amigos, com bastante “barulho”: festa, fãs, Torcida Jovem Flu, banda e, na agenda, lançamento de disco, um programa na TV Globo e *show* na boate Sucata. Após sentir o clima político do país, de vigilância, censura e perseguição, a resposta de Chico é a canção “Apesar de você”, que “ele considera uma de suas únicas músicas realmente de protesto” (HOMEM, 2009, p. 83). Segundo Silva (2004), transforma “a impotência vivida no exílio em força criadora” e sai da situação de acuado agora “renovado, fustigando o poder militar, pondo os dedos na ferida, abrindo clarões de esperança no negrume do país” (SILVA, 2004, p. 64).

Curiosamente, a canção passa pela censura, torna-se um sucesso, “virou febre”, conta Werneck (2006), e quando o compacto chegava a quase cem mil cópias vendidas, o samba é proibido e o disco recolhido das lojas. A fábrica é fechada e o estoque de discos quebrado pelo Exército. Mas a matriz sobrevive e seria aproveitada em novo disco em 1978.

Diferentemente desse contexto de falta de liberdades civis, os estudantes possuem todas as condições de expressar seus pontos de vista, visões de mundo, e utilizar, inclusive, uma linguagem muito própria a partir da variedade de fala que o aproxima de seus pares. Os artistas optam pela melhor linguagem para manter o seu público em comunhão; nossos estudantes, em situação de produção com finalidades concretas, que extrapolem a sala de aula, também devem definir um público e adaptar-se ao seu nível de fala. Trata-se da comunhão de espíritos da qual nos falamos Perelman & Olbrechts-Tyteca (1996).

---

<sup>40</sup> Fato revelado em entrevista à Rádio Eldorado de São Paulo em 1989.

Em 1971, Chico lança *Construção*, disco em que “já se vê como um compositor maduro, mas com canções ainda muito atreladas aos problemas do país, que marcariam seus discos até Meus caros amigos (1976)” (HOMEM, 2009, p. 94). A canção título “Construção”, ainda que para Chico representasse apenas uma “experiência formal”, permite afirmar que “a riqueza da melodia, o primor da letra em dodecassílabos, alternando rimas em proparoxítonas, associados aos arranjos do maestro tropicalista Rogério Duprat, são, em grande parte, os responsáveis pelo sucesso do disco” (HOMEM, 2009, p. 98). A década de 1970 seria, a partir de *Construção*, de produção “muito intensa e variada”: dois LP de shows, uma trilha de cinema, três discos com canções de peças musicais escritas por ele, publicação de um romance e de um livro infantil, e adaptação de um musical infantil (SILVA, 2004, p. 69-70).

Para Silva (2004), a canção “Construção” inaugura uma nova fase na temática buarquiana. Na canção,

Pedro pedreiro é como que esmagado pelo trem que eternamente esperava. Desaparecem a atmosfera algo ingênua e a melodia ainda impregnada de uma esperança que a letra dos anos 60 projetava no horizonte. Surge em seu lugar um motivo melódico recorrente, como a indicar um tempo presente sufocado e circular, que se autoconsome no liquidificador de imagens que vão sendo permutadas e embaralhadas até o transtorno total de sentido (SILVA, 2009, p. 70-1).

Com o disco *Construção*, “a obra de Chico ganha uma dicção nova, amadurecida, mais corrosiva e muitas vezes sarcástica” (SILVA, 2009, p. 71). Nessa esteira viriam “Partido alto” (1972), “Cálice” (1973), “Acorda, amor” (1974), “Tanto mar” (1975), “Meu caro amigo” (1976) e “Feijoada completa” (1977).

Aqui é importante destacar como a leitura, reflexão e análise de letras de canção de Chico Buarque podem estabelecer um diálogo com a literatura. Estudar a obra modernista de João Guimarães Rosa, por exemplo, permite aos estudantes conhecerem aspectos linguísticos e discursivos peculiares, e, conseqüentemente, situações de *Inventio* como propor a criação de neologismos dentro de um contexto e de um campo semântico específicos.

Em uma abordagem acerca de músicas de protesto com crítica social e política, as letras de canção relacionadas, como “Cálice” e “Acorda, amor”, servem para explorar um eu poético com múltiplas nuances em um contexto histórico de falta de liberdade, medo e opressão. O uso de metáforas, por exemplo, atende, nesse sentido, a uma necessidade persuasiva de apresentar uma sociedade obscura, dominada pela violência, em que a função social da arte é colocada à prova.

### 3.1.6 Pseudônimo necessário

Em 1974, para escapar à censura, Chico Buarque cria o pseudônimo Julinho de Adelaide, grava e lança “Acorda, amor”. A canção trata de uma prisão muito semelhante à do músico, em dezembro de 1968, quando foi surpreendido por agentes do Dops, que o levaram a um interrogatório. A música é aprovada sem restrições, pois Julinho não era considerado um compositor suspeito nem performava uma “lista maldita da censura” (HOMEM, 2009, p. 125). O compositor fabricado chega a conceder uma longa entrevista ao dramaturgo Mário Prata, publicada no jornal *Última Hora*, em setembro de 1974, na qual “entre tantas coisas hilariantes, rasgava-se em elogios à censura e demonstrava um certo ciúme de Chico Buarque” (HOMEM, 2009, p. 125). Chico apostava e ganhava pela falibilidade dos censores com versos claros quanto à repressão do governo militar:

Acorda, amor  
 Eu tive um pesadelo agora  
 Sonhei que tinha gente lá fora  
 Batendo no portão, que aflição  
 Era a dura, numa muito escura viatura  
 Minha nossa santa criatura  
 Chame, chame, chame lá  
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Em 1975, Julinho de Adelaide é desmascarado em uma reportagem do *Jornal do Brasil* e, a partir do episódio, começa a exigir cópias do RG e do CPF dos autores. Com as restrições ao seu nome, Chico já vinha se dedicando desde o ano anterior a escrever *Fazenda Modelo – novela pecuária*, que abordava crítica e alegoricamente formas de dominação social. Com personagens bovinos, o autor considera que a obra representa mais um desabafo do que uma volta à literatura, como em *Roda viva* e *Calabar*.

Na letra de canção “Acorda, amor”, além de conhecermos um pouco sobre a *Inventio*, podemos notar a *Dispositio*, com a organização ou macroestrutura do texto. No plano temático, o eu poético dirige-se à sua esposa (“amor”) para lhe relatar um pesadelo que é concluído com uma irônica necessidade de se chamar o ladrão, uma vez que a polícia não é uma instituição que merece confiança. No plano textual, com versos curtos para se “encaixarem” na cadência do samba, o autor dispõe as frases a partir do tópico “Acorda, amor”. Narra com sutileza as ações dos invasores (“gente lá fora”, “batendo no portão”) e cria um clima de medo (“que aflição”, “minha nossa santa criatura”) com uma sequência de palavras que fazem referência aos agentes da repressão (“era a dura”, “escura viatura”). Há um plano de rimas, como “agora” e “fora”; “viatura” e “criatura”; e “aflição” e “ladrão” e uma repetição do verbo “chame” de forma a

imitar um gaguejar de medo e apreensão. Nesse sentido, a escolha de palavras, decidido na *Inventio*, cumpre o papel discursivo que aposta na construção de uma cena com os três meios de provas retóricas atuando em conjunto: o *ethos* de um orador assustado mas ciente do que o ameaça; o *logos* com a figura de comunhão que partilha o sentimento de insegurança como valor negativo de uma cultura do medo que se instalou no país; e o *pathos*, com o próprio medo suscitado no auditório para que veja no ladrão ironicamente uma solução de segurança, ou seja, uma inversão de valores políticos, uma vez que caberia ao Estado garantir a segurança dos cidadãos.

Mesmo proibido aos brasileiros visitar a Ilha de Fidel, Chico Buarque faz sua primeira viagem a Cuba em fevereiro de 1978. Ao lado de Marieta Severo, o músico é jurado do prêmio de literatura da *Casa de las Américas* e chega a Cuba por meio de Lisboa (Portugal). Na volta, o casal é obviamente detido pela polícia e levado a interrogatório. Isso não impediria que Chico voltasse várias vezes a Havana, “onde acabou por se tornar uma espécie de embaixador informal do Brasil, que só em 1986 reatou relações com Cuba” (WERNECK, 2006, p. 92). A experiência lhe valeu novas amizades e a descoberta da *nueva trova cubana*, com Pablo Milanés e Silvio Rodríguez.

Ainda por essa época, conhece a Nicarágua sandinista, governada por Daniel Ortega, e Angola, recém libertada de Portugal e governada pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), para onde coordena uma caravana de artistas brasileiros. Segundo Werneck (2006), Chico “fez de sua casa, nos altos da Gávea, um centro de debates aberto às mais nuançadas tendências da esquerda” (WERNECK, 2006, p. 93). Creio que tais fatos revelam uma pessoa que não teme assumir posições políticas. Assim, uma postura ética, calcada na construção de uma sociedade democrática, mais justa e igualitária, deveria ser considerada na construção de identidade dos estudantes para que não temam expor suas ideias e posicionamentos políticos. Penso que seria um retrocesso tolher a liberdade de pensamento na escola como postulam alguns setores sociais que propalam a questionável proposta conhecida como “escola sem partido”<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> As ideias e o programa da organização podem ser conhecidos no sítio: <http://www.escolasempartido.org/>. Acessado em 07jul.2022.

### 3.2 A *Inventio* como lugar de ideias buarquianas

Da tênue distância entre autor-pessoa e autor-criador, em que as condições de produção de uma obra de arte refletem e refratam uma leitura, um sentimento ou um posicionamento muito pessoal do autor, geralmente buscamos pistas ou as chaves que explicam o discurso literário. Em Chico, dada a polissemia de seu conjunto léxico e a intertextualidade dado o seu profundo conhecimento enciclopédico, muitos críticos literários já fizeram “apostas” até bastante interessantes. Uma delas é a de interpretar a canção “Pelas tabelas” (1984), como no verso “*com minha cabeça já numa baixela*” uma menção ao presidente general João Batista Figueiredo e a João Batista, personagem da Bíblia, que teve a cabeça literalmente oferecida a Salomé, neta do rei Herodes.

Outra versão para essa canção, também contestada por Chico, é a do professor americano Charles Perrone, em um livro de 1989, em que relaciona a palavra “tabela” à jogada do basquete, que equivale a “indireto, por tabela”. Chico, por sua vez, afirma nunca ter pensado nisso. Ele conta que teria composto o samba na época das *Diretas Já*, pelas eleições diretas para Presidente da República (entre 1983-1984), “andando pela casa com o violão, num domingo, e que experimentou um grande prazer” (WERNECK, 2006, p. 100). O tema, pelo menos, pode ser esclarecido pelo próprio Chico que, em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, em 1994, elucida: “É um sujeito procurando uma mulher, apaixonado, no meio das manifestações pelas Diretas. É essa confusão do individual com o coletivo, *apontando muito para o individual naquele momento coletivo*.<sup>42</sup> [...] Tem um pouco essa confusão do *Estorvo*, essa barafunda mental” (HOLLANDA, 1994 apud SILVA, 2004, p. 93).

Para Werneck (2006),

ainda que se dispusesse, Chico não saberia revelar certas chaves de sua criação. Quando fez a letra de “João e Maria”, de Sivuca, por exemplo, não entendeu o que ele mesmo tinha querido dizer com o verso “*e o meu cavalo só falava inglês*”. Levou o enigma a Francis Hime, que arriscou: – Acho que é um cavalo muito educado (WERNECK, 2006, p. 101).

O biógrafo destaca uma curiosidade em torno dessa canção, pois, na verdade, a melodia é de 1947 e a letra é de 1977. E explica:

O fato de Sivuca ter composto a valsa quando o futuro letrista tinha três anos de idade remeteu Chico, na hora de escrever, às profundezas de sua própria infância. Atentou na fabulação das brincadeiras infantis, expressa no que ele chama de “passado onírico”:

---

<sup>42</sup> Grifo de Fernando de Barros e Silva.

*agora eu era...* E encontrou ali, nessas três palavras, a ponta por onde puxar a letra do que seria uma de suas canções mais celebradas (WERNECK, 2006, p. 101-102).

Além das remissões ao passado, o processo de criação atende a uma predisposição do autor em criar. A ideia ocupa a mente e fica em estado de arte. “Cotidiano” (1971) surgiu debaixo do chuveiro e precisou ser anotada imediatamente para não cair no esquecimento. Na *Inventio* de Chico, desfilam muitas ideias surgidas de repente e, aparentemente, ao acaso. Outras vezes vêm em sonho, como “O velho Francisco” (1987) em que Chico teria visualizado uma preta velha que “contava uma história num fundo de cozinha e pedia, com voz cava e arrastada; ‘Fecha a porta! Fecha a porta!’. A preta velha sumiu no processo, mas o clima do sonho marcou a canção” (WERNECK, 2006, p. 105).

Outro exemplo é “Futuros amantes” (1993) que foi “desencadeada por uma imagem vinda sabe-se lá de onde e por quê, ‘cidade submersa’, a partir da qual Chico se pôs a imaginar uma história” (WERNECK, 2006, p. 105). Desse mesmo entrelugar, da *Inventio*, surgem ideias, temas predispostos a partir de um imaginário consciente, que podem visitar o autor no meio da noite, como acontece com Chico, que já chegou a acordar de madrugada e fazer anotações às pressas. A ideia “genial” o tirara da cama, mas o que anotara muitas vezes ele constatava que “não era tão boa assim”, sendo, em sua maioria, “coisas imprestáveis” ou ainda perceber que as anotações “resultaram ilegíveis” (WERNECK, 2006, p. 105).

Acredito ser bastante interessante aos professores manterem os estudantes em estado de arte, predispostos a criarem, a partir de temas desafiadores. Nesse sentido, o gênero crônica reúne, dada a sua natureza híbrida, os elementos necessários para despertar nos alunos a observação da realidade a partir de diferentes perspectivas, com atenção aos detalhes, a algo que tenha passado despercebido pela maioria das pessoas. Como veremos no próximo capítulo, a crônica pode apresentar graus de argumentatividade que favorecem a construção de um ato retórico, e a *Inventio* é o momento imprescindível para a produção desse ato de modo eficaz. Assim, apostar na criatividade dos alunos é fornecer-lhes mais do que ferramentas linguísticas. É, antes, convidá-los à reflexão, à sensibilidade e à responsabilidade do dizer.

De volta ao percurso de Chico, os anos de 1980 são, de certo, tomados por novos ares com o fim do regime militar e a volta das liberdades democráticas. Sem necessidade de subterfúgios metafóricos ou analogias fraseológicas, Chico atinge um patamar mais maduro e mais rico em sua capacidade criativa. Segundo Silva (2004), “também considerada no seu aspecto formal, a música de Chico vai se tornando mais trabalhada e complexa de meados dos anos 80 em diante

(SILVA, 2004, p. 99). Com participação ativa na história que estava para ser escrita, Chico compõe “Vai passar” (1984) que anuncia apoteoticamente uma “vida boa” para todos e a cessação de uma vida errante “pelo continente”. O samba-enredo, composto em parceria com Francis Hime, era o anúncio de uma nova alegria para não ser mais fugaz e sim vivida intensamente.

No processo de criação, Chico tenta algo inusitado: uma composição coletiva. Já possuía o refrão: “*Ai que vida boa, ô-le-rê/ Ai que vida boa, o-la-rá*” e o restante, aposta num encontro futebolístico com Edu Lobo, Fagner, Francis Hime, João Bosco, Carlinhos Nogueira, João Nogueira seguido de uma sessão musical. A experiência fracassa e “Vai passar” tem que esperar mais alguns meses para nascer, o que ocorreria quando, por necessidade de lançar um novo disco, apresenta-a ao produtor Homero Ferreira e ao arranjador Cristóvão Bastos.

Dessa forma, outras canções são concluídas ou feitas dentro de um estúdio, como “Brejo da Cruz” (1984), por exemplo. Segundo Werneck (2006),

a necessidade de fazer um disco e o clima de gravação o impelem a criar. São estímulos até certo ponto artificiais, reconhece [Chico], mas nem por isso resultam numa produção biônica, ou burocrática, só para completar as faixas. Serve, isto sim, de impulso para um processo que passa, obrigatoriamente, pelo prazer (WERNECK, 2006, p. 107).

Com diversas fitas cassete de melodias engavetadas aguardando letras, Chico encontrou uma música que Guinga lhe enviara há uns dez anos. Era “Você, você” (1997) que nasceria como prova de que existe o “imponderável que tantas vezes governa a criação”. A ideia da letra surge quando Chico leva a filha Helena para assistir a um show de Maria Bethânia no Canecão. Era a primeira vez que ela saía após o nascimento de Chiquinho. Na volta, ao espiar o neto no quarto, vê a filha tirando um pano do berço. Indagada, Helena explica que era uma camisa dela, colocada ali para que o menino, sentindo seu cheiro, não estranhasse sua ausência. Os versos vêm em seguida: “*Que blusa você, com o seu cheiro,/ deixou na minha cama?*”.

Além do acaso como o do neto e a camisa da mãe, existe no imponderável da criação, segundo o próprio Chico, a música que resulta de alguma brincadeira. Conta ele que quando, em 1993, se aproximava a data de seu aniversário, começou a cantar pela casa: “*Vou fazer 50 anos/ sou artista brasileiro/ sou do Rio de Janeiro*”, e, num estalo, pensou: Por que não fazer daquilo uma música? E a canção “Paratodos” (1993), do álbum homônimo, “começou a descer, com sua cascata em homenagens, numa fieira de louvações encabeçada pelo pai paulista, o avô

pernambucano (Cristóvão Buarque de Hollanda), o bisavô mineiro (José Cesário de Faria Alvim Filho) e o tataravô baiano (Eulálio da Costa Carvalho)” (WERNECK, 2006, p. 112).

Em 1997, Chico compõe a canção “Assentamento” em que cita Guimarães Rosa e se alinha a grandes artistas como o fotógrafo Sebastião Salgado e o escritor português José Saramago no livro *Terra*, cuja renda foi destinada ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). A música é parte integrante do CD que acompanha o livro, lançado no dia 17 de abril, um ano após o massacre de trabalhadores sem terra em Eldorado dos Carajás (PA). No ano seguinte, seria incluída, com novo arranjo, no álbum *As cidades* (HOMEM, 2009, p. 285). Sem nunca ter se filiado a partido algum, até porque sempre se considerou indisciplinado, vemos que Chico nunca se afasta das questões políticas de seu tempo.

Os dois modos de criação apresentados anteriormente, o coletivo e o acaso, são díspares e merecem abordagens distintas. Criar coletivamente exige estratégias para que o texto não se torne um amontoado de frases justapostas e desconexas. Uma forma de construção coletiva é o *brainstorming* (visto no capítulo anterior) em que palavras aleatórias, porém contextualizadas, serão o ponto de partida para traçar o fio condutor do discurso. Em seguida, um escriba sistematiza as ideias que surgirem das contribuições dos colegas. Tudo isso está no plano da *Inventio* e ainda não há forma definida do texto. O importante é visualizar as bases que permeiam o texto, o esqueleto com “adornos, seiva e ossos”, que deverá ser preenchido e “ligados firmemente por seus nervos e recoberto de carne e pele”, conforme Quintiliano (2013a, I, p. 31). Já o acaso, como vimos em Ostrower (2013), vêm de uma predisposição de criar e o desafio já teria sido lançado. Assim, o acaso, que será retomado no próximo capítulo, acompanha o inusitado, o inesperado, o acidental. Um animal agonizante no meio fio torna-se “Um caso de burro”, uma discussão entre pai e filho se desdobra em “Hora de dormir” e a vergonha de ser brasileiro é questionada em “Quem tem medo de mortadela”. Um burro, uma discussão ou uma iguaria são “acazos” predispostos na *Inventio*, em momentos criativos de Machado de Assis<sup>43</sup>, Fernando Sabino<sup>44</sup> e Mário Prata<sup>45</sup>, respectivamente.

---

<sup>43</sup> ASSIS, Machado de. *Um caso de burro*. Disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/cronicas/5252213>. Acessado em 08jul.2022.

<sup>44</sup> SABINO, Fernando. *Hora de dormir*. Disponível em <https://contobrasileiro.com.br/hora-de-dormir-cronica-de-fernando-sabino/>. Acessado em 08jul.2022.

<sup>45</sup> PRATA, Mário. Disponível em <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/paginas-literarias/artigo/419/coletanea-de-textos-do-caderno-a-ocasio-faz-o-escritor-quem-tem-medo-de-mortadela>. Acessado em 08jul.2022.

### 3.3 De compositor a romancista

Para quem sempre se considerou um “pé-frio” na política, Chico mostrou-se “pé quente” no Carnaval. Em 1998, sua vida e obra são cantadas pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira, que vence o concurso no Rio de Janeiro. Já na literatura, acerta em cheio ao escrever e publicar os romances *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite derramado* (2009), *O irmão alemão* (2014) e *Essa gente* (2019); e os contos *Anos de chumbo* (2021). Vence três prêmios Jabuti, na categoria Livro do Ano de Ficção, com *Estorvo* (1992), *Budapeste* (2004) e *Leite Derramado* (2010) e o prêmio Camões pelo conjunto da obra literária, em 2019. Na música, vence o Grammy Latino, com o álbum *Cambaio* (2002) e recebe indicações do prêmio para os álbuns *Carioca – Ao vivo*, em 2008, e *Chico*, em 2012.

Com o advento do Chico escritor, a criação musical do Chico compositor passa a conhecer intervalos maiores. Mas, em menos de vinte anos como romancista, o autor escreve cinco obras significativas para o cenário nacional. Dono de um estilo de linguagem inconfundível e reconhecidamente um dos melhores compositores brasileiros – se não o melhor – Chico concilia música, literatura e *shows*. Confessa que visita o analista toda vez que parece criativamente bloqueado e, assim, nunca para de produzir.

Entre as mais belas canções de seu cancionário, está, indubitavelmente, “Beatriz” (1982), parceria com Edu Lobo, para o musical *O grande circo místico*. Conta Werneck (2006) que “subitamente Chico saiu do ar, ficou ‘catatônico’ por uns instantes – e então disparou para casa. No dia seguinte, apareceu com a letra, na qual há requintes que ainda impressionam Edu [Lobo], como a palavra *chão* correspondendo à nota mais grave e *céu* à mais aguda” (WERNECK, 2006, p. 113). Para Silva (2004), a despeito da ausência de tipos ou personagens femininos nas últimas produções, “é paradoxalmente uma das realizações mais sublimes desse lirismo intransitivo. Ela [Beatriz] é a musa das musas, a mulher inatingível que se materializa e evapora dentro e através da música” (SILVA, 2004, p. 99). Como não se encantar com versos assim?

[...]  
Olha  
Será que é de louça  
Será que é de éter  
Será que é loucura  
Será que é cenário  
A casa da atriz  
Se ela mora num arranha-céu  
E se as paredes são feitas de giz  
E se ela chora num quarto de hotel  
E se eu pudesse entrar na sua vida

Sim, me leva para sempre, Beatriz  
 Me ensina a andar com os pés no chão  
 Para sempre é sempre por um triz  
 Ai, diz quantos desastres tem na minha mão  
 Diz se é perigoso a gente ser feliz  
 [...]

De qualquer modo, há que se concordar com Werneck (2006) que o instante de criação é de plenitude, com ou sem parceria. Ainda que o processo seja lento e dure alguns anos, o criador sabe que os versos estão em estado de espera em algum lugar. Penso que esse lugar de buscar as ideias, como já demonstrado nos Capítulos I e II, seja a *Inventio*, que precisa da colaboração do autor, que possua conhecimentos prévios e certas habilidades que cooperem para a arquitetura do texto, para que as ideias expressem não apenas beleza poética, mas, acima de tudo sensibilidade e expressividade, elementos fundamentais para a produção de uma obra de arte.

### 3.4 Sei que ainda vou voltar

A vida de Chico Buarque reflete tais condições de produção. Com todas as limitações pessoais e criadoras, o autor nunca se isola dos contextos políticos e sociais e sempre busca na palavra autoconforto e um conforto compartilhado. Mesmo nos piores momentos de sua vida, repleta de perseguições e penúria, soube ser generoso e dividir sua visão de mundo com sutileza e poesia.

As páginas da história de Chico estão a ser escritas. A cada novo recomeço sempre é difícil. Como constata Werneck (2006), o músico

sente necessidade de escrever, mas ainda não sabe exatamente o quê. A ideia custa a se deixar ver com nitidez. Até que isso aconteça, ele se força a produzir alguma coisa – para esquentar a mão, ele faz uma espécie de diário. Vão nisso bons seis meses em que fica batucando no teclado e cutucando o imponderável, na esperança de que algo salte de lá. Até que um dia, ele conta, “dá o clic, você abre uma porta que te mostra o que pode ser o caminho de um romance” (WERNECK, 2006, p. 126).

Por fim, o próprio Chico confessa que quando termina um livro, deixa de ser escritor, como deixa de ser compositor. Se, por um lado, é algo angustiante, por outro, pode ser positivo, pois com esse “esvaziar-se” não se cria o “vício” nem o “calo”, e ao retomar a criação, seja música ou literatura, “não vai meramente dar continuidade ao que fizera antes” (WERNECK, 2006, p. 126). Assim, temos um autor-pessoa inteiramente consciente de seu papel de autor-criador, que zela pelo momento de criação e pelo objeto inerte que aguarda para ser criado. É uma atitude de respeito à arte e à razão de todo artista: o público.

Neste capítulo, procurei demonstrar possibilidades de prática de escrita na escola a partir do percurso biográfico de um autor com foco na *Inventio*. No capítulo IV, apresento uma reflexão acerca das demandas que impulsionam a ação criativa, proponho um quadro prospectivo para dialogar com tais demandas e analiso produções escritas à luz da teoria retórica, com categorias que permitem compreender tanto as sutilezas do discurso quanto a constituição de autoria em situação escolar.

## CAPÍTULO IV - PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA ESCOLA: DESAFIOS PARA A ERA DA COMUNICAÇÃO

*Você que inventou a tristeza/ Ora, tenha a fineza/ De desinventar.*  
Chico Buarque, 1970.

*Agora aquele abraço entre pai e filho se tornava um abraço em família, um abraço aconchegante, que consegue suprimir nossas dores e nos deixar firmes e esperançosos.*  
Aluna-autora 3, 2021.

Quais são as motivações existentes para se produzir textos na atualidade? Quem determina o que e quem escreve? Os espaços para a produção escrita desde o âmbito escolar até situações sociais e de trabalho são democráticos? A inquietude gerada por tais questões nos impõe a necessidade de algumas respostas plausíveis e que merecem uma abordagem teórico-prática em vista de estarmos em um derradeiro capítulo de análise em que todos os afluentes deságuam. Resta agora demonstrar a pertinência de tanta reflexão e imersão nos meandros da Retórica e nos conceitos de autoria, criatividade e processos de criação. Chega o momento de desatar nós para o necessário acolhimento do raciocínio que subjaz à obra, pois na análise desdobram-se as partes para os olhares constatarem se os passos não se desviaram do caminho.

Nesse sentido, apresento uma reflexão acerca das demandas que suscitam atos criativos da escrita e como elas influenciam na *Inventio* e nos processos de criação. Em seguida, procuro inscrever os processos de criação nos sistemas de ensino, na escola e à luz da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e, por fim, passo a analisar textos produzidos tanto por um profissional da escrita, Chico Buarque, quanto por alunos-autores em situação de aula.

### **4.1 Os processos de criação e suas demandas de *Inventio***

Quando escrevemos, agimos para atender a necessidades de diferentes naturezas. Chamarei esse fenômeno de “criação por demanda”, pois são criadas em situações concretas e observáveis de produção escrita. No quadro abaixo, procuro sistematizar a motivação ou justificativa, bem como o propósito, a autoria e a esfera social em busca de um padrão ou regularidade em processos de criação.

QUADRO PROSPECTIVO: BUSCA POR UM PADRÃO OU REGULARIDADE EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO				
	MOTIVAÇÃO/ JUSTIFICATIVA	PROPÓSITO/ OBJETIVO	AUTORIA	ESFERA SOCIAL/ SUPORTE/GÊNERO
1	<b>Criação por demanda pessoal</b>	escrita de autorrealização ou autoafirmação, textos para a gaveta	autores casuais, amadores, aspirantes, <i>youtubers</i> , <i>influencers</i> , vlogueiros, blogueiros etc.	<b>Cotidiana</b> (física ou virtual): autopublicação, impresso de pequena tiragem, <i>ebooks</i> , <i>blogs</i> , <i>fanzine</i> , <i>e-zine</i> etc.
2	<b>Criação por demanda de trabalho</b>	escrita profissional	escritores, poetas, jornalistas, repórteres, articulistas, comentaristas, colunistas, marqueteiros, publicitários, resenhistas, redatores jurídicos etc.	<b>Midiática, publicitária, jurídica</b> : jornais, revistas, portais virtuais; roteiros diversos, cartazes, <i>folders</i> , volantes, panfletos, <i>outdoors</i> , petições, peças, recursos etc.
3	<b>Criação por demanda escolar</b>	escrita de traços pedagógicos (temática imposta, artificialidade relativa, imitação com autoria relativa)	alunos, professores	<b>Escolar</b> : redações de gêneros textuais diversos, folhas pautadas, murais, painéis, <i>blogs</i> , <i>podcasts</i> , devolutivas, comentários, relatórios, registros, fichamentos, resumos, autoavaliações etc.
4	<b>Criação por demanda acadêmica</b>	escrita científica	alunos, pesquisadores, professores, cientistas	<b>Acadêmica</b> : repositórios ou revistas eletrônicas com monografias, trabalhos de conclusão, dissertações, teses; artigos, ensaios, resenhas etc.
5	<b>Criação por demanda de grupo social/político</b>	escrita ideológica, partidária, religiosa, sindical, pró-moradia, ambiental, cultural etc.	redatores, ativistas, voluntários, militantes, colaboradores, <i>influencers</i> etc.	<b>De engajamento político</b> : Manifestos, programas, estatutos, panfletos, comunicados, cartas abertas, abaixo-assinados etc.

Quadro 7. Quadro prospectivo elaborado pelo autor.

O quadro expõe o resultado de uma reflexão que parte da ideia de que toda produção escrita pressupõe uma demanda, uma necessidade ou uma motivação, ou seja, ninguém produz um texto ao acaso. Mesmo anotações, rascunhos ou poemas mal traçados procuram atender a propósitos bem definidos para cada pessoa que os escreve. Assim, cheguei a uma conclusão provisória – pois a lista pode ser ampliada ou alterada – de que há graus de comprometimento

na produção escrita que vão de interesses muito pessoais, passam por demandas de trabalho e de estudo e chegam ao mais completo engajamento em causas sociais ou políticas. Em seguida, debruço-me sobre cada uma dessas demandas.

#### 4.1.1 Criação por demanda pessoal

A criação por demanda pessoal está relacionada a escritas que atendem a uma necessidade ou propósito muito particular, de autorrealização ou autoafirmação, como projetos quase sem pretensões de publicação ou produzidos para o deleite pessoal ou, quando muito, para a apreciação de um círculo muito restrito de pessoas. A publicidade parece ser a última coisa que o autor deseja nesse caso. Ainda que exista um auditório ideal que permeia sua *Inventio*, o autor é um sujeito amador, aspirante, experimentador como um jovem *youtuber* ou vlogueiro que rascunha roteiros e intenções imediatas para suas produções caseiras. Pode ser ainda um blogueiro que até compartilha o que escreve, porém com um quase desprezioso *feedback*. Sua criação são pétalas sopradas ao vento, como ideias pinceladas em uma grande tela branca a ficar dependuradas em uma parede por onde poucos passam ou notam. Trata-se, muitas vezes, da esfera digital onde a mídia “privatiza a comunicação, ao deslocar a produção de informação do público para o privado” (HAN, 2018, p. 8) e, mesmo que o nosso autor não queira fazer parte desse mundo, está fadado à exposição pública, pois com o advento da rede internacional de computadores “nenhuma esfera privada é mais possível” (HAN, 2018, p. 8).

Acredito, com Han (2018), que existe uma “sociedade da indignação” em que os discursos surgem em forma de “escândalo” pois as ondas de indignação “não permitem nenhuma comunicação discreta e factual” ainda que a compostura no momento da produção do ato de fala seja “constitutiva para a esfera pública” (HAN, 2018, p. 11). Nesse sentido, há uma fraca identificação do autor com o auditório que revela não um cidadão enraivecido não zeloso pela sociedade, mas antes zeloso por si mesmo, que resulta no em seu rápido autodesfazimento (HAN, 2018). Encontramos, finalmente, aqui um “eu estável” que tenta sobreviver entre o confinamento do privado e a janela para o público.

Há nesse meio a produção de textos que se dizem sem compromissos efetivos e que, nesse sentido, talvez não busquem alterar o *statu quo*<sup>46</sup>, quem sabe pela perda da fé na humanidade,

---

<sup>46</sup> Statu quo deriva da frase latina: *statu quo res erant ante bellum*, e significa literalmente "no estado em que as coisas estavam antes da guerra". Seu sentido atual refere a algo que não se altera ou que se mantém da mesma forma.

mas não em suas convicções mais imediatistas ou intimistas. Dessa forma, encontramos tais produções com um certo trabalho, pois parecem que elas não querem ser lidas. Como um poema habitando a gaveta pela timidez ou desinteresse de seu autor em vê-lo sob o inevitável olhar atento ou o fatal julgamento de um leitor.

De qualquer modo, o suporte de tais produções permite a esses gêneros textuais-discursivos circularem de forma muito tímida em uma esfera social cotidiana, em forma de autopublicação, impressa com pequena tiragem ou digital por meio de *ebook*. Como pretende às vezes atingir um público escasso, pode adquirir a forma de *fanzine* (impresso), *e-fanzine* (*e-zine*) ou *blog* (digitais). Enfim, trata-se de uma escrita destinada ou à clausura de uma gaveta que se nega a fechar ou à apreciação descomprometida de um auditório incomensurável, dadas as possibilidades de viralização existentes na esfera digital. O autor acredita que produz apenas para si quando muito acaba por produzir a imagem de si em um discurso epidítico em que se projeta midiaticamente em um movimento catártico. Sua aparente timidez em se expor é, enfim, um reflexo da contemporaneidade.

#### **4.1.2 Criação por demanda profissional**

A criação por demanda profissional ou de trabalho é a mais abrangente. Atende a uma necessidade ou propósito de natureza pecuniária, de sobrevivência em primeiro lugar, pois está intrinsecamente relacionada ao mundo do trabalho e das profissões. Poderíamos desdobrá-la em escrita profissional artística e escrita profissional não artística.

A primeira compreende o segmento dos poetas, escritores, dramaturgos, compositores e roteiristas, que atuam nos campos da prosa e da poesia. Os três primeiros correspondem aos gêneros literários clássicos (lírico, épico e dramático) e os outros dois dizem respeito a expressões contemporâneas de arte, como a história em quadrinhos, a música, o cinema, a teledramaturgia, entre outros. De qualquer modo, a criação por demanda profissional está inserida na linguagem literária, portanto no mundo da produção principalmente ficcional.

Já a segunda, a escrita profissional não artística, inclui a produção de textos com finalidades diversas, mas utilitárias. O autor é um profissional assalariado contratado para produzir textos específicos. Atua como jornalista, repórter, articulista, comentarista, cronista, colunista, marqueteiro, redator de textos publicitários, resenhista, entre outros. Vistos como mercadorias, os textos produzidos por esses profissionais ou especialistas atendem ao consumo imediato na

concepção mais capitalista do termo. São textos *fastfood*, com vida efêmera e mensagem impactante. A urgência de se tornar pública é preenchida nos momentos seguintes por novos textos que atendem à urgência de respostas ou novas informações acerca do assunto pautado. Mesmo os anúncios publicitários e os textos de apreciação de objetos culturais urgem em saciar a curiosidade de um público voraz de novidades em que a realidade jaz líquida (BAUMAN, 2001). Nessa esteira, poderíamos incluir os inescrupulosos produtores de *fake news* que utilizam estratégias da redação publicitária e jornalística, numa mescla que resulta um produto sórdido e que atinge um auditório muitas vezes incauto ou mesmo que compartilha da intencionalidade dos autores escondidos sob o anonimato possibilitado pelas redes sociais.

Assim, a informação, o entretenimento, a propaganda chegam ao grande público que aprecia, julga e aprova ou não a forma e o conteúdo do que lhe é apresentado. Ao lado desses textos, há a escrita profissional que circula em espaços da administração pública direta ou indireta, autarquias, estatais ou paraestatais. Assim, consideramos duas linhas de interesse: um privado e um público.

Os textos produzidos profissionalmente a partir de **interesse privado**<sup>47</sup> circulam nas esferas midiática (jornalismo e propaganda e publicidade) e empresarial administrativa (redação de comunicados, relatórios, planilhas, documentos, circulares, dossiês, estudos, *press release*, *news letter*, informativos etc.). Na primeira, os gêneros que circulam utilizam suportes como jornais e revistas impressos, rádios, televisores e internet. Destes, os textos publicitários, além de circularem em suportes jornalísticos, possuem outros suportes como panfletos, volantes, *folders*, faixas, lambe-lambe, cartazes, placas, *busdoor*, *outdoor* (todos impressos); e em suas versões digitais na internet e em aplicativos de *smartphones* e *iphones*, por meio de *banners*, bandeiras, *pop up*, entre outros.

Já na esfera empresarial administrativa, circulam gêneros que utilizam suportes impressos e recursos digitais internos à vida da empresa, não importando se do setor industrial ou comercial. Vale dizer que as empresas muitas vezes dependem ou se servem do trabalho profissional da esfera midiática, uma vez que precisam anunciar seus produtos e serviços, além de manter o nome da marca acesa na memória coletiva e o bom relacionamento com os demais setores sociais (governamental ou não governamental).

---

<sup>47</sup> Grifos meus.

Os textos produzidos profissionalmente a partir do **interesse público**<sup>48</sup> circulam nas esferas administrativa, legislativa e judiciária e utilizam suportes impressos e digitais. Na esfera administrativa pública, seja direta (poderes executivos e seus órgãos, como ministérios e secretarias) ou indireta (autarquias, estatais e paraestatais), são produzidos e circulam requerimentos, ofícios, memorandos, textos normativos (atos, decretos, portarias, pareceres, deliberações), declarações, textos de relações públicas (comunicado, *press release*). Tais textos, de interesses de governo, segundo Bazerman (2015), se baseiam “em leis e decisões judiciais, bem como em regulações burocráticas, relatórios, formulários e milhares de outros documentos” (BAZERMAN, 2015, p. 33), o que valeu a ideia, no contexto norte-americano, de “paraíso da burocracia”, termo que poderíamos trazer para a realidade brasileira. Trata-se de “não ordens heroicas de um líder carismático, mas infinitos documentos, um dia atados em pacotes com fita vermelha” (BAZERMAN, 2015, p. 33). Cabe ressaltar que muitos desses textos são escritos por profissionais especializados em redação oficial.

Na esfera legislativa, são produzidos e circulam textos normativos (requerimentos, indicações, projetos de emenda, circulares) e discursos políticos escritos (moções política, honrosa, de aplauso, de censura e de louvor<sup>49</sup>). O trabalho cabe a assessores parlamentares e assessores jurídicos. Esses textos possuem caráter apodítico pois sua motivação resulta de uma necessidade aprioristicamente reguladora de ações humanas. Sua construção baseia-se em resoluções limitadas por legislações e diversas regras normativas que visam a uma aplicabilidade prática e operam longe de qualquer ambiguidade na redação.

Na esfera judiciária, são produzidos textos normativos (petições, peças, recursos, memorandos, decisões) e de comunicados internos e entre esferas de poder. Se, por um lado, há a sistematização da escrita burocrática, como praxe cotidiana das trocas de mensagens que buscam suprir necessidades pontuais para o bom funcionamento dos trabalhos de cada setor,

---

<sup>48</sup> Grifos meus.

<sup>49</sup> Moção Política: diz respeito a uma deliberação tomada pelos parlamentares que compõem o legislativo; Moção de Aplausos: acontece quando um determinado ente, órgão, ou autoridade homenageia alguém; Moção de Censura: trata-se de uma proposta parlamentar que objetiva derrubar ou ir de encontro com uma pauta de um opositor, também chamada de moção de desconfiança; Moção Honrosa: assim como a moção de aplausos, e a moção de louvor, a moção honrosa trata-se de um reconhecimento de prestação de serviços ou dedicação de alguém em determinada atividade. É utilizada por órgãos e entidades para honrar um servidor, agente ou colaborador por seus serviços prestados; Moção de Louvor: ocorre quando uma autoridade expressa prestígio, louvor, apreciação, congratulação, ou mesmo pesar por outrem. In: DicionárioDireitoInformações disponíveis em <https://dicionariodireito.com.br/mocao>. Acesso em 11abr.2021.

por outro lado, há a escrita argumentativa que circula nos tribunais e atua na arguição de advogados de defesa, depoentes, testemunhas, réus e acusadores. São textos que remontam à tradição judicial da Retórica como nos ensinam Cícero e Quintiliano. Assim, uma petição precisa estar cercada de argumentos plausíveis que, no exórdio, busque a benevolência do juiz e traduza o desejo por um necessário diálogo entre as partes, como demonstração de boa vontade do advogado de defesa. A *Inventio* funciona como um repositório de estratégias argumentativas auxiliado por *topoi* ou lugares retóricos. Assim, o discurso judiciário, como vimos, atua sobre o passado e aposta em um auditório que julga o que considera justo ou injusto e necessita ou não de correção.

O redator publicitário e o marqueteiro atuam para atender a necessidades de seus clientes (pessoas, empresas, governos) em despertar desejos humanos ou incentivar a tomada de posições por meio da divulgação de peças, eventos ou campanhas. A criação escrita nessa demanda lança mão de muitos recursos retóricos, ainda que inconscientemente, pois mobiliza as provas e os meios de provas, os gêneros retóricos bem como a *doxa* a fim de criar o produto ideal para um público específico. Obviamente, tal demanda exige do autor competências linguística e discursiva em um nível mais profundo, com a produção de textos verbais e não verbais que atendam à função apelativa ou conativa e considerem os perfis do auditório. A criatividade e a qualidade dos textos são colocadas sempre à prova da eficácia do jogo mercadológico e são carregadas de efeitos patêmicos.

Os profissionais do jornalismo, embora atuem com base em manuais de redação e estilo (pelo menos nos grandes jornais como *Folha de S.Paulo* e *Estado de São Paulo*), precisam escrever com criatividade e responsabilidade nos limites da ética jornalística. Os textos atendem a uma demanda que cumpre a função social de relatar os fatos e formar opinião, a partir de uma linha editorial que possui diversos interesses, desde os mais nobres até os mais questionáveis. Na linha opinativa, estão os articulistas e editorialistas, com maior liberdade de escrita com todas as possibilidades de explorar os efeitos persuasivos da argumentação. Há os cronistas, que operam entre as esferas jornalística e literária, que buscam dar materialidade a seus discursos a partir da observação do cotidiano e das próprias notícias. Ressalto que o caráter híbrido do gênero textual crônica traduz sua forma, tom e linguagem genuinamente brasileira, com origem nos folhetins de meados do século XIX. Por fim, há os autores de *fake news* que podem atuar de forma profissional no contraponto da ética da esfera midiática.

### **4.1.3 Criação por demanda escolar**

A criação de textos por demanda escolar é delimitada pelo próprio processo de ensino e aprendizagem dos sistemas de ensino. A depender do professor ou do sistema de ensino, a produção escrita poderá ser realizada de maneira burocrática e tradicional, com a obrigatoriedade de textos escritos segundo modelos pré-definidos e com a finalidade de compor notas; ou poderá inscrever-se em processos que visem à verificação das capacidades de escrita autoral e ao domínio de conceitos metalinguísticos. Assim temos a escrita como meio ou como fim: a primeira compreende os processos de feitura de textos como parte do processo de ensino e aprendizagem; a segunda foca a escrita como produto que passa pelo crivo gramatical como parâmetro de bom texto.

Na esfera escolar, compreendo que o professor também é autor na medida em que produz relatórios e elabora suas próprias aulas. Nesse sentido, a criação por demanda escolar revela produtos que muitas vezes ficam dispersos nos limitados espaços de atuação. Apesar das dezenas de gêneros produzidos nesse âmbito, as anotações, relatórios e aulas elaborados por professores representam um rico material que pode revelar um autor não só preocupado com seu público, mas também um ser portador de valores, pensamentos, sentimentos e práticas a serem verificados. Afinal, muitas vezes o diálogo entre professor e aluno em uma situação de produção pode ocorrer pela escrita, com devolutivas, considerações e reescritas e, nesse processo, ambos revelam aspectos de autoria no compartilhamento de ideias que habitam a *Inventio*.

### **4.1.4 Criação por demanda acadêmica**

O espaço acadêmico é lugar da produção escrita por excelência e os textos produzidos visam a um raciocínio lógico pautado na ciência e na cultura humanista. Na graduação, os professores lidam com jovens egressos do Ensino Médio que foram submetidos a uma prova de redação do ENEM ou de vestibulares e foram atestados como sujeitos capazes minimamente de sustentar uma tese por meio de argumentos. No entanto, não fosse a defasagem da formação da Educação Básica, os cursos superiores que não possuem vínculo direto com o ensino de Língua Portuguesa não precisariam oferecer disciplinas congêneres como Português, Comunicação e Expressão, Português Instrumental, Leitura e Produção de Textos, Técnicas de Redação, entre outras. Ou ainda, para manter o prestígio da carreira ou da instituição de ensino, como nos cursos de Direito, a disciplina é travestida de um caráter profissional, como Linguagem Jurídica,

Redação Forense, entre outras (CAMARGO; BRITTO, 2011, p. 349). No fundo, as oficinas de produção de textos são uma realidade nas instituições de ensino superior brasileiras e tais produções representam parte da demanda acadêmica.

De qualquer modo, quando se trata de pós-graduação, *lato* ou *stricto sensu*, espera-se do aluno que possua as capacidades textuais e discursivas para a produção de artigos, monografias, resenhas, dissertações e teses, uma vez que o foco das disciplinas é o domínio de conceitos e sua aplicabilidade prática à luz de teorias e métodos científicos. Assim, a deficiência da formação linguística levaria muitas vezes o pesquisador-autor a terceirizar a revisão gramatical de seu texto e focar na construção teórica e demonstrativa de seus trabalhos escritos.

Por sua vez, um pesquisador ou cientista geralmente possui maior experiência como autor e, ao publicar seus estudos, produz ensaios ou artigos mais preocupados com a linha teórica e temática da publicação acadêmica do que com as características textuais de seus trabalhos, haja vista a superação das dificuldades que envolvem questões metalinguísticas.

#### **4.1.5 Criação por demanda de engajamento político**

A criação por demanda de engajamento político ou social envolve os sujeitos que atuam voluntariamente em segmentos sociais que demandam a escrita como viés propagandístico de suas crenças, ideias, propostas, valores, necessidades. Nesse grupo, estão pessoas que atuam em organizações da sociedade civil, como partidos, associações de moradores, sindicatos, associações diversas, igrejas, grupos culturais, entre outros, e suas produções escritas, quando não terceirizadas, são feitas por aqueles considerados mais capazes, que possuem melhor lida com a palavra escrita.

Por se tratar de criação em ambiente fortemente ideológico, os textos precisam ser confiados àqueles que possuem um vínculo ou participação nas lutas reivindicatórias. Assim, um panfleto, um jornalzinho, um convite, um comunicado ou um manifesto é redigido a partir do nível de engajamento que o indivíduo possui com determinada causa. Obviamente, a depender do poder financeiro de cada organização, a escrita tende a se profissionalizar, mas quando isso não ocorre, os próprios membros se valem do próprio conhecimento para elaborar seus discursos, como em sindicatos, associações de moradores, grupos culturais, ONG, diretórios ou escritórios político-partidários, entre outros.

## **4.2 Arte da escrita ou técnica da escrita?**

Em vista das ações por demandas, volto à questão da natureza da criação textual. Seja em demandas pessoais, profissionais ou acadêmicas, a produção pressupõe um domínio de escrita que perpassa as condições em que se produz o texto. Poderia supor que quando se trata de textos literários, há uma exigência maior da escrita como arte; e quando se trata de textos não literários, há uma exigência maior da escrita como técnica. Ora, como visto no Capítulo I, a Retórica é uma arte e é uma técnica, que colabora tanto na produção quanto na análise de discursos. Por isso, todos os elementos retóricos mobilizados em processos de criação de texto contemplam o viés literário e não literário, desde que haja o mínimo de retoricidade e argumentatividade.

Assim, se o orador conhece e domina os elementos do sistema retórico e possui certa bagagem cultural terá maiores condições de produzir um texto eficaz, pois suprirá a demanda com arte ou técnica suficientes para convencer pela razão ou mover as paixões do auditório e obter os resultados esperados.

### **4.2.1 Escola como lugar privilegiado para a *Inventio***

Na escola, não há de ser diferente. Se a escola é lugar privilegiado para a criação de textos, também é, por extensão, para a *Inventio*. Ora, os processos de criação representam um momento de suspensão e expectativa que ocorrem na *Inventio* e permitem ao autor uma reflexão para preparar, ponderar, analisar vários fatores existentes na feitura de um texto. E o responsável por oferecer as ferramentas e delimitar as condições de produção é o professor.

Há que se reconhecer que muitos manuais didáticos oferecidos pelos próprios sistemas, como os presentes em livros didáticos apresentam situações de aprendizagem ou sequências didáticas com ricos conteúdos de produção textual. Não é objetivo deste trabalho analisar manuais didáticos de Língua Portuguesa, mas, em uma breve passagem por alguns deles, encontramos certa preocupação com a situação comunicativa, que envolve as condições de produção, como o contexto, a intencionalidade, a circulação e a recepção do texto, em uma clara influência de conceitos bakhtinianos e de análise do discurso. Porém, é preciso mais.

### **4.3 A produção escrita escolar como base para voos mais altos**

A experiência pessoal ou a bagagem cultural que cada ser aprendente carrega não deveria ser o fator determinante para o trabalho com autoria de textos na escola. Primeiro, o objetivo da

escola não é formar escritores profissionais, mas antes tornar o estudante capaz de produzir textos que comuniquem de forma adequada os diferentes gêneros textuais-discursivos em situações de comunicação que cumpram determinada função social. E isso deve ser feito em um processo de interação entre professor e aluno, uma vez que “a sala de aula é um espaço que não deve ser tido como um lar; ela é um espaço onde se trabalha (o que não descarta que no lar também se trabalha)” (PASSARELLI, 2012, p. 80). Logo, oficinas de texto servem como verdadeiros laboratórios em que devem ocorrer a entrega, a concentração de esforços e a produção final de textos.

O segundo aspecto é a necessidade de uma relação de afetividade do professor com todos os alunos. Para além da motivação suscitada pelo professor, “o processo de ensino concilia duas vias de direção: a autoridade do professor com a autonomia dos alunos” (PASSARELLI, 2012, p. 81), em que se respeita a individualidade do aluno, porém com a expectativa de que ele haja com responsabilidade. Nesse sentido, “a liberdade é o fundamento da autoridade e a responsabilidade é a síntese da autoridade e da liberdade” (LIBÂNEO, 1994, p. 251 *apud* PASSARELLI, 2012, p. 81).

O terceiro aspecto é a compreensão de que a escola deve respeitar as variedades linguísticas trazidas pelos alunos, porém, sem abrir mão de ensinar a variedade norma-padrão. Dessa forma, se, de um lado, os fatores geográficos, socioculturais, temporais ou situacionais devem ser observados como fatos linguísticos; de outro lado, os alunos devem ser orientados para o trabalho com a linguagem mais ou menos formal, dadas as diferentes situações de comunicação, sempre se respeitando falares regionais e dialetos de classes sociais menos favorecidas.

Por fim, entendo que o quarto aspecto deva focar na maturidade do aluno-autor, desde que supere uma abordagem simplesmente lógica ou conteudista, centrada no produto, para uma abordagem do processo que, segundo Passarelli (2012), passe pelo caráter afetivo, pelos pressupostos da interação professor-aluno e pela articulação com um sujeito concreto e sua realidade, sendo esses itens “condições *sine qua non* para o processo pedagógico” (PASSARELLI, 2012, p. 88). Nesse sentido, o amadurecimento do aluno-autor pode ser desenvolvido pelas práticas de leitura e escrita, em um ambiente de colaboração, interatividade e constante dialogismo. Finalmente, os voos mais altos na produção textual viriam das condições de produção adequadas em que trabalho e criatividade combinam-se para libertar o aluno-autor de amarras sociais castradoras do dizer.

### 4.3.1 Textos autorais e a BNCC

A BNCC, como documento normativo para a construção de currículos em todo território nacional, compreende, no *Eixo da Produção de Textos*,

as práticas de linguagem relacionadas à interação e à **autoria**<sup>50</sup> (individual ou coletiva) do texto escrito, oral e multissemiótico, com diferentes finalidades e projetos enunciativos como, por exemplo, construir um álbum de personagens famosas, de heróis/heroínas ou de vilões ou vilãs; produzir um almanaque que retrate as práticas culturais da comunidade; narrar fatos cotidianos, de forma crítica, lírica ou bem-humorada em uma crônica; comentar e indicar diferentes produções culturais por meio de resenhas ou de playlists comentadas (BRASIL, 2017, p. 76).

Embora em outras partes do documento a palavra “autoria” esteja relacionada ao conceito de “autonomia” ou “responsabilidade”, compreendo o conceito claro do exercício de produção de textos como prática de linguagem. Notamos que a outra prática mencionada pela BNCC é a “interação”, condição indispensável para a produção textual, principalmente na relação professor-aluno.

Quanto ao tratamento das práticas de produção de textos, o documento prevê “dimensões inter-relacionadas às práticas de uso e reflexão” (BRASIL, 2017, p. 77), que são, resumidamente: [i] Consideração e reflexão sobre as **condições de produção dos textos**<sup>51</sup> que regem a circulação de diferentes gêneros nas diferentes mídias e campos de atividade humana; [ii] Dialogia e relação entre textos; [iii] Alimentação temática; [iv] Construção da textualidade; [v] Aspectos notacionais e gramaticais e; [vi] Estratégias de produção. Interessa-nos o item [i] que, entre os objetivos apresentados, está:

Analisar as condições de produção do texto no que diz respeito ao lugar social assumido e à **imagem que se pretende passar a respeito de si mesmo**<sup>52</sup>; ao leitor pretendido; ao veículo ou à mídia em que o texto ou produção cultural vai circular; ao contexto imediato e ao contexto sócio-histórico mais geral; ao gênero do discurso/campo de atividade em questão etc. (BRASIL, 2017, p. 77).

O texto refere-se nitidamente à construção do *ethos* do ato retórico e aos elementos que, na *Inventio*, são mobilizados para um discurso eficaz, tais como a situação dada (ponderada por *kairós*) e contexto retórico (*doxa*), e a definição do auditório, bem como o necessário distanciamento, que implicam em escolhas pontuais no processo de criação, como os gêneros retóricos e os meios de provas a serem considerados.

---

<sup>50</sup> Grifo meu.

<sup>51</sup> Grifo do autor.

<sup>52</sup> Grifos meus.

O conceito de autoria perfaz a competência específica 3 de Linguagens e suas tecnologias para o Ensino Médio, em que se prevê o uso de diferentes linguagens para o exercício autônomo e colaborativo. No documento, autoria relaciona-se ao conceito de protagonismo para uma atuação do adolescente na vida pessoal e coletiva, “de forma crítica, criativa, ética e solidária” (BRASIL, 2017, p. 490), que, numa progressão de aprendizagens e habilidades, considera, entre outros aspectos, o “aprofundamento da análise de suas práticas e produções culturais em circulação, de uma maior incorporação de critérios técnicos e estéticos na análise e autoria das produções e vivências mais intensas de processos de produção colaborativos” (BRASIL, 2017, p. 500). Há, nesse sentido, uma expectativa para que o trabalho com produções textuais seja realizado também em regime de colaboração, uma prática eficaz em que o aluno-autor, por exemplo, submete sua escrita inicial ou rascunho à leitura de um colega e considera as observações feitas como parte do processo de criação. Em outra situação de criação, a colaboração pode ser realizada em escritas autorais coletivas, em que processos de *brainstorming* ou nuvem de palavras seriam, por exemplo, pontos de partida seguidos de planejamento, escrita inicial, revisão, produção final e edição de textos.

Mais especificamente, a habilidade que envolve autoria está prevista como prática de produção de textos no Campo Artístico-Literário, conforme a descrição a seguir:

(EM13LP47) Participar de eventos (saraus, competições orais, audições, mostras, festivais, feiras culturais e literárias, rodas e clubes de leitura, cooperativas culturais, jograis, repentis, *slams* etc.), inclusive para **socializar obras da própria autoria**<sup>53</sup> (poemas, contos e suas variedades, roteiros e microrroteiros, videominutos, *playlists* comentadas de música etc.) e/ou interpretar obras de outros, inserindo-se nas diferentes práticas culturais de seu tempo (BRASIL, 2017, p. 525).

Por essa abordagem, o sentido de interação é ampliado, com a possibilidade de participar de eventos organizados na escola com vistas à socialização das produções, além da interpretação de tantos outros textos para inserção em diferentes práticas culturais.

### 4.3.2 Texto na escola e texto para a escola

Com o alinhamento dos sistemas de ensino ao proposto na BNCC, as aulas de Linguagens e, especificamente, de Língua Portuguesa, devem promover a autoria de textos para desenvolver a competência comunicativa do ser aprendente. Entre os propósitos de escrita, atividades de produção textual devem priorizar sempre os processos para que a escola seja de fato lugar privilegiado do exercício de autoria. Ao focar somente na produção como resultado e objeto de

---

<sup>53</sup> Grifos meus.

avaliação da produção, mesmo que a partir de critérios bem definidos, as aulas estarão fadadas a promover textos para a escola, com ações esvaziadas de interação e protagonismo.

O trabalho com variados gêneros textuais-discursivos de diferentes esferas de comunicação humana contribui, sem dúvida, para a ampliação de formas composicionais observáveis, bem como conteúdos temáticos e estilos de linguagem que definem tais enunciados concretos. Soma-se a isso as condições de produção, que garantem a compreensão global do gênero, dados o contexto local e histórico, a intencionalidade do autor, o cálculo da recepção e a preocupação com a circulação do texto.

#### **4.4 Narrar com técnica e argumentar com arte**

Creio que todo texto nasce a partir de uma criação por demandas e, como vimos, as demandas são de diferentes naturezas. Gêneros escolares, por essa perspectiva, surgem como objeto de estudo e estão presentes primordialmente nas aulas de língua materna. Ocorre que gêneros produzidos na escola, como narrativas diversas, artigos de opinião, reportagens ou crônicas, surgem como modelos dos gêneros que circulam socialmente e por criação de demanda profissional. Nesse sentido, o aluno-autor estaria no limite entre sua leitura e compreensão do referido gênero e o quanto ele consegue imitar em sua estrutura composicional e estilo de linguagem. Da prática de escrita de breves textos bem como do domínio dos tipos textuais predominantes em cada gênero, o jovem autor desenvolverá a competência comunicativa para diferentes propósitos.

A depender da Retórica, o texto escrito é a expressão do ato retórico e deve refletir o desejo e a necessidade comunicativa do orador. Desse modo, o ato retórico surge como forma de consertar uma imperfeição da paisagem, ainda que hipotética, e opera no campo do tempo *kairós*, cuja feitura pressupõe certa flexibilidade para se cumprir as etapas do processo de criação que funcionam em rede.

Nesse aspecto, produzir um texto narrativo põe em movimento elementos argumentativos como tipos de argumentos e estratégias argumentativas, bem como recursos retóricos que colaboram para a criação de efeitos de sentido diversos. Um entimema, um raciocínio lógico-dedutivo, surgiria sutilmente em uma determinada altura. Conversa com o leitor, discurso indireto livre e perguntas reflexivas tornariam o texto ainda mais criativo e com qualidade discursiva. O grau de autoconsciência da linguagem seria verificado pela presença de elementos externos que

atuam no contexto da escrita, e a polifonia se revelaria pela presença de vozes sociais e da intertextualidade como fatores de maturidade autoral.

Por sua vez, um texto argumentativo tem a possibilidade de utilizar elementos narrativos para exemplificar situações apresentadas a fim de corroborar uma tese, desde que não se limite a simplesmente expor e definir uma ideia. A pertinência do uso de figuras e lugares retóricos na argumentação é delimitada pela finalidade última da Retórica: persuadir o auditório. Logo, é possível argumentar com arte e criatividade, uma vez que somos seres movidos por representações simbólicas e por elementos patêmicos.

#### **4.4.1 A *Inventio* como ponto de partida para a arte e para a técnica da escrita**

Assim, na *Inventio*, o aluno-autor reflete sobre a escrita e prepara os elementos que constituirão o discurso que se revestirá em um determinado gênero textual. É na *Inventio* que ele reunirá todo o equipamento necessário para produzir um bom texto. Ele atuará como orador que manipula o discurso do começo ao fim, e como autor de carne e osso que se inscreve no mundo da linguagem e aceita as regras, desaparece e aparece no texto com suas marcas textuais, linguísticas e discursivas. E renasce autor em cada leitor que o assinala pelo dizer.

#### **4.5 Um olhar sobre processos de criação de Chico Buarque**

Quando buscava definir o tema e o objeto desta tese, o artista Chico Buarque colocou-se em meu caminho de tal forma que tive a certeza de que sua participação seria crucial no desenlace do trabalho. Para tanto, devo utilizar as ferramentas que me cabem e a que me propus desde o início, quais sejam: a análise de textos de um autor experimentado, à luz da Retórica e das categorias de constituição de autoria. Desse modo, selecionei duas obras do autor a fim de submetê-las à análise e constatar os processos de criação que culminaram no produto final conhecido.

Em primeiro lugar, é preciso considerar que, por se tratar de alguém que vive de suas produções, a criação de Chico Buarque ocorre por demanda profissional. No entanto, em diferentes momentos de sua vida, suas produções passaram pelo julgamento ou olhar atento de um professor, de um autor mais experiente, ou ainda pelo crivo de pessoas próximas para emitir uma primeira opinião. Nesse sentido, na *Inventio*, a obra sofre intervenções, recebe sugestões e é alvo de orientações diversas. Como esta tese que, a cada capítulo e subsequente bloqueio do pesquisador, é revigorada pelas palavras acolhedoras do Orientador.

O menino Chico Buarque, por sua vez, produzia crônicas para o jornal escolar do qual fazia parte. Submetia seus textos à apreciação do pai, Sérgio, sempre ocupado em seu escritório, território sagrado e quase impenetrável. O pai, a despeito das intermináveis leituras, concedia algum tempo para observar os textos e indicar autores que, acreditava ele, fariam o filho aprimorar a escrita. O resultado todos nós conhecemos: o nível intelectual das composições e das narrativas de Chico Buarque. Enfim, se sua vida foi sempre cercada de música, literatura e futebol, interessa-nos como Chico Buarque tornou-se produtor de textos competentes e como trabalha na *Inventio*.

#### 4.5.1 Letra de canção: *Apesar de você*

A letra de canção “Apesar de você” foi composta em 1970, após Chico Buarque retornar da Itália com a família e testemunhar a realidade brasileira:

Logo percebeu que para ele e milhões de brasileiros as coisas não haviam melhorado. Gravadoras e produtores de espetáculos eram obrigados a submeter previamente as letras de músicas à censura. As redações dos jornais passaram conviver com a presença constante de censores. Vivia-se o ufanismo que antecede a conquista do tricampeonato de futebol, no México, em 1970. Rádios executavam à exaustão “Pra frente, Brasil”, de Miguel Gustavo, e “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel. Carros exibiam adesivos como “Brasil! Ame-o ou deixe-o” ou até o ameaçador “Brasil! Ame-o ou morra” (HOMEM, 2009, p. 83).

Nesse contexto, Chico Buarque escreveu a canção que “ele considera uma de suas músicas realmente de protesto” (HOMEM, 2009, p. 83) e que, para sua surpresa, passou pela censura e chegou a vender mais de cem mil compactos em uma semana. As explicações de que o “você” referia-se a uma mulher muito mandona não convenceram as autoridades, que recolheram as cópias, invadiram a fábrica para destruir o estoque e puniram o censor desatento com tamanha afronta contra o governo.

De fato, o Brasil era um país dividido politicamente. E nesse contexto, “Apesar de você” busca preencher uma lacuna sob a perspectiva do autor-pessoa que precisa ajudar a corrigir a imperfeição da paisagem. Com uma oração subordinada concessiva logo no título, Chico apresenta a incompletude e a indefinição da situação que vivia. A seguir, está a letra da canção “Apesar de você”:

#### **Apesar de você**

Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado  
Não tem discussão, não  
A minha gente hoje anda

Falando de lado  
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar

Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria  
Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar  
Sem lhe pedir licença  
E eu vou morrer de rir  
Que esse dia há de vir  
Antes do que você pensa

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia  
Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente  
Como vai abafar

Nosso coro a cantar  
Na sua frente

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai se dar mal  
Etc. E tal  
Lá lá lá lá laiá

O *ethos* do orador revela-se em duas frentes: o autor-pessoa pressionado pela falta de liberdade política e de expressão que predomina no Brasil; e a do autor-criador (eu poético), que se coloca como porta-voz de uma gente angustiada que fala de lado e olha para o chão. Gestos que conotam medo, apreensão e cuidado para não parecer suspeito de subversão ao sistema. O orador, como autor-pessoa, reconhece a capacidade de manutenção da situação dada, mas aposta as fichas em que é possível reverter o quadro. O *ethos*, portanto, é de um orador benevolente, virtuoso, que quer o melhor para o seu povo e corre, para isso, todos os riscos, inclusive de ser preso novamente. Já o *ethos* do autor-criador atua no campo literário e sonha com um Brasil com todos os problemas resolvidos. A opção pela primeira pessoa do discurso marca nitidamente a posição de autor em toda a canção. Assim, chama para si toda a responsabilidade de enfrentar um “você” que insiste em oprimir as pessoas de várias maneiras.

O *logos*, que contém a mensagem, é estruturado em duas partes justapostas. A primeira apresenta estrofes contendo descrições que constata diferentes situações de opressão: “Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão”. A construção desses versos remete a aforismos como de submissão: “Manda quem pode, obedece quem tem juízo” e à expressão coloquial “Falou, tá falado”. No entanto, a utilização do advérbio de tempo “Hoje” conota a ideia de que se trata de algo passageiro, pois é “um dia da caça, outro do caçador”. Tais implícitos encontram-se no imaginário popular e permeiam toda a letra da canção.

Dessa forma, temos um *logos* que se apresenta na qualidade e na criatividade textuais, como elementos simbólicos que compõem um cenário em que se desfilam blocos de situações. O orador reconhece o poder de mando do seu interlocutor, mas acredita que esse poder cessará em breve. Portanto, há uma mensagem de esperança que se constrói pelo jogo das concessões a cada refrão que progride tematicamente.

O orador recorre a metáforas para contrapor as ações de seu algoz. Utiliza as expressões “quando o galo insistir/ Em cantar”, “Água nova brotando”, “o jardim florescer”, “Vendo o dia raiar”, “a manhã renascer/ E esbanjar poesia”, “Vendo o céu clarear”, “Nosso coro a cantar” e

uma infinidade de situações encapsuladas em “Etc. e tal/ Lá lá lá lá lá lá”. Temos o canto do galo, a água, o jardim, o amanhecer, a poesia, o canto como os elementos metafóricos que devem superar o estado inventado de “pecado”, “escuridão”, “proibição”, “sofrimento”, “repressão”, “tristeza”, “choro” e “opressão”.

A segunda parte ocorre no refrão que opera como uma advertência da mudança almejada do *satu quo*: Após a concessão “apesar de você”, a compensação se dá pelo “outro dia”. No sentido de que qualquer dia será melhor que o dia atual que se coloca insustentável, mais pelo desejo do orador do que pelos fatos registrados no plano concreto, que permeia a vida do autor-pessoa, e evidenciados pela autoconsciência de linguagem.

O *pathos* é representado por um auditório particular composto pelas pessoas que sofrem a falta de liberdade. A mensagem é direcionada a um interlocutor que parece possuir duas características bem marcadas: a culpa pela situação apresentada e o poder de decidir a vida das pessoas, mas que, em uma construção concessiva, não conseguiria manter esse poder por muito tempo. O auditório, nesse sentido, é constituído da população brasileira, as pessoas que sofrem com a situação apresentada nos diversos cenários. Embora utilize “você” e haja ameaças claras como em “você vai pagar com juros, juro”, a mensagem busca a recepção daqueles que supostamente sabem de quem se trata: o governo militar.

Nesse aspecto, é atribuído ao auditório o papel de decidir o seu destino, embora o orador já admita que a mudança seja inevitável. Isso fica patente no uso do verbo haver em “Amanhã há de ser/ outro dia”. O verbo conota de forma apodítica a inevitabilidade das situações apresentadas ao interlocutor “você”. Mesmo que reconheça o poder de decisão do interlocutor, o orador o trata com um respeito irônico em “Você que inventou a tristeza/Ora, tenha a fineza/ De desinventar”, pois o fino trato cai por terra na sequência “Você vai pagar e é dobrado”. O neologismo “desinventar” propõe algo impossível ao interlocutor, o que demonstra ser justo cobrar dele um valor “dobrado” ou ainda vê-lo “amargar” a derrota, representada na alegria do povo.

O orador trabalha em dois planos contíguos e uma oposição: um plano é focado no “eu” e o outro na coletividade (“minha gente”, “a gente”, “nosso coro”) para opor o poder temporário de um “você”. Há uma série de exemplos apontados como imagens a serem concretizadas num futuro próximo. Tais exemplos funcionam por raciocínio indutivo em que os acontecimentos reais tornam os acontecimentos imaginários inevitáveis, como efeitos de um desejo expressado

pelo orador e sua gente. Para cada ação praticada pelo interlocutor “você” há uma contrapartida que o transforma em algo ultrapassado.

A indução funciona, nesse sentido, como exemplo de que vale a pena esperar, dada a opção ou desejo de mudança, pois para cada ação do interlocutor há uma reação que aponta para a sua derrota. Assim, a derrota há de vir sempre, pois atende ao desejo e à necessidade de uma maioria em voltar a ser feliz. Nesse aspecto, temos a felicidade como meta última de objetivo de vida.

Quanto aos aspectos de construção de autoria, o texto possui unidade de sentido, com coerência apresentada do início ao fim, percebida pela própria textualidade e discursividade da letra de canção. A natureza pragmática do discurso literário de Chico Buarque permite a percepção da tomada de posição do autor. O texto está escrito na primeira pessoa do discurso, como já observado na constituição do *ethos* do orador.

A autoconsciência de linguagem é percebida pelas cenas externas trazidas para a composição, como o andar pelas ruas, constatação de tristeza, medo, desamparo, quando chega de viagem da Itália e testemunha as cenas de desolação política e social, falta de liberdade de expressão, clima de medo e perseguição.

A polifonia, que são as vozes sociais presentes no texto, é perceptível a partir de aforismos, expressões populares e referências literárias feitas consciente ou inconscientemente. Por exemplo: “Você vai me pagar” é uma expressão popular utilizada por quem não gosta de levar desaforo para casa; o canto do galo remete ao poema de João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a manhã” (1966), com incontáveis galos cantando e metaforicamente construindo o nascer do dia, o prenúncio de que uma ação coletiva é capaz de dar forma à realidade.

Além do uso da conjunção de concessão “apesar de”, a qualidade do texto verifica-se pela estrutura poética e seus elementos formais. Assim, vemos que a letra de canção apresenta jogos de rimas em todas as estrofes, como na primeira com “discussão”, “chão”, “escuridão” e “perdão”; no primeiro refrão, com “dia” e “euforia”, “cantar” e “parar”; na segunda estrofe, com “juro” e “escuro”, “desinventar” e “penar”; na segunda estrofe, com “licença” e “pensa”, “amargar” e “raiar”; e no último refrão com “impunemente” e “frente”, “abafar” e “cantar”. O insistente uso do gerúndio em “falando de lado/ e olhando pro chão” e “Água nova brotando/ E a gente se amando” marcam o discurso no presente para que o interlocutor “você” possa

compartilhar da mesma visão e da mudança que o aguarda. É uma tentativa, pela construção gramatical, de fixar uma ideia como algo hipotético estar já concretizado.

A criatividade, como vimos, é uma necessidade humana, que está “na mescla do já-dito, uma vez que diz algo de outra forma, combina criatividade, responsabilidade e comprometimento, e busca no outro a cumplicidade” (PIOVEZAN, 2017, p. 129). Nesse sentido, a letra de canção com toda a polifonia e figuras de linguagem presentes, colabora para uma nova abordagem que atende não só a uma criação por demanda profissional, mas também a um comprometimento do orador em tornar a paisagem mais adequada ao que se almeja. Existe no texto um jogo de antíteses que cria um efeito de embate permanente, de forças opostas que se enfrentam até chegar ao resultado que se espera. Dessa forma, observamos os pares opostos em “pecado” x “perdão”; “inventar” x “desinventar”; “toda a escuridão” x “céu clarear”.

Em outra abordagem, há operadores argumentativos que funcionam em dois planos temporais: um presente e um futuro. Os advérbios “hoje” e “amanhã” junto com as conjunções “quando” e “de repente” atuam para criar um movimento dicotômico entre o que é e o que deverá ser.

Há escolha de palavras, nesse sentido, que comprova a criatividade do autor-pessoa com uma construção macroestrutural que apresenta topicalização e progressão textual. Nessa esteira, está a expressão “inventou de inventar” que se trata de uma repetição proposital da ideia de invenção que conota o absurdo do interlocutor em suas atitudes. Vale-se da expressão popular “ficar inventando moda” ou alguém que age assim por não ter o que fazer, estar desocupado. Da mesma forma, utiliza marcas da oralidade e coloquialismo como em “pro chão”, “tá falado, viu?” e “Você vai se dar mal”.

A sensação medo-confiança fica prejudicada por não haver textos ou registros das condições de produção. Supomos apenas que, em que pese a recepção e circulação do texto, Chico Buarque deve ter calculado que, no mínimo, a música seria censurada e, no máximo, poderia ser conduzido ao Dops novamente para dar explicações sobre sua intencionalidade de autor. No plano de sua vida pessoal, o medo de ficar sem fonte de renda, uma vez que ele optara por viver profissionalmente de suas composições, o pior cenário é ver as portas se fechando, suas músicas censuradas só por possuírem uma autoria de *persona non grata*: Chico Buarque.

O processo de criação de “Apesar de você” pode ser verificado a partir das categorias qualidade e criatividade da análise retórica do discurso. O estilo de linguagem, as escolhas lexicais, as

estratégias utilizadas para criar efeitos de sentido colaboram para tornar o ato retórico eficaz. Dessa forma, a *Inventio* de Chico Buarque revela um autor competente e que atua com confiança mesmo em um contexto desfavorável, mesmo a contragosto, à sua produção.

#### 4.5.2 Letra de canção: *Paratodos*

Como já explanei no capítulo III, “Paratodos” surgiu não de um acaso, mas de uma brincadeira (WERNECK, 2006). Chico Buarque, em meados de 1993, às vésperas de seu aniversário de 50 anos, cantarolava por sua casa os versos: “Vou fazer 50 anos/ sou artista brasileiro/ sou do Rio de Janeiro”, e a ideia foi amadurecendo, “com sua cascata de homenagens, numa feira de louvações encabeçadas pelo paulista, o avô pernambucano (Cristóvão Buarque de Holanda), o bisavô mineiro (José Cesário de Faria Alvim Filho) e o tataravô baiano (Eulálio da Costa Carvalho)” (WERNECK, 2006, p. 112). Desse modo, retomamos o conceito de De Masi (2005), para quem a criatividade é uma síntese entre fantasia e concretude. Para ele, a criatividade é também a capacidade de transformar a casualidade e a disparidade numa estrutura organizada. A seguir está a íntegra da letra de canção para análise:

##### **Paratodos**

O meu pai era paulista  
 Meu avô, pernambucano  
 O meu bisavô, mineiro  
 Meu tataravô, baiano  
 Meu maestro soberano  
 Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro  
 Quem soprou esta toada  
 Que cobri de redondilhas  
 Pra seguir minha jornada  
 E com a vista enevoadas  
 Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas  
 A viola me redime  
 Creia, ilustre cavalheiro  
 Contra fel, moléstia, crime  
 Use Dorival Caymmi  
 Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro  
 Bandoleiros, vi hospícios  
 Moças feito passarinho  
 Avoando de edifícios  
 Fume Ari, cheire Vinícius  
 Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho  
 Contra a solidão agreste  
 Luiz Gonzaga é tiro certo  
 Pixinguinha é inconteste  
 Tome Noel, Cartola, Orestes  
 Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto  
 Gil e Hermeto, palmas para  
 Todos os instrumentistas  
 Salve Edu, Bituca, Nara  
 Gal, Bethania, Rita, Clara  
 Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista  
 Meu avô, pernambucano  
 O meu bisavô, mineiro  
 Meu tataravô, baiano  
 Vou na estrada há muitos anos  
 Sou um artista brasileiro

A *Inventio* é ponto de partida e elemento constitutivo de verificação das demais partes do discurso, portanto, é um processo criativo que funciona em rede. Nesse sentido, a letra de canção “Paratodos” é um todo acabado, com unidade de sentido, em que na *Inventio* surgiu a necessidade de homenagear os artistas brasileiros com os quais o autor-pessoa se identifica. A ocasião era a efeméride de sua idade, os 50 anos de vida e tantas décadas de criação artística. Ora, Chico Buarque está em uma fase mais tranquila de sua carreira profissional, diferentemente daquela em que compôs “Apesar de você”.

O Brasil, embora tivesse vivido em menos de três anos a primeira eleição direta de um presidente da República também assistiu à sua derrocada, com um processo de *impeachment* que culminou na renúncia de Fernando Collor de Mello (para evitar a cassação do mandato). Chico Buarque, que participou intensamente das manifestações pelas Diretas Já na década de 1980, agora está focado em sua vida profissional. O seu cantarolar pela casa deu origem a uma genealogia musical que revela as suas influências: Antonio Brasileiro é Antonio Carlos Jobim, seu compadre, amigo e parceiro de criação. Na letra, o orador confessa que foi ele quem “soprou essa toada” e o trabalho que teve foi cobrir a ideia com a forma da redondilha maior, com sete sílabas poéticas.

Assim, “Paratodos”, palavra composta, um neologismo, busca reunir em um único espaço um conjunto de pessoas alvos de louvação, em uma síntese que supostamente não excluiria ninguém. O *ethos* do orador, benevolente, virtuoso e confiável, apresenta-se atento à chamada que recebera e procura incluir os artistas que justifiquem o “todos” do título. A construção do

texto, a pensar no *logos*, trata de um receituário em que o eu poético recomenda ao interlocutor conhecer a obra das personalidades citadas. Como na terceira estrofe: “Use Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro”; na quarta estrofe: “Fume Ari, cheire Vinicius/ Beba Nelson Cavaquinho”; e na quinta estrofe: “Luiz Gonzaga é tiro certo/ Pixinguinha é inconteste/ Tome Noel, Cartola, Orestes/ Caetano e João Gilberto”. Creio não errar em dizer que existe muito do Modernismo da verve de Oswald de Andrade tanto na composição com palavras justapostas como uso de coloquialismos, que aproximam o orador de seu auditório particular.

O papel atribuído ao auditório é de apreciação a partir de um discurso laudatório ou epidítico. O orador dirige-se a um interlocutor na esperança de que ele experimente ouvir os músicos que são elencados, pois a obra deles tem o poder de curar diversos males sentimentais, físicos e sociais, como vemos em “Nessas tortuosas trilhas/ A viola me redime/ Creia, ilustre cavalheiro/ Contra fel, moléstia, crime”. O “fel” é a amargura da vida pelo sofrimento causado por decepções amorosas ou de outra natureza; a “moléstia” são as doenças do corpo e da mente, como as psicossomáticas que atingem grande parte da sociedade; e “crime” é um mal social praticado por quase todos desde pequenas transgressões de esperteza (furar fila, pedir favores de políticos, levar vantagem) até o crime organizado (com grandes somas de dinheiro envolvidas).

A construção textual, planejada na *Inventio*, envolve discurso literário poético estruturado em sextilhas heptassilábicas, com esquema de estrofe de seis versos e rimas entre o segundo, quarto e quinto versos; e entre o terceiro e sexto versos (aABAAB / bCDCCD / dEBEEB / bFGFFG etc.), como verificamos em “pernambucano”, “baiano” e “soberano”; “mineiro” e “brasileiro”; “toada”, “jornada” e “enevoada” e “redondilhas” e “maravilhas”, entre outras. Como se sabe, as sextilhas são uma forma poética muito apreciada por repentistas e cordelistas. Disso constata-se a opção pelo arranjo musical toada e instrumentos de origem nordestina.

O auditório é composto pelo espaço público e o discurso atua no tempo presente. A temática trabalha, portanto, com valores apreciativos, com qualidades implícitas em que o simples fato de as personalidades citadas comporem a lista criada pelo orador já é prova de merecimento. Todos são dignos de comporem a plêiade anunciada a cada verso. Há, no entanto, um interlocutor em particular – para representar o público geral – identificado como “ilustre cavalheiro” a exemplo dos cordelistas que narram suas aventuras sempre as direcionando a um homem geralmente da cidade, culto e interessado em ouvir “causos”. Desse modo, o orador compartilha os fatos com o interlocutor em busca de sua aprovação pela amplificação.

A unidade de sentido é nítida no texto que, na última estrofe, por exemplo, retoma os versos da primeira estrofe num arremate e conclusão que justifica toda a trama. Quanto à marca de posição do autor, há no texto pistas muito fortes que tornam cúmplices autor-pessoa e autor-criador, situação que coloca o duplo orador em evidência. O orador de fora que homenageia amigos e artistas importantes do cenário nacional com quem possui relações sociais ou pessoais concretas, reais, cuja música deve ter suscitado sentimento de orgulho e gratidão de muitos incluídos na letra de canção. O orador de dentro já compreende o plano da criação propriamente dita e relaciona-se com o auditório do universo literário, com a linguagem, as estratégias de dizer e as escolhas lexicais, operadas na *Inventio*.

A autoconsciência de linguagem é percebida pela conotação dada à dificuldade que é o trabalho de um artista, sentimento compartilhado com “todos”, como ocorre em “Nessas tortuosas trilhas/ A viola me redime”, em que a metáfora do instrumento musical aponta a superação dos problemas advindos daqueles que vivem de sua arte. São aspectos da vida real refletidos e refratados no discurso. Já no trecho “Vi cidades, vi dinheiro/ Bandoleiros, vi hospícios/ Moças feito passarinho/ Avoando de edifícios”, a presença de fatos sociais é mais nítida. A referência ao incêndio no Edifício Joelma (hoje Edifício Praça da Bandeira), no centro de São Paulo, em 1974, é clara. O evento foi uma tragédia com 187 mortes e mais de 300 feridos. Entre os mortos, estão pessoas que se atiraram do prédio para não morrerem queimadas.

A qualidade pode ser observada em toda a construção textual mobilizada no *logos*. Além dos versos e das rimas já mencionadas, há a utilização de anáfora na primeira estrofe, como em “O meu” e “Meu”, cujo efeito de sentido é o realce da identificação do orador com as pessoas que ele cita. Como estratégia de amplificação, o orador constrói uma imagem de si pautada na diversidade, a partir de diferentes origens que buscam unificar as regiões, paisagens e nuances brasileiras.

Acima das relações familiares, porém, está a relação artística, que elege o principal referente “Antonio Brasileiro”, alcunha de Tom Jobim. Essa ideia é amplificada ainda mais na última estrofe quando o orador conclui que o tempo de estrada, ou seja, a experiência de vida forja o ser humano. No caso da produção artística, a síntese de toda a mensagem presente do discurso está no último verso: “Sou um artista brasileiro”. E, desse modo, todos os artistas brasileiros estão representados em seu discurso laudatório.

Há que se ressaltar ainda a utilização de função metalinguística na segunda estrofe como opção de aproximação com o interlocutor. Afinal, o orador revela que escreve em redondilhas e, dessa forma, concretiza a homenagem aos artistas brasileiros a partir de uma das manifestações artísticas típicas do Nordeste como a literatura de cordel ou o repentismo.

A criatividade pode ser verificada a partir do neologismo “paratodos” e do dizer o já-dito de modo diferente e original. Na segunda estrofe, por exemplo, o orador anuncia que pretende seguir uma jornada. Na verdade, refere-se ao trajeto proposto na *Inventio* de apresentar os artistas brasileiros os quais ele admira e merecem ser homenageados. Tal qual um retirante, o orador reveste-se de equipamento necessário à sua sobrevivência na travessia do deserto, da caatinga ou outra condição inóspita. No caso da letra de canção, o orador, a partir do mote “soprado” por Tom Jobim, reveste o conteúdo com a forma poética das redondilhas maiores, mesmo com incertezas, “E com a vista enevoadá”, prepara-se para quaisquer percalços, “Ver o inferno e maravilhas”. Aliás, o fazer poético é feito de obstáculos e cabe ao eu poético mostrar a beleza das coisas por mais triste e decepcionantes que elas pareçam.

A polifonia é a categoria que se faz mais presente em “Paratodos”. Para cada artista citado, existem vozes sociais diversas, desde à do próprio artista até o que se já comentou sobre eles, e cabe ao leitor a partir de sua bagagem cultural estabelecer valores por meio da memória e de sua experiência de vida. O que sei de Doryval Caymmi? E de Jackson do Pandeiro? E quanto a Ari Barroso, Vinicius de Moraes e Nelson Cavaquinho? Cada qual com seu estilo, sua linguagem, seu tom, seus valores, suas jornadas, seus admiradores, enfim, sua historicidade. Alguns são associados a uma ação mais concreta, como Luiz Gonzaga, “tiro certo” contra a “solidão agreste”. O som alegre e contagiante do baião é um remédio contra a solidão, mesmo porque como diz o adágio popular: “Quem ouve música, não padece de solidão”.

Quantas vozes há em Caetano Veloso, Roberto e Erasmo Carlos, Jorge Ben e Milton Nascimento, o Bituca? As idiossincrasias pululam a letra da canção, é muita informação contida na simples menção de seus nomes. A animosidade entre Chico Buarque e Caetano Veloso, que os afastou momentaneamente no final da década de 1960, é um exemplo de fatos que estão inscritos na historicidade de cada um dos artistas.

O orador reúne artistas mulheres em “(...) Nara/ Gal, Bethania, Rita e Clara”, referindo-se a Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethania, Rita Lee e Clara Nunes. Com exceção de Rita Lee, as demais são intérpretes e impossível não as ouvir cantando músicas de Chico Buarque no

momento em que escrevo/leio estas linhas. “Olhos nos olhos/ Quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você/ Eu passo bem demais”, diz Bethania. “Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/ Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?”, canta Clara. Ora, toda intencionalidade traduz uma mobilização interior que, segundo Ostrower (1987[1977]), não é necessariamente consciente, mas que é orientada para determinada finalidade antes de cogitar a produção. Nesse sentido, a polifonia observada na letra de “Paratodos” já estava presente na *Inventio* quando Chico Buarque listava as pessoas às quais renderia homenagem. Isso reforça a ideia de que há muito o que dizer, porque muito já foi dito, sobre cada pessoa. A fonte é, portanto, inesgotável, pois sempre é possível dizer de outro modo, com diferentes combinações e, com isso, criar diferentes efeitos de sentido.

O percurso analítico sobre a produção buarquiana revela um autor que trabalha a *Invenção* em diferentes condições de produção, em contextos que justificam a demanda profissional e em processos de criação que envolvem predisposição, intuição, inspiração e intencionalidade. O produto final, as duas letras de canção examinadas, apresenta qualidade estética com todos os elementos constituintes de autoria. Há ainda experiência pessoal, bagagem cultural (repertório), competência escritora, estratégias linguísticas e discursivas, argumentatividade, enfim, aspectos do ato retórico que perfazem a *Invenção*.

#### 4.6 Um olhar sobre processos de criação de alunos-autores

Observar a *Inventio* de um autor experiente como Chico Buarque nos faz refletir sobre o quanto a expressividade e a sensibilidade podem permear os processos de criação de um discurso. Em nossa análise, observamos que o cantor e compositor possui procedimentos que revelam as condições de produção de sua obra. Fatores como **demanda, propósito, tempo, constituição de ethos, predisposição** e **acaso**<sup>54</sup> estão presentes e podem ser observados nas produções escolares.

A **demanda** de Chico Buarque é de natureza profissional. Ele produz arte escrita e musical para sobreviver, é seu trabalho. Possui contrato com gravadora e editora. A demanda dos alunos-autores é de natureza escolar. Eles deveriam ver a produção escrita como prática de aprendizagem, principalmente, das aulas de Língua Portuguesa. Como isso nem sempre ocorre, quanto maior a dificuldade em escrever, maior é a resistência para realização da atividade.

---

<sup>54</sup> Grifos meus.

O **propósito** é estimulado a partir de uma necessidade criada ou pelo próprio autor ou por um agente externo. No caso dos alunos-autores, o propósito é sugerido pelo professor que compartilha o tema, o gênero e as etapas de produção escrita para que haja aprendizagem acerca da capacidade escritora. Para Chico Buarque, o propósito pode ser verificado nas mensagens de suas composições que refratam e refletem a sua realidade. Desse modo, a partir de sua percepção e sensibilidade, o autor, inserido em determinado contexto social e político, utiliza linguagem literária para apresentar a realidade. Nesse sentido, os alunos-autores são instados a percorrerem um caminho semelhante a partir de um tema que os leva a uma reflexão. Em outras palavras, é preciso ter sempre um propósito para decidir, geralmente ofertado pelo professor, como entrar no texto e definir estratégias do dizer.

Já o **tempo** de criação pode variar muito. Autores como Chico Buarque conseguem compor em algumas horas ou podem levar anos para concluir uma obra. Os alunos-autores, nesta pesquisa, tiveram uma semana para concluir a tarefa, ou seja, tempo suficiente para pesquisar, refletir, rascunhar, amadurecer, trocar impressões com outras pessoas, escrever, revisar e finalizar seu texto. De qualquer modo, todos completaram a jornada no tempo estipulado e apresentaram seus textos, como veremos adiante.

A **constituição do *ethos*** é percebida na produção final a partir da intencionalidade em que há posicionamento de autor, seja do eu poético das letras de canção de Chico Buarque, seja do narrador da crônica dos alunos-autores. No caso dos alunos, como se trata de crônica, portanto um gênero híbrido, a presença do autor-pessoa é mais visível no texto, o que revela, como veremos, um *ethos* benevolente e justo que se preocupa com a situação das pessoas em meio à pandemia.

A **predisposição** da criação surge a partir do propósito pois coloca o autor em estado de alerta, torna-o sensível aos fatos que o rodeiam e o predispõe a coletar qualquer informação que seja útil em seu texto. Vimos, em Ostrower (1987[1977]), que possuímos um potencial criador que deve ser estimulado. Assim, mesmo inconscientemente, o tema acompanha o autor e ele sabe que existe uma demanda a cumprir.

O “**acaso**” não é assim tão casual, pois já existe a predisposição para criar. Chico Buarque já compôs a partir de situações corriqueiras, como uma brincadeira ao cantarolar versos sobre seu aniversário ou uma cena em que presenciou sua filha deixando uma peça de roupa para confortar o bebê em sua ausência. O “acaso” pode vir de um sonho ou de lembranças de um passado

recente ou distante. No caso dos alunos-autores, o “acaso” veio também de situações corriqueiras e que foram cruciais para a finalização dos textos.

Meu objetivo agora é observar produções escritas de estudantes da Educação Básica em situação de aula de Língua Portuguesa. Para tanto, alunos da 2ª série do Ensino Médio de uma escola particular – que atende a uma clientela de classes baixa e média, localizada na Grande São Paulo – foram convidados, em outubro de 2021, a participar do projeto Autores na Escola, cuja culminância foi a produção de uma crônica. O maior desafio foi, sem dúvida, escrever um gênero textual até então pouco explorado pela turma. Ressalto que, na semana anterior ao início do projeto, realizei leitura compartilhada de crônicas e analisamos suas características textuais e discursivas, como a estrutura narrativa, a linguagem subjetiva, o tom discursivo, o ponto de partida focado no cotidiano, a intencionalidade a partir do tema e o tipo de desfecho.

O projeto foi apresentado em detalhes por mim, professor da turma, com a apresentação de cada etapa e de como fazer os registros nas planilhas encaminhadas a eles. O material do projeto incluiu Apresentação, Proposta de redação, Ficha de perfil leitor/escritor, Ficha de situação de produção escrita, Folha de produção inicial (rascunho), Folha de produção final e Autoavaliação.

A primeira etapa foi conhecer o propósito do projeto e preencher a Ficha de perfil leitor/escritor, que exponho a seguir:

### Ficha de perfil leitor/escritor

Nome			
Idade		Sexo	Masculino ( )    Feminino ( )
Cor/etnia	Preta ( )    Parda ( )    Branca ( )    Indígena ( )		
Escolaridade	Sempre estudou na atual escola ( )    Veio de escola pública ( ) Veio de escola particular ( )		
Hábito de leitura	Leio mais de um livro por mês ( ) Leio um livro por semestre ( ) leio ( )	Leio um livro por mês ( ) Leio um livro por ano ( )	Nunca
Tipo de leitura	Literatura ( )    Técnico/científico ( )    Livro ou material didático ( ) Outro ( )    Qual?		
Propósito de leitura	Leio por obrigação ( )    Leio por curiosidade ( )    Leio por prazer ( ) Leio para ampliar conhecimento ( )		
Aprendi a gostar de ler (pode marcar mais de uma)	Por causa de meus pais ( ) Por causa de meus amigos ( )	Por causa de meus parentes ( ) Por causa de meus professores ( )	

Hábito de escrita	Escrevo com frequência ( )    Escrevo raramente ( )    Nunca escrevo ( )
Tipo de escrita	Poema ( )    Conto, crônica ou novela ( )    Diário íntimo ( ) Artigo de opinião ( )    Resenha ( )    Relatório de trabalho ( ) Outro ( ) Qual?
Propósito de escrita	Por obrigação ( )    Por necessidade de praticar ( )    Por prazer ( )
Suportes de escrita	Escrevo em caderno ( )    Escrevo em aplicativo de texto ( ) Escrevo em <i>blog</i> ( )    Escrevo em redes sociais ( <i>Instagram, Facebook, Twitter</i> ) ( ) Outro ( ) Qual?
Aprendi a gostar de escrever (pode marcar mais de uma)	Por causa de meus pais ( )    Por causa de meus parentes ( ) Por causa de meus amigos ( )    Por causa de meus professores ( )

*Quadro 8: Ficha elaborada por mim para esta pesquisa.*

As informações solicitadas na ficha auxiliaram na constituição do perfil dos alunos quanto aos seus hábitos de leitura e escrita. Além da idade, do sexo e da cor ou etnia, saber a procedência escolar ou tempo de permanência no atual sistema de ensino revela o nível socioeconômico dos estudantes.

No bloco Hábito de leitura, procurei conhecer a frequência, o tipo, o propósito e a influência de leitura. E no bloco Hábito de escrita, quis saber a frequência, o tipo, o suporte mais utilizado e a influência de escrita. O objetivo de traçar esse perfil é verificar como cada aluno-autor desenvolve a sua escrita de acordo com seus hábitos de leitor e de produtor de textos.

Após apresentar o material a ser preenchido, abordei a proposta de redação, que reproduzo a seguir:

Você deverá produzir uma **crônica** com o tema: Relações entre pais e filhos em tempos de pandemia, para ser publicado no **Mural da escola** e lida por seus colegas, professores e demais membros da comunidade escolar.

O texto final deverá ter até 35 linhas (limite da folha pautada) e apresentar as características da crônica: **ponto de partida** com foco no cotidiano, um **tom** predominante (humorado, irônico, reflexivo, crítico), **linguagem descontraída** e um **desfecho**.

Para aprofundar seus conhecimentos acerca do gênero crônica, realize pesquisas, leia outras crônicas e busque inspiração (feeling, insight, compreensão) no material pesquisado.

Lembre-se: seja **original** e **criativo**<sup>55</sup>, afinal, trata-se de um projeto de autoria na escola.

<sup>55</sup> Grifos meus presentes originalmente no material didático.

A proposta de redação buscou dar conta, de forma bem resumida e direta, do gênero textual-discursivo: crônica; do tema da redação: “Relações entre pais e filhos em tempos de pandemia”; do suporte: mural da escola; e do auditório: “colegas, professores e demais membros da comunidade escolar”.

Os critérios de escrita apontaram para a quantidade de linhas e a estrutura básica da crônica, com informações preliminares como o “ponto de partida com foco no cotidiano”, o “tom”, a “linguagem” e os elementos narrativos, representados especificamente pelo “desfecho”. Por se tratar de um gênero híbrido com diversas possibilidades estruturais e tipológicas (narrativa, poética, argumentativa, dialógica), optei pela simplificação e deixei que aprofundassem sobre tais características em suas pesquisas sobre o gênero. Para tanto, em sala de aula, realizamos a leitura e análise das crônicas “Peladas”, de Armando Nogueira, “Hora de dormir”, de Fernando Sabino, e “Quem tem medo de mortadela”, de Mário Prata. Para ampliar a compreensão sobre o gênero, indiquei a leitura de crônicas de outros autores como Fernando Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga, entre outros, além de consultas a materiais didáticos acerca do tema.

A observação feita no último parágrafo da proposta foi necessária para que eles evitassem a tentação do plágio e fossem desafiados a escrever com originalidade, uma vez que um projeto de autoria pressupõe o desenvolvimento de capacidade escritora autônoma.

Como estávamos em situação de ensino híbrido, por conta do isolamento social devido à pandemia de Covid-19 e retorno de aulas presenciais, foram selecionados alunos que optaram por comparecer fisicamente à escola. As aulas que antecederam ao projeto visaram a uma retomada sobre textos narrativos e noções de argumentatividade, porém sem muito aprofundamento sobre o gênero crônica.

A seguir, apresento a Ficha de situação de produção escrita, a ser preenchida pelos próprios alunos-autores, que representa o acompanhamento do processo de criação de forma individualizada e serve como referência para a análise da constituição de autoria em textos escolares.

## Ficha de situação de produção escrita

Nome:										
		Ações da situação de produção		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	6º DIA	7º DIA
1ª etapa – Pesquisa	1	Leitura e pesquisa acerca do tema proposto								
	2	Leitura e pesquisa acerca da estrutura do gênero crônica								
	3	Nova leitura do material apresentado pelo professor								
	4	Leitura e pesquisa de material didático								
	5	Leitura e pesquisa de outras crônicas								
2ª etapa - Planejamento	6	Produção inicial (rascunho)								
	7	Escolha de palavras a serem utilizadas na crônica								
	8	Reflexão e decisão acerca da linguagem a ser utilizada na crônica								
	9	Reflexão e decisão acerca do tom a ser utilizado na crônica								
	10	Submissão de leitura do rascunho por alguém da família								
	11	Submissão de leitura do rascunho por algum colega da escola								
3ª etapa - Revisão	12	12.1	Verificação da ortografia							
		12.2	Verificação da coesão							
		12.3	Verificação da coerência							
4ª etapa – Produção final	13	Produção final								
	14	Descreva quando e de onde veio a ideia central do texto								

Quadro 9: Ficha elaborada pelo autor para esta pesquisa.

Elaborei a ficha para poder observar os processos de criação dos alunos-autores no período de uma semana. Dividi o processo em quatro etapas: Pesquisa, Planejamento, Revisão e Produção final em que descrevo as ações da situação de produção. O objetivo possui mão dupla: por um lado, possibilita o olhar do professor sobre o andamento da produção desde sua fase de apropriação de saberes acerca do gênero até a percepção do aluno-autor sobre a sua feitura como querer saber “quando” e “de onde” surgiu a ideia central do texto; por outro lado, incentiva o aluno-autor a refletir sobre sua produção e o desafia a conhecer as etapas de criação textual. Trata-se, a meu ver, de uma oportunidade valiosa de coletar informações acerca da disposição e predisposição de escrita que podem revelar as características da *Inventio* de cada aluno-autor.

A opção pela elaboração da Folha de produção inicial (rascunho) foi no sentido de que os alunos-autores “quebrassem o gelo” da escrita e superassem, a partir dela, o medo do papel em branco sobre o qual nos fala Passarelli (2012). Afinal, quando as ideias vão surgindo, é preciso

um lugar físico para depositá-las. Anotações rápidas em pedaços de papel podem se perder e a ideia foi, por isso, propiciar um lugar mais adequado para o registro. É comum em materiais didáticos a estratégia de escrita que envolve a produção inicial e é salutar que seja assim para que o aluno-autor desenvolva o hábito de apontar os lampejos, uma lista de palavras, uma estrutura básica, um esquema de escrita, as ideias em tópicos, um resumo do pensamento.

A produção final possui sua Ficha própria para o registro acabado da redação. A limitação é necessária para que a capacidade de síntese também seja desenvolvida. Há alunos que gostam de escrever muito e, às vezes, tornam-se prolixos. Disso surge a necessidade de conter o discurso em um tamanho razoável em relação ao gênero crônica, que é um texto relativamente curto. É também na Ficha de produção final que percebemos se a transcrição a partir do rascunho sofre alterações significativas quanto à estrutura e ao conteúdo do texto. Isso pode revelar que as ideias não param de surgir mesmo após a publicação de uma obra, haja vista escritores experientes lamentarem não poder mais mexer em seu texto publicado.

Por fim, a Autoavaliação é uma produção crucial, o “pulo do gato”, para verificarmos a sensação medo-confiança no processo de criação. É uma escrita digressiva e de importância ímpar, pois permite ao analista uma observação acerca não apenas das competências escritoras, linguísticas e discursivas, mas também socioemocionais; ao mesmo tempo, prepara o aluno-autor para novos voos, faz com que ele pense com maior racionalidade sobre os passos dados e reveja em cada etapa o quanto pôde avançar da pesquisa inicial até a produção que no início lhe parecia impossível.

Na sequência, recolhi as fichas preenchidas pelos estudantes juntamente com as produções escritas que passo a analisar.

#### **4.6.1 Produção da aluna-autora 1**

Em todas as produções, o anonimato dos estudantes foi preservado e passei a nomeá-los como alunos-autores e o número correspondente à ordem em que os textos são analisados. Para facilitar a legibilidade, apresento o texto original seguido de cópia digitada.

Mudança na Rotina

Essa pandemia foi uma coisa que pegou todos nós despre-  
 vindos, trancafiados toda mundo dentro de casa, e mas celi-  
 cando para convivermos como com os outros todos os dias. É  
 isso é uma coisa muito surpreendente, como um ser tão peque-  
 mo como um vírus é capaz de fazer um estrago tão gran-  
 de, e obrigou todos a aprenderem a conviver 24 horas por dia  
 com quem moramos.

Agora, os pais deixaram seus filhos na escola,  
 e se vê de novo durante poucas horas do dia, todos têm  
 que dividir o mesmo espaço para o trabalho, escola, e seus afazeres.

Esse tempo juntos pode ajudar na relação, pois antes, quando  
 todos tinham uma rotina corrida e agitada, e só se viam depois  
 de um longo e cansativo dia, a convivência não era uma coisa muito  
 presente. Porém, agora, como todos passam o dia juntos jun-  
 tos, acabam criando uma rotina, e dividindo nos afazeres  
 de cada, podendo ajudar com as coisas da escola, e passando a con-  
 versar mais as pessoas da mesma família.

Agora, no fim da dia ficou mais fácil passar um tempo  
 juntos para jogar bola, ou assistir a um filme, afinal, depois do  
 trabalho não é preciso mais correr para pegar o ônibus.

É muito bom não conhecemos aqueles com quem convive-  
 mos, pois muitas vezes, mesmo amando a mesma família, por  
 conta do dia a dia não conseguimos saber de verdade a que  
 se passa na vida de cada um, e as vezes esse tempo a mais  
 que nos foi dada por um terrível vírus pequenininho, pos-  
 suímos fazer levar uma coisa boa.

Imagem 1: Fac-símile da Produção da aluna-autora 1

A seguir, há a transcrição digitada do texto para garantir legibilidade nem sempre possível em textos manuscritos. O texto foi preservado conforme o original, mesmo com alguns desvios gramaticais.

### Mudança na Rotina

Essa pandemia foi uma coisa que pegou todos nós desprevenidos, trancando todo mundo dentro de casa, e nos colocando para convivermos uns com os outros todos os dias. E isso é uma coisa muito surpreendente, como um ser tão pequeno como um vírus é capaz de fazer um estrado tão grande, e obrigar todos a aprenderem a conviver 24 horas por dia com quem moramos.

Agora, ao invés dos pais deixarem seus filhos na escola, ou só se verem durante poucas horas do dia, todos terão que dividir o mesmo espaço para o trabalho, escola, e seus afazeres.

Esse tempo juntos pode ajudar na relação, pois antes, quando todos tinham uma rotina corrida e agitada, e só se viam depois de um longo e cansativo dia, a conversa não era uma coisa muito presente. Porém, agora como todos passam o dia inteiro juntos, acabam criando uma rotina, se dividindo nos afazeres de casa, pedindo ajuda com as coisas da escola, e passando a conhecer mais as pessoas de sua família.

Agora, no fim do dia ficou mais fácil passar um tempo juntos para jogar bola, ou assistir à um filme, afinal, depois do trabalho não é preciso mais correr para pegar o ônibus.

É muito bom nós conhecermos aqueles com quem convivemos, pois muitas vezes, mesmo amando nossa família, por conta do dia a dia não conseguimos saber de verdade o que se passa na vida de cada um, e as vezes esse tempo a mais que nos foi dado por um terrível vírus pequenininho, possa nos fazer levar a uma coisa boa.

O texto apresenta unidade de sentido, apesar de não apresentar todas as características de uma crônica. Ele revela bem a dificuldade da aluna-autora 1 que, embora tenha lido outras crônicas, não conseguiu apreender a estrutura, o tom e a linguagem, propriamente ditas. O ensino de crônica deverá ser retomado com a turma em aulas replanejadas para esse fim. O tema foi seguido e há uma preocupação em concatenar as partes do texto e construir um sentido macrotextual. Desse modo, a ideia central é apresentada logo no início: a convivência forçada em família é um aspecto positivo da pandemia. E, ao final do texto, é retomada: “esse tempo a mais que nos foi dado por um terrível vírus pequenininho,(sic) possa nos fazer levar uma coisa boa”.

A aluna-autora 1 optou em sua *Inventio* pelo foco narrativo em primeira pessoa. A tomada de posição de autor é bastante perceptível e ocorre predominantemente no plural em que a distância entre orador e auditório é bastante reduzida. Assim temos o pronome “nós” e construções frasais como “pegou todos nós”, “É muito bom nós conhecermos”, “não conseguimos”. A escolha

parece ser resultado de parte de sua pesquisa com alguma informação sobre a predominância da primeira pessoa na maioria das crônicas.

O contexto da pandemia que circunda as casas das pessoas tal qual o Anjo da Morte a ceifar os primogênitos no Egito de Moisés cria uma atmosfera de isolamento e cuidados com a saúde. Isso é perceptível em “trancando todo mundo dentro de casa” e “como um vírus é capaz de fazer um estrago tão grande”. Essa aproximação com a realidade confirma a autoconsciência de linguagem em que o orador como autor-criador reflete os acontecimentos externos ao texto e refrata os valores daí decorrentes, além da visão de mundo do autor-pessoa. Há uma série de situações do mundo real da pandemia introduzidos no universo literário: o ensino remoto, a adaptação da casa como espaço de trabalho e estudo e aproximação dos membros da família entre si.

Trata-se de uma aluna-autora que constrói seu *ethos* com benevolência, com olhar atento às pessoas comuns do seu cotidiano. Há virtude em buscar algo positivo em uma situação catastrófica, pois é uma forma de confortar aqueles que perderam algum ente ou sofreram com as consequências do vírus que ainda assola o Brasil.

O *logos* é observável na qualidade do texto que, pela proposta de redação, deveria ser uma crônica. No entanto, a construção é predominantemente expositiva em que se busca demonstrar fatos e estabelecer relações lógicas de causa e consequência. Desse modo, em certos momentos o texto assemelha-se a uma dissertação escolar, gênero que procura desenvolver capacidades expositivas e argumentativas dos estudantes. A não individualização das personagens não permite que o texto se desdobre em uma narrativa como recorte de uma dada perspectiva, ou seja, a construção privilegia a coletividade, o conjunto das pessoas afetadas pela pandemia, como vemos em “todos passam o dia inteiro juntos” e “passando a conhecer mais as pessoas da nossa família”. Isso cria uma dificuldade para o desenrolar de ações situadas no tempo e no espaço.

Nesse sentido, a criatividade também fica um pouco comprometida, pois o já-dito perfaz o texto com marcas mais perceptíveis, limitando a capacidade de dizer de outra forma. Ainda assim, há um tratamento que merece destaque, como as consequências da pandemia dito de forma pragmática: “depois do trabalho não é preciso mais correr para pegar o ônibus” ou “esse tempo a mais que nos foi dado por um terrível vírus pequenininho”.

A polifonia permite identificar outras vozes presentes no texto, inclusive dos aforismos que fazem meio que parafraseados como “tamanho não é documento” para referir-se ao tamanho do vírus e seu poder de destruição. A ideia de “família unida, permanece unida” em um exílio às avessas em que as pessoas são obrigadas a “conviver 24 horas por dia com quem moramos”. O espaço a ser dividido que pressupunha “cada macaco no seu galho”, agora deve ser compartilhado entre todos em seus afazeres em um rearranjo de espaços e tempos. O mesmo dizemos do aforismo “cada um com seus problemas”, em que há uma voz popular que perde a força com novas práticas de convivência e pode justificar uma relação mais afetuosa entre os membros da família.

O gênero retórico predominante parece ser o judiciário que atribui ao auditório o papel de julgar a propriedade do discurso, de concordar com a opinião do orador que permeia todo o texto. Os fatos já aconteceram e ainda acontecem e o raciocínio dedutivo espera a concordância na conclusão. O auditório do ato retórico expressado na crônica é constituído dos colegas e dos professores que têm acesso ao mural da escola. Nesse sentido, o *logos* atua no *pathos* por meio de entimemas como:

Família que fica unida desenvolve mais amor mútuo

Ora, a pandemia fez as famílias ficarem mais unidas

Logo, a pandemia contribuiu para aumentar o amor familiar.

A conclusão necessária é destacar um aspecto positivo da pandemia que parece ser senso comum e isso, segundo o texto, “é uma coisa boa”. No exemplo, a premissa maior fica implícita e a ideia de valorizar o fato de estar junto, dividindo o mesmo espaço ao mesmo tempo, é recorrente na crônica. A conclusão também corrobora o título do texto “Mudança na rotina”, que se justifica com as explicações e sequências tipológicas expositivas, como em:

Esse tempo juntos pode ajudar na relação, **pois antes**, quando todos tinham uma rotina corrida e agitada, e só se viam depois de um longo e cansativo dia, a conversa não era algo muito presente.

Notamos a construção que destaca a relação de causa e consequência com a utilização da conjunção explicativa “pois”, com o suporte de uma oração subordinada adverbial temporal e uma oração coordenada aditiva, sublinhadas no trecho citado. Por conta dessa preocupação com a construção da lógica textual, o orador distanciou-se da estrutura narrativa da crônica, em que as sequências tipológicas narrativas predominam para enredar e não necessariamente persuadir o auditório.

Cabe ressaltar, no entanto, que embora o *logos* seja predominante na superfície macrotextual, a relação com o *pathos* é de busca por aprovação e isso ocorre por meio da identificação da situação descrita que deve coincidir com a realidade do auditório, uma vez que as pessoas sentiram nesses mais de dois anos de pandemia os efeitos do isolamento. Ora, o aumento do tempo com as pessoas juntas é fato e as consequências são verificáveis sem grande dificuldade.

A situação de produção pode ser revelada pelas fichas individuais que acompanham o processo de criação dos estudantes. É um modo que encontrei para verificar a *Inventio* como entrelugar de expectativa e suspensão. Trata-se, como vimos no Capítulo I, de um “inventário” que “compila os fatos que se acumularão nas mentes do auditório para fazer provar alguma coisa, e consiste numa espécie de pesca de ‘provas retóricas’ no mar imenso dos fatos e acontecimentos da realidade” (MATEUS, 2018, p. 116). Ora, é exatamente isso que observamos na *Inventio* da aluna-autora 1.

Ao me debruçar sobre a Ficha de situação de produção escrita 1, constato que houve por parte da estudante a preocupação em pesquisar tanto o tema quanto ler outras crônicas. Eis a ficha mencionada:

### Ficha de situação de produção escrita 1.

Nome:		Ações da situação de produção						
		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	6º DIA	7º DIA
1ª etapa - Pesquisa	1	Leitura e pesquisa acerca do tema proposto						
	2	Leitura e pesquisa acerca da estrutura do gênero crônica						
	3	Nova leitura do material apresentado pelo professor						
	4	Leitura e pesquisa de material didático						
	5	Leitura e pesquisa de outras crônicas						
2ª etapa - Planejamento	6	Produção inicial (rascunho)						
	7	Escolha de palavras a serem utilizadas na crônica						
	8	Reflexão e decisão acerca da linguagem a ser utilizada na crônica						
	9	Reflexão e decisão acerca do tom a ser utilizado na crônica						
	10	Submissão de leitura do rascunho por alguém da família						
	11	Submissão de leitura do rascunho por algum colega da escola						
3ª etapa - Revisão	12	12.1	Verificação da ortografia					
		12.2	Verificação da coesão					
		12.3	Verificação da coerência					
4ª etapa - Produção final	13	Produção final						
	14	Descreva quando e de onde veio a ideia central do texto						

*Eu já estava pesquisando um pouco e com isso fiz uma um rascunho, então com a ajuda da minha avó fiz uma crônica que falei um pouco sobre a relação de pais e filhos. E tive uma ideia e revisei o texto.*

Imagem 2: Ficha elaborada pelo autor para esta pesquisa.

Em uma semana, a aluna-autora 1 trabalhou em seu processo de criação por cinco vezes, ficou sem registrar qualquer ação no quarto e sexto dias. Abordou a forma da crônica apenas no primeiro dia e isso pode ter comprometido sua compreensão acerca do conteúdo temático, uma das características que colaboram para a relativa estabilidade do gênero. A leitura de outras crônicas não foi suficiente para a internalização da estrutura, linguagem e tom de uma crônica.

O rascunho foi produzido no quinto dia, sem uma lista de palavras a serem utilizadas, o que pressupõe uma certa improvisação que explica o senso comum predominante na produção final, realizada no sétimo dia, juntamente com a submissão do rascunho por algum colega da escola e a revisão da ortografia, da coesão e da coerência.

A seguir, transcrevo a descrição feita no campo 14:

Eu já estava pesquisando um pouco e com isso fazendo um rascunho, então um dia eu estava assistindo(sic) uma série que falava um pouco sobre a relação de pais e filhos e tive uma ideia e reescrevi o texto.

A *Inventio* da aluna-autora permitiu que o estado de atenção permanente fosse acionado e, a partir de outro texto com a mesma temática, ela refez o texto. Na verdade, o rascunho escrito no quinto dia foi retomado e finalizado no sétimo dia, com o acréscimo de informações e opinião construídas desde o primeiro dia. São os acasos de que nos fala Ostrower (2013):

Devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são inesperados, mas não são de todo inesperados – ainda que numa *expectativa inconsciente*<sup>56</sup> (OSTROWER, 2013, p. 25).

O “acaso” da aluna-autora 1 foi assistir à série que ela menciona a partir de uma necessidade que já a acompanhava desde o início da proposta de redação. O seu inconsciente estava atento ao tema e imediatamente relacionou a pesquisa, ainda que insuficiente, à produção inicial.

Por fim, a autoavaliação revela a sensação medo-confiança da estudante, conforme observamos a seguir:

---

<sup>56</sup> Grifos da autora.

### Autoavaliação 1.

No começo do projeto, eu não estava tão confiante, pois o gênero crônica não é um que eu tenha tanta familiaridade, por isso, ao longo do processo fiz algumas pesquisas, porém mesmo assim ainda estou com um pouco de dúvidas.

Acho que eu poderia ter me esforçado um pouco mais, treinado a escrita de crônica com outros temas também, para ter tido um melhor resultado.

Por conta dessas dificuldades, acredito que meu texto tenha ficado regular, porém foi a primeira vez que eu escrevi uma crônica.

Eu gostei de participar do projeto, pois pude conhecer mais sobre crônica e pesquisar sobre o tema.

Imagem 3: Fac-símile da Autoavaliação da aluna-autora 1.

No começo do projeto, eu não estava tão confiante, pois o gênero crônica não é um que eu tenha tanta familiaridade, por isso, ao longo do processo fiz algumas pesquisas, porém mesmo assim ainda estou com um pouco de dúvidas.

Acho que poderia ter me esforçado um pouco mais, treinado a escrita de crônica com outros temas também, para ter tido um melhor resultado.

Por conta dessas dificuldades, acredito que meu texto tenha ficado regular, porém foi a primeira vez que eu escrevi uma crônica.

Eu gostei de participar do projeto, pois pude conhecer mais sobre crônica e pesquisar sobre o tema.

No primeiro parágrafo, a aluna-autora 1 confirma que, mesmo após ter feito “algumas pesquisas”, ficou com “um pouco de dúvidas”. Isso confirma a estrutura mais expositiva do que narrativa da crônica. Interessante observar, entretanto, que ela confessa não estar “tão confiante” no início do projeto e reconhece que o texto ficou “regular”. Assume que teve dificuldades e justifica o fato de ser a primeira vez que escreveu uma crônica.

Enfim, gostou de participar do projeto, de ter conhecido mais sobre crônica e ter pesquisado sobre o tema. A aluna-autora 1 não levou em consideração todos os itens sugeridos por mim para a sua autoavaliação, quais sejam: grau de motivação, sensação medo ou confiança,

dificuldades encontradas em cada etapa de produção, grau de compromisso com o projeto, opinião sobre o texto produzido, grau de satisfação por participar do projeto, entre outros.

O maior reconhecimento, porém, que revela o comprometimento da estudante, está no segundo parágrafo, quando afirma que poderia ter se esforçado um pouco mais, treinado a escrita da crônica com outros temas e, assim, melhorado o resultado. De qualquer modo, o processo de criação com as etapas registradas *pari passu* à construção do texto mostrou-se eficaz para que o ser aprendiz se sentisse na condição de autor, responsável pelo dizer e como condição de libertar a sua criatividade.

#### **4.6.2 Produção da aluna-autora 2**

Passemos a analisar a segunda produção:

Nome: O saber do amor

Soão estava cansado. Mais do que o normal. As noites curtas e os dias terrivelmente longos. A pandemia apontava as coisas, e que forçava a trabalhar um pouco mais. Seus ombros pareciam mais pesados. O pouco tempo que de passava em casa, ele estava mal-humorado e exausto. Ele saía para trabalhar sem se despedir, e ia dormir sem dizer nem ao menos um boa noite. E um bom tempo se passou assim. Em que ele se sentia afundado no trabalho e ausente para sua família. Sua esposa era professora, e era ela quem cuidava de seu filho quando ele não estava. Soão estava sempre pensando no trabalho e no cansaço que sentia, e por isso ele não podia perceber os atos de cuidado de sua esposa e seu filho para com ele.

Um dia, Soão chegou tarde em casa, como de costume. E como o usual, ele encontrou a comida quente e pronta em seu prato. Isso o fez pensar quantas vezes ele deixou de agradecer a sua esposa por isso. Quantas vezes ele comeu e foi direto deitar, sem ter uma conversa decoreta com Rita e Carlos. Seu coração ficou cheio de pesar, e ele se recordou da razão porque trabalhava tanto. Era por amor a sua família. Querem que jamais faltasse alimento na mesa, e os recursos que eles precisavam. Era por querer dar uma vida melhor a eles, e ele não deveria se esquecer de estar presente.

Desde então, ele buscou fazer sempre mais. Estar junto nos poucos momentos que lhe restava do dia. Ele procurou sempre estar perto dos dois, de forma individual e em conjunto. Seu peso ficou leve, porque o amor dá saber a tudo, até mesmo ao cansaço.

Imagem 4: Fac-símile da Produção escrita da aluna-autora 2.

### O sabor do amor

João estava cansado. Mais do que o normal. As noites pareciam curtas e os dias terrivelmente longos. A pandemia apertara as coisas, o que forçara a trabalhar um pouco mais. Seus ombros pareciam mais pesados. O pouco tempo que passava em casa, ele estava mal-humorado e exausto. Ele saía para trabalhar sem se despedir, e ia dormir sem dizer nem ao menos um boa noite. E um bom tempo se passou assim. Em que ele se sentia afundado no trabalho e ausente para a sua família. Sua esposa era professora, e era ela quem cuidava de seu filho Carlos quando ele não estava. João estava sempre pensando no trabalho e no cansaço que sentia, e por isso ele não podia perceber os atos de cuidado de sua esposa e seu filho para com ele.

Um dia, João chegou tarde em casa, como de costume. E como o usual, ele encontrou a comida quente e pronta em seu prato. Isso o fez pensar quantas vezes ele deixou de agradecer a sua esposa por isso. Quantas vezes ele comeu e foi direto deitar, sem ter uma conversa decente com Rita e Carlos. Seu coração ficou cheio de pesar, e ele se recordou da razão porque trabalhava tanto. Era por amor a sua família. Querer que jamais faltasse alimento na mesa, e os recursos que eles precisavam. Era por querer dar uma vida melhor a eles, e ele não deveria se esquecer de estar presente.

Desde então, ele buscou fazer sempre mais. Estar junto nos poucos momentos que lhe restava do dia. Ele procurou sempre estar perto dos dois, de forma individual e em conjunto. Seu peso fica leve, porque o amor dá sabor a tudo, até mesmo ao cansaço.

O ato retórico ocorre a partir de criação por demanda escolar. Há propósito de escrita e suporte definidos, logo, a recepção e a circulação podem ser calculadas pelo orador. O fato de saber que o texto será lido por seus colegas e demais membros da comunidade escolar parece ser a base para a estudante mobilizar sua vontade, sua necessidade e seus saberes acerca do gênero textual proposto para a redação.

A aluna-autora 2 optou por uma produção narrada na terceira pessoa em que o orador observa uma cena cotidiana e constata uma progressão no comportamento da personagem principal. Logo, a constituição do *ethos* passa pela observação das marcas textuais, como o uso da adjetivação e outras modalidades. De qualquer modo, trata-se de um *ethos* que expressa a benevolência e virtude do orador que, ao testemunhar a redenção da personagem a partir de uma mudança de comportamento, compartilha o acontecimento positivo com o leitor. Afinal, todo portador de boas-novas é bem-visto, é bem recebido.

Nesse sentido, o *logos* opera no plano macrotextual com construções que evidenciam raciocínios e levam ao autoconvencimento da personagem que busca a aprovação – senão a convivência – do auditório. De uma cena ocorrida repetidas vezes, todos os dias, como chegar tarde e encontrar a “comida quente e pronta em seu prato”, que já era “de costume” e “usual”, sem diálogo, somente o silêncio à mesa de jantar, de repente, a personagem decide mudar sua postura e passa a valorizar o gesto da esposa com palavras e demonstração de carinho. Porém, não sem uma conclusão racional: o motivo de trabalhar tanto era por amor à sua família. Não faria sentido tanto sacrifício se o amor não fizesse parte também dessa rotina inevitável.

O mote da mudança repentina de atitude remete à letra de canção “Valsinha”, de Chico Buarque, em que o eu poético, também utilizado na terceira pessoa, narra a chegada do marido à casa em que este subitamente desperta sua atenção para a esposa, que se faz bonita com um vestido guardado há muito tempo, e os dois valsam pela praça numa apoteose da vizinhança. Na crônica em análise, a valsa é mais modesta e se resume ao fato de João tornar-se mais presente como marido de Rita e pai de Carlos. Ao final, a justificativa é dada pelo amor que “dá sabor a tudo” e vence “o cansaço”.

O papel atribuído ao auditório é de juiz, que precisa julgar a atitude da personagem como se buscasse na mudança de comportamento a expiação para a sua ausência diante da família. Trata-se de uma relação de crime e castigo ou absolvição em que as partes são representadas com a defesa e acusação. A acusação praticamente ocorre no primeiro parágrafo em que o *pathos* é mobilizado para conhecer a história de culpa da personagem-réu. Há uma condenação à vista, que pode suscitar indignação ou piedade, pois estamos no plano da *doxa* e as percepções do auditório são distintas.

Porém, no segundo parágrafo, as ações mobilizam o *pathos* do auditório para a piedade ou para o perdão ao constatar que o próprio réu se redime do seu pecado e, por sua conta, passa a pagar a penitência ou cumprir uma pena implícita: demonstrar o amor que sente e que é a razão de seu viver.

Como não perceber nessa crônica uma sensibilidade criativa? Independentemente da maturidade, muitas vezes apresentada como condição para se produzir uma obra de arte, temos aqui a perspectiva de uma adolescente que já experienciou em suas leituras ou vivência cenas de superação, de mudança de hábito, de reconhecimento. E mais: uma cena cotidiana que envolve a intimidade de um casal, a vida matrimonial. As relações pessoais e interpessoais estão

em jogo nessa crônica, e a aluna-autora 2 convida o leitor a sentir o mesmo, em concordar que o amor supera quaisquer vicissitudes.

Obviamente, o texto possui unidade de sentido, é muito coerente desde o início até o desfecho, além de bem construído em sua composição macrotextual. As marcas de tomada de posição de autor, embora permeiem todo o texto, ficam explícitas no último período, quando o orador afirma: “Seu peso fica leve, porque o amor dá sabor a tudo, até mesmo ao cansaço”. Trata-se de uma apreciação do narrador que desde o início observa e conclui de forma onisciente todas as atitudes de João. Assim, nada lhe escapa até atingir o objetivo da crônica: a redenção pelo amor.

A aluna-autora 2 possui autoconsciência de linguagem quando traz elementos externos à narrativa, como vemos em: “a pandemia apertava as coisas, o que o forçara a trabalhar um pouco mais”. É a realidade vivida no contexto social e histórico do orador e que, de certa forma, justifica as ações da personagem. Ora, aqui poderíamos desenvolver o seguinte raciocínio lógico-dedutivo:

O excesso de trabalho torna as pessoas mais ausentes.

Ora, João trabalha muito.

Logo, é uma pessoa ausente.

Ocorre que João não precisou diminuir a quantidade de trabalho, mas sim valorizar mais o tempo livre dentro de casa. Essa mudança parece ter resolvido em parte o problema, afinal, a última coisa que João quereria é ficar desempregado. Certas rotinas são implacáveis e só podem ser alteradas pela mudança de atitudes. Fica uma lição de moral que a aluna-autora 2 imprime em sua intencionalidade.

Outro aspecto verificável na constituição de um autor na escola é a qualidade do texto, que pode ser constatada pelos recursos linguísticos e discursivos que utiliza. A crônica é organizada em frases curtas e objetivas. Há termos qualificadores que colaboram para a construção da imagem da personagem João: “Seus ombros pareciam mais pesados”, “ele estava mal-humorado e exausto”, “se sentia afundado no trabalho e ausente para sua família”. Como vemos nas expressões sublinhadas, a apreciação é feita para se constituir o *ethos* da personagem: uma pessoa boa, trabalhadora, responsável, pontual, séria, focada no trabalho. Porém, essas

qualidades são em parte a razão de a relação com a família não estar satisfatória. Ele torna-se, após a redenção, afetuoso, comunicativo, presente e “leve”. Enfim, valorizar a família e demonstrar seu amor com aproximação e diálogo tira-lhe um imenso peso das costas.

Em relação à estrutura da crônica, o primeiro parágrafo funciona como caracterização geral da personagem João; o segundo parágrafo apresenta uma alteração na narração sem uma explicação plausível: João tem uma revelação sobre si mesmo e percebe que precisa agir de forma diferente; o terceiro e último parágrafo apresenta o desfecho com a consolidação da mudança de comportamento da personagem.

A criatividade está no dizer diferente do já-dito e com assunção de responsabilidade nesse dizer. Dessa forma, a aluna-autora 2 utiliza da figura da antítese como vemos em: noites “curtas” e dias “longos”, “seu peso ficou leve” (ou o que era pesado ficou leve) e no jogo de palavras e ideias que revelam a relação de ausência e presença da personagem dentro de sua casa. No entanto, a despeito de algumas figuras de linguagem, a crônica apresenta fatos, descrições e ações no contexto da atual pandemia, mas não há um olhar mais presente do narrador, uma descontração na linguagem, uma conversa com o leitor e até mesmo um tom de humor, ironia, crítica ou reflexão, elementos que tanto caracterizam a crônica brasileira.

Em relação às vozes sociais, reconhecidas na polifonia textual, remetemos o texto a diversas situações de aforismos, tais como: “O trabalho enobrece o homem”, “Carregar o peso do mundo nas costas”, “Meu nome é trabalho”, “Morrer de trabalhar”, “Pôr a mão na consciência”, “Parar para pensar”, “Pesar na balança”, “Valorizar o que é seu”, “Família é tudo” ou “Pai ausente”. Tais vozes permeiam o texto e habitam a historicidade da aluna-autora. E, ainda que haja o estereótipo do marido e pai ausente pelo excesso de trabalho, a estudante não escreve por meio de clichês, o que empobreceria o texto, a não ser que o fizesse por meio de referências irônicas e de forma metalinguística.

Passemos a observar a Ficha de situação de produção escrita 2:

## Ficha de situação de produção escrita 2.

Nome:		Ações da situação de produção						
		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	6º DIA	7º DIA
1ª etapa - Pesquisa	1	Leitura e pesquisa acerca do tema proposto	*	X				
	2	Leitura e pesquisa acerca da estrutura do gênero crônica	X	X			X	
	3	Nova leitura do material apresentado pelo professor			X			
	4	Leitura e pesquisa de material didático						
	5	Leitura e pesquisa de outras crônicas		X	X	X		
2ª etapa - Planejamento	6	Produção inicial (rascunho)					X	
	7	Escolha de palavras a serem utilizadas na crônica					X	
	8	Reflexão e decisão acerca da linguagem a ser utilizada na crônica					X	
	9	Reflexão e decisão acerca do tom a ser utilizado na crônica					X	
	10	Submissão de leitura do rascunho por alguém da família					X	
	11	Submissão de leitura do rascunho por algum colega da escola						X
3ª etapa - Revisão	12	12.1	Verificação da ortografia				X	
		12.2	Verificação da coesão				X	
		12.3	Verificação da coerência				X	
4ª etapa - Produção final	13	Produção final						X
	14	Descreva quando e de onde veio a ideia central do texto	<i>Veio da ideia de escrever a perspectiva de um pai, um pouco depois do anúncio da produção da crônica</i>					

Imagem 7: Fac-símile da Ficha de situação de produção escrita 2.

A aluna-autora 2 não só se debruçou sobre a estrutura do gênero mas também leu outras crônicas em três dias. Distribuiu bem as tarefas no prazo proposto de uma semana, com pesquisa acerca do tema no segundo dia e a leitura de material apresentado pelo professor no terceiro dia. No sexto dia, ela submeteu o texto a alguém da família e realizou a produção inicial bem como todas as ações do Planejamento e da Revisão, inclusive a verificação ortográfica, de coesão e de coerência textuais. No sétimo dia, submeteu o texto à leitura de um colega da escola e realizou a produção final.

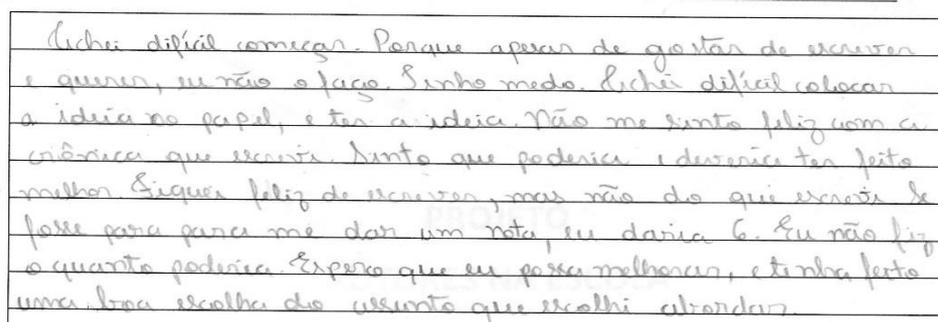
As ações demonstram responsabilidade e pontualidade, com preocupação em cada etapa de todo processo de criação. Responsabilidade que define a autoria, aquele que assume sua produção, assina e divulga seu texto. Quanto ao campo 14, da descrição de quando e de onde veio a ideia central do texto, ela explica:

Veio da ideia de escrever a perspectiva de um pai, [ocorreu] um pouco depois do anúncio da produção da crônica.

Provavelmente, a ideia tenha chegado até ela ainda na sala de aula (“pouco depois do anúncio...”). Isso revela uma pessoa que busca realizar tarefas com certa urgência, mesmo que o tempo estipulado de sete dias tivesse sido relativamente longo. Durante toda a pesquisa e reflexão acerca do rascunho (produção inicial), a aluna-autora 2 trabalhou a *Inventio* com a ideia de escrever “a perspectiva de um pai” e, para tanto, reuniu os elementos necessários, pensou nas relações familiares na pandemia conforme o tema proposto e deixou a imaginação vir à tona. Ficou, desse modo, em estado de criação à espera de novas ideias que vêm para preencher o esqueleto do texto que já estava praticamente formado para ela.

Esse processo já foi explicado no Capítulo II, quando Ostrower (1987[1977]) afirma que na criação, existe uma necessidade humana de nos mantermos como “ponto focal de referência”, uma vez que “ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos”, em busca de uma “ordenação interior” e de “significados” (OSTROWER, 1987[1977], p. 9). A aluna-autora 2 realizou essa busca e o resultado foi uma crônica, embora sem um tom bem definido, cheia de sutilezas. Trata-se da relação dialógica e dialética com o seu meio da qual nos fala De Masi (2005) que, ao oscilar entre a fantasia e a concretude, colabora para produzir no texto significados e ordenações que atendam a determinadas demandas, que vão do inconsciente ao consciente.

A seguir, está a Autoavaliação 2:



Achei difícil começar. Porque apesar de gostar de escrever e querer, eu não o faço. Tenho medo. Achei difícil colocar a ideia no papel, e ter a ideia. Não me sinto feliz com a crônica que escrevi. Sinto que poderia e deveria ter feito melhor. Fiquei feliz de escrever, mas não do que escrevi. Se fosse para para me dar uma nota, eu daria 6. Eu não fiz o quanto poderia. Espero que eu possa melhorar, e tenha feito uma boa escolha do assunto que escolhi abordar.

Imagem 8: Fac-símile da Autoavaliação 2.

Achei fácil começar. Porque apesar de gostar de escrever e querer, eu não o faço. Tenho medo. Achei difícil colocar a ideia no papel, e ter a ideia. Não me sinto feliz com a crônica que escrevi. Sinto que poderia e deveria ter feito melhor. Fiquei feliz de escrever, mas não do que escrevi. Se fosse para para me dar uma nota, eu daria 6. Eu não fiz o quanto poderia. Espero que eu possa melhorar, e tenha feito uma boa escolha do assunto que escolhi abordar.

A aluna-autora 2 confessa ter achado “difícil começar” e que, apesar de gostar de escrever e querer, não o faz, pois tem “medo”. Achou difícil “colocar a ideia no papel” e não se sente feliz com a crônica produzida, pois “deveria ter feito melhor”. Ora, a sensação de medo que se abate sobre a estudante é gritante. Ela passou pela sensação que atinge muitos alunos no momento da escrita. Imagine se o tempo para a produção fosse o de uma hora e meia a partir de uns quatro textos motivadores e uma nota a atingir, como são as redações do ENEM ou provas de redação nas escolas?

Embora tenha sentido medo e insatisfação pelo resultado, ela confessa também que sentiu felicidade por ter escrito o texto e não pelo que escreveu. Reconhece e valoriza, nesse sentido, mais o processo de criação ao qual foi submetida do que o produto final. A aluna-autora chega a se dar uma nota, um 6, pois admite que não fez o “quanto poderia”. Ela sabe que o projeto do qual participa é uma forma de verificar a sua escrita do gênero crônica e que terá uma nova oportunidade para produzir um texto melhor. Espera, por fim, ter feito uma boa escolha do assunto – talvez tenha se referido ao recorte temático.

O medo, como afirma Aristóteles (2013), é “uma forma de padecimento ou perturbação gerada pela representação de um mal vindouro de caráter destrutivo ou penoso” (ARISTÓTELES, 2013, II, p. 137). O medo de escrever vem da sensação de despreparo, que pode levar o aluno a desistir da atividade, o que seria terrível no plano pedagógico. A tarefa de escrever seria, nesse aspecto, encarada como algo penoso que, entre os males que nos pode atingir, segundo Aristóteles, está aquele que nos torna vulneráveis. Estar diante do papel em branco sem conhecimentos suficientes pode despertar a paixão do medo.

Por outro lado, afirmamos que “quanto maior for o domínio linguístico, textual e discursivo de um indivíduo maior será sua confiança e, portanto, menor será seu medo de escrever” (PIOVEZAN, 2017, p. 34). Segundo Aristóteles, “não temeremos acontecimentos que acreditamos não poder nos atingir” (ARISTÓTELES, 2013, II, p. 140). Nesse sentido, cabe ao professor não apenas transmitir confiança, mas também despertá-la no aluno para que este aprenda a dominar e desenvolver capacidades escritoras.

No caso do texto em análise, a aluna-autora 2 passou pela fase do medo e o superou pela escrita. Ela buscou ordenações e significados em que habitam “a profunda motivação humana de criar” (OSTROWER, 1987[1977], p. 9). Não obteve o resultado esperado, mas gostou do desafio da escrita. Certamente, em atividades futuras seu desempenho tenderá a melhorar, até porque

conhece a sensação medo-confiança e sabe que a melhor maneira de enfrentá-lo é buscar novos conhecimentos, no caso, informações acerca do gênero crônicas e suas características.

### 4.6.3 Produção da aluna-autora 3

Analisemos outra redação:

#### Produção da aluna-autora 3.

Um abraço é o bastante

Em um apartamento em São Paulo vive uma família complicada, mas com um homem que acredita não é complicada. Pai atarefado, com dois filhos adolescentes que não aguentam mais ficar presos em casa. Todos os dias é possível ouvir os gritos de reclamações dos pais de como tal coisa deveria ser feita, que provavelmente foi esquecida ou apenas ignorada pelos filhos, gritaria que vem acompanhada com respostas histéricas dos jovens.

É verdade que é difícil manter as relações entre pais e filhos, principalmente em meio a uma pandemia, onde todos se encontram em um mesmo espaço 24 horas por dia, sem ter como escapar. Mas também não é impossível, às vezes é viável encontrar essa família no parque mais próximo aos sábados. Mesmo que a mãe chame os jovens a cada segunda para conferir se estão usando a máscara adequadamente e passando álcool em gel, eles parecem contentes por poder respirar um ar diferente, e os pais por poderem relaxar diante de todo esforço para aquele passeio exterior.

Um dia pude presenciar da janela uma cena um tanto quanto diferente, não havia gritaria, apenas um abraço feito e corumboso do pai em seu filho, que parecia triste e angustiado, chorava sem parar, depois virou a ser revelado o motivo, estresse. O pai tentou entender o que se passava na cabeça do jovem e se comportou da melhor forma que conseguiu, mas o jovem derramava mais lágrimas, isso não apenas por causa do estresse, mas porque o pai nunca foi tão presente, nunca se deu ao trabalho de perguntar se o filho estava precisando de algo, de alguém para conversar ou apenas ficar em silêncio ao seu lado. Mais lágrimas caíam, não só do jovem, mas de seu pai, sua mãe e irmãos que estavam a beirada da porta escutando-o. Agora aquele abraço entre pai e filho se tornou um abraço em família, um abraço aconchegante, que consegue suprimir novas dores e nos deixar firmes e esperançosos, que às vezes é tudo o que precisamos, ainda mais agora quando não podemos ter.

Imagem 9: Fac-símile da Produção escrita da aluna-autora 3.

### Um abraço é o bastante

Em um apartamento em São Paulo vive uma família complicada, mas convenhamos que família não é complicada. Pais atarefados, com dois filhos adolescentes que não aguentam mais ficar presos em casa. Todos os dias é possível escutar os gritos de reclamações dos pais de como tal coisa deveria ser feita, que provavelmente foi esquecida ou apenas ignorada pelos filhos, gritaria que vem acompanhada com respostas histéricas dos jovens.

É verdade que é difícil manter as relações entre pais e filhos, principalmente em meio a uma pandemia, onde todos se encontram em um mesmo espaço 24 horas por dia, sem ter como escapar. Mas também não é impossível, as vezes é viável encontrar essa família no parque mais próximo aos sábados. Mesmo que a mãe chame os jovens a cada segundo para conferir se estão usando a máscara adequadamente e passando álcool em gel, eles parecem contentes por poder respirar um ar diferente, e os pais poderem relaxar diante de todo esforço para aquele passeio ocorrer.

Um dia pude presenciar da janela uma cena um tanto quanto diferente, não havia gritaria, apenas um abraço forte e carinhoso do pai em seu filho, que parecia triste e angustiado, chorasse sem parar, depois vinha a ser revelado o motivo, estresse. O pai tentou entender o que se passava na cabeça do jovem e o confortou da melhor forma que conseguia, mas o jovem derramava mais lágrimas, isso não apenas por causa do estresse, mas porque o pai nunca foi tão presente, nunca se deu ao trabalho de perguntar se o filho estava precisando de algo, de alguém para conversar ou apenas ficar em silêncio ao seu lado. Mais lágrimas caíram, não só do jovem, mas de seu pai, sua mãe e irmão que estavam a beira da porta escutando-o. Agora aquele abraço entre pai e filho se tornava um abraço em família, um abraço aconchegante, que consegue suprimir nossas dores e nos deixar firmes e esperançosos, que as vezes é tudo o que precisamos, ainda mais agora quando não podemos ter.

Na constituição do *ethos*, temos um orador atento aos acontecimentos à sua volta, o suficiente para testemunhar uma cena que lhe chamou a atenção: um abraço em família. O *ethos* é, pois, de alguém benevolente, sensível, atencioso, bem-informado. Como a crônica existe em uma zona limítrofe entre a literatura e a não literatura, estamos diante de um narrador em primeira pessoa que a tudo observa nos limites de seu apartamento. Como não é onisciente, não mergulha a fundo nas características psicológicas das personagens, pois o foco está nas suas próprias considerações acerca da cena que descreve.

O *logos* revela um texto bem escrito, com equilíbrio entre as partes constituintes. Demonstra *phrónesis*, sabedoria prática, a partir da tematização e da contextualização alçadas do mundo real. Há tratamento do texto e grande preocupação com a recepção e circulação. Objetiva-se a transmitir uma mensagem clara de que em tempos de pandemia um abraço representa muito

mais do que um mero contato entre corpos. Ele possui um poder de “suprimir nossas dores e nos deixar firmes e esperançosos”, o que revela um *ethos* preocupado com o bem-estar das pessoas e incentiva o leitor a praticar o abraço.

Logo, o *pathos* é mobilizado para tornar o auditório mais atento a situações familiares, a valorizar mais as relações interpessoais. Assim, a função atribuída ao auditório é de louvação ao gesto do abraço, o que ocorre no espaço público da apreciação. As ações a serem contempladas estão contextualizadas no presente, com exploração de valores familiares, como a união, a cumplicidade, o afeto, o carinho, o diálogo, a resolução de problemas, as descobertas individuais e coletivas. O resultado é a amplificação de sentidos possíveis dada a situação de comunicação estabelecida entre os membros da família diante do olhar atento do orador que a tudo assiste. Enfim, predomina a paixão da piedade, no sentido de ser o abraço em família o clímax da crônica como simbologia da expressão de sentimentos até então represados.

O texto possui unidade de sentido com uma construção coesa e coerente. Há tópicos frasais adequados às estruturas tipológicas tanto argumentativa, como no segundo parágrafo, quanto narrativas, como no primeiro e no terceiro. Nesse sentido, a construção textual colabora para que haja progressão temática e semântica, com desdobramentos interessantes para cada grupo tipológico e as mesclas que daí surgem em todo o hibridismo da crônica.

A tomada de posição de autor fica evidente não só pela escolha do foco narrativo em primeira pessoa, mas também pelas marcas textuais bem construídas, como fica claro no título “Um abraço é o bastante” e em trechos como: “mas convenhamos que família não é complicada[?]” (embora a aluna-autora tenha esquecido o ponto de interrogação, o questionamento está implícito), “é verdade que é difícil manter as relações entre pais e filhos”, “mas também não é impossível”, “um dia pude presenciar”, “nossas dores” e “quando não podemos ter”.

O contexto da pandemia é refratado e refletido pela aluna-autora 3 em que sua autoconsciência de linguagem descreve com detalhes o comportamento adotado por diversas famílias que passaram a seguir à risca as orientações de médicos e infectologistas. O uso da máscara e de álcool em gel tornou-se assim um procedimento rotineiro, mas necessário, o que pode ser conferido em trechos como “Mesmo que a mãe chame os jovens a cada segundo para conferir se estão usando a máscara adequadamente e passando álcool em gel”. Outra situação trazida da realidade é a relação conflituosa entre pais e filhos, como em “Todos os dias é possível escutar

os gritos de reclamações dos pais...” e “...gritaria que vem acompanhada com respostas histéricas dos jovens”.

No plano do *logos*, que expõe a qualidade da criação estética verbal, percebemos um discurso bem estruturado, com boa paragrafação, progressão temática e semântica, com o recorte de uma cena cotidiana, constituição das personagens com ações e descrições bem articuladas nos dois primeiros parágrafos. O *logos* atua no *pathos* por meio do gênero epidítico, pois preocupa-se em agradar o auditório pelo envolvimento emocional diante do pai que decide abraçar o filho. O filho chora, está angustiado e estressado. Chora com mais intensidade quando vê a atitude do pai que “nunca foi tão presente” e decide conversar com o menino e perguntar se precisava de algo. O choro do filho contagia não só o pai, mas também a mãe e o irmão que observavam tudo a uma certa distância. O clímax se dá com um abraço em família, em que se busca conforto e compreensão mútua. A presença do narrador é constante e, com isso, temos uma competente crônica literária.

A criatividade pode ser percebida pela apresentação do já-dito com formas diferentes, a partir da capacidade de transformar, como vimos, a causalidade e a disparidade numa estrutura organizada. Isso ocorre no trecho: “onde todos se encontram em um mesmo espaço 24 horas por dia, sem ter como escapar”. Trata-se da descrição de um confinamento forçado por uma situação atípica que foge ao controle das pessoas. Em outro trecho, a aluna-autora 3 escreve: “eles [os filhos] parecem contentes por poder respirar um ar diferente, e os pais por poderem relaxar diante de todo esforço para aquele passeio ocorrer”. Percebemos grande sensibilidade da autora que consegue traduzir e sintetizar em palavras toda a angústia e estratégias de muitas famílias durante a pandemia. Isso prova como somos seres movidos por representações simbólicas e elementos patêmicos, como o “respirar um ar diferente”, desfrutar de liberdade, da movimentação do corpo, e o relaxamento ou alívio resultante do esforço e planejamento para fugir do confinamento. Aqui temos um jogo de opostos entre o estar preso e o estar livre que ocorre por meio de representações simbólicas e elementos patêmicos que nos movem e nos fazem seres humanos.

As vozes sociais ou polifonia presentes no texto podem ser percebidas no trecho: “que família não é complicada[?]”, pois é uma fala replicada normalmente quando não conseguimos apresentar uma explicação plausível a uma questão. Geralmente, chega-se à conclusão de que “isso é complicado”, o que revela uma ausência de resposta ou necessidade de mudar o tema do diálogo. Há a ideia de “pai presente”, expressão utilizada com aprovação social para

contrapor a ideia de “pai ausente” e a expressão “abraço em família”, que simboliza amor e união e figura em desfechos narrativos após situações conflituosas que permeiam o enredo tanto na vida real como na ficção.

### Ficha de situação de produção escrita 3

Nome:		Ações da situação de produção							
		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	6º DIA	7º DIA	
1ª etapa – Pesquisa	1	Leitura e pesquisa acerca do tema proposto	X						
	2	Leitura e pesquisa acerca da estrutura do gênero crônica	X		X				
	3	Nova leitura do material apresentado pelo professor	X	X					
	4	Leitura e pesquisa de material didático							
	5	Leitura e pesquisa de outras crônicas			X	X	X		
2ª etapa - Planejamento	6	Produção inicial (rascunho)				X			
	7	Escolha de palavras a serem utilizadas na crônica				X			
	8	Reflexão e decisão acerca da linguagem a ser utilizada na crônica				X			
	9	Reflexão e decisão acerca do tom a ser utilizado na crônica				X	X		
	10	Submissão de leitura do rascunho por alguém da família					X		
	11	Submissão de leitura do rascunho por algum colega da escola					X	X	
3ª etapa - Revisão	12	12.1	Verificação da ortografia					X	
		12.2	Verificação da coesão					X	X
		12.3	Verificação da coerência					X	X
4ª etapa – Produção final	13	Produção final					X	X	
	14	Descreva quando e de onde veio a ideia central do texto	de estudos das famílias de meu redor e no mundo.						

Imagem 10: Fac-símile da Ficha de situação de produção escrita 3.

A Ficha de situação de produção escrita 3 revela uma aluna-autora compromissada com o processo de criação. No primeiro dia já iniciou a leitura do tema e a realização de pesquisa acerca do gênero crônica. Utilizou, para tanto, o material apresentado pelo professor, porém não buscou apoio em outros materiais didáticos. Do terceiro ao quinto dia leu e pesquisou outras crônicas, o que revela a busca pelo conhecimento da estrutura e da linguagem para servir de referência.

Interessante notar que a aluna-autora 3 já iniciou sua produção no quarto dia, bem como selecionou um conjunto léxico para utilizar em sua crônica. Dessa forma, foi da *Inventio* para a *Dispositio* e, uma vez iniciado o rascunho, a autora, no quarto e quinto dias, chega à *Elocutio*, com reflexões e decisões acerca da linguagem e do tom a serem utilizados no discurso. Valeu-

se ainda da estratégia de compartilhar sua produção com alguém da família e da escola no quinto e sexto dias. Também no sexto dia realizou a revisão do texto, o que remete à *Inventio* e à *Dispositio* para verificar a ortografia, a coesão e a coerência do texto. A produção final aconteceu nos dois últimos dias, após nova revisão.

As tarefas mostram-se bem distribuídas e revelam um orador que atua de forma equilibrada em todas as etapas da produção escrita. Quanto à origem e ao momento da ideia central da crônica, ela explica que surgiu da observação do “cotidiano das famílias” ao seu redor e “no mundo”. Inferimos que houve uma predisposição da autora para encontrar elementos concretos do mundo real por meio de informações noticiosas e de sua própria experiência de vida.

Depreendemos, a partir de sua Ficha de perfil leitor/autor, que se trata de uma aluna leitora assídua (mais de um livro por mês) e que prefere literatura. Lê por prazer e foi incentivada por seus pais e amigos. Por outro lado, gosta de escrever diário íntimo e escreve mais por necessidade de praticar do que por obrigação ou prazer. Utiliza aplicativo de textos e é encorajada por amigos. O seu perfil leitor/autor explica as características positivas encontradas no texto. Sua leitura e produção escrita colaboram para a sua capacidade escritora com a presença de qualidade e criatividade.

### Autoavaliação 3.

No início desse projeto eu estava nervosa pois nunca tinha escrito uma crônica, não sabia se conseguiria achar a forma correta para escrever e sinceramente não sei se consegui atingir o objetivo. Para mim as etapas de produção foram as mais complicadas pois tive um bloqueio enorme de criatividade, parecia que não ia sair nada, nenhuma ideia, mas aí parei para refletir o cotidiano a minha volta. Durante as pesquisas pude observar que grande parte delas falava de como o estresse aumentou e prejudicou a relação nas famílias brasileiras, não só estresse, mas também ansiedade, transtornos psicológicos e alimentares, tudo por causa do estresse.

Consegui ter compromisso de fazer todas as etapas corretamente, e gostei bastante do resultado final. O título "Um abraço é o bastante" foi escolhido pois para mim o abraço é um gesto simples, mas carregado de sentimentos, um abraço cria uma ligação e intimidade maior para aquele que recebe.

Imagem 11: Fac-símile da Autoavaliação 3.

No início desse projeto eu estava nervosa pois nunca tinha escrito uma crônica, não sabia se conseguiria achar a forma correta para escrever e sinceramente não sei se consegui atingir o objetivo. Para mim as etapas de produção foram as mais complicadas pois tive um bloqueio enorme de criatividade, parecia que não ia sair nada, nenhuma ideia, mas aí parei para refletir o cotidiano a minha volta. Durante as pesquisas pude observar que grande parte delas falava de como o estresse aumentou e prejudicou a relação nas famílias brasileiras, não só estresse, mas também ansiedade, transtornos psicológicos e alimentares, tudo por causa do estresse.

Consegui ter compromisso de fazer todas as etapas corretamente, e gostei bastante do resultado final. O título "Um abraço é o bastante" foi escolhido pois para mim o abraço é um gesto simples, mas carregado de sentimentos, um abraço cria uma ligação e intimidade maior para aquele que o recebe.

Há uma importante revelação feita pela aluna-autora 3: ela nunca havia produzido uma crônica. Isso a deixou nervosa pois “não sabia se conseguiria achar a forma certa para escrever”. Confessa não saber se atingiu o objetivo, o que demonstra um intenso processo de criação, uma conturbada *Inventio*, que se colocou diante dela como um grande desafio, daí o nervosismo confesso. No entanto, a partir de reflexões sobre o tema, a estudante passou a buscar elementos do cotidiano e, provavelmente, de notícias acerca da pandemia. Vemos que a etapa da pesquisa foi fundamental para decidir sobre o que dizer. Observou que o estresse era algo recorrente e que explicaria o comportamento de muitas famílias, afetadas também por casos de “ansiedade, transtornos psicológicos e alimentares”.

O nervosismo inicial, que pode ser compreendido como sensação medo-confiança, cedeu espaço para uma produção calculada (“consegui ter o compromisso de fazer todas as etapas corretamente”) e culminou em uma crônica bem escrita. A aluna-autora 3 confessou ter gostado bastante do resultado final e justifica a escolha do título por ligação e intimidade maior para aquele que [o] recebe”. Isso revela certa maturidade da adolescente, uma vez que as relações afetivas demonstradas por meio de gestos carinhosos já permeiam sua experiência de vida. Ela soube, por fim, transportar o valor atribuído ao abraço para o mundo literário e sem perder a presença argumentativa de autor de crônica.

#### **4.6.4 Produção do aluno-autor 4**

Passemos à leitura da produção escrita 4:

## Produção escrita do aluno-autor 4.

**PRODUÇÃO FINAL – ANEXO III**

Nome: As máscaras

Daqueles 15 dias que vieram a se tornar 1 ano, dentre tantas famílias que a pandemia ajudou a unir, existe uma casa que sente a falta de um pedaço do quebra-cabeças que os uniu.

Dentro desta casa há uma mãe que em sua fragilidade tenta cuidar de sua família, nesta família há um prodígio de 21 que fingi se manter forte pelo bem de sua mãe e de sua irmã, mas que por trás de uma máscara está chorando pela perda da culpa, que ele coloca em si mesma.

Enquanto todos estão tomando seu café da manhã, uma menina de 16 anos chora em sua cama pela morte de seu pai, a morte de alguém que ela entendeu, alguém que não a compreendeu, mas principalmente alguém a amava independente da que ela fosse ou deixasse de ser.

Suas lágrimas são interrompidas por uma batida na porta e pelo filho de seu irmão lhe chamando para ir tomar o café da manhã.

A menina então se levanta, enxuga suas lágrimas e sai de seu quarto com um sorriso falso, tentando mentir para ela mesma que irá ficar tudo bem.

Ela vai até a cozinha de um beijo em sua mãe, que lhe manda acelerar pois sua aula já irá começar, então a menina pega um pedaço de pão e volta para seu quarto, local onde ela ficou durante 6 horas, até sua aula acabar e sua mãe lhe chamar para almoçar.

Durante o almoço uma cadeira sobra, a menina então fica à vontade, até sua mãe perceber e lhe falar para seguir em frente assim como seu irmão, mas mal sua mãe sabia da quantidade de remédios que no madrugada, ele pegou em suas mãos e desejo de fazer uma besteira. Durante a tarde um distanciamento social dentro de uma casa e durante a noite todos colocam suas máscaras e fingem que está tudo bem, até que cada um vá para seu quarto e percam suas máscaras por um choro que escandem

Imagem 12: Fac-símile da Produção escrita do aluno-autor 4.

### As máscaras

Daqueles 15 dias que vieram a se tornar 1 ano, dentre tantas famílias que a pandemia ajudou a unir, existe uma casa que sente a falta de um pedaço do quebra-cabeça que os unia.

Dentro desta casa há uma mãe que em sua fraqueza tenta cuidar de sua família, nesta família há um prodígio de 21 que finge manter forte pelo bem de sua mãe e de sua irmã, mas que por trás de uma máscara está chorando pelo peso da culpa, que ele coloca em si mesmo.

Enquanto todos estão tomando seu café da manhã, uma menina de 16 anos chora em sua cama pela morte de seu pai, a morte de alguém que lhe entendia, alguém que não a comparava, mas principalmente alguém à amava independente do que fosse ou deixasse de ser.

Suas lágrimas são interrompidas por uma batida na porta e pela fala de seu irmão lhe chamando para ir tomar o café da manhã.

A menina então se levanta, enxuga suas lágrimas e sai de seu quarto com um sorriso falso, tentando mentir para ela mesma que irá ficar tudo bem.

Ela vai até a cozinha da um beijo em sua mãe, que lhe manda acelerar pois sua aula já irá começar, então a menina pega um pedaço de pão e volta para seu quarto, local onde ela fica durante 6 horas, até sua aula acabar e sua mãe lhe chamar para almoçar.

Durante o almoço uma cadeira sobra, a menina então fica à olhando, até sua mãe perceber e lhe falar para seguir em frente assim como seu irmão, mas mal sua mãe sabia da quantidade de remédios que na madrugada ele pegava em suas mãos e desistia de fazer uma besteira. Durante a tarde um distanciamento social dentro de uma casa e durante a janta todos colocam suas máscaras e fingem que esta tudo bem, até que cada um vá para seu quarto e percem suas máscaras por um choro que escondem.

O texto apresenta unidade de sentido, com coesão e coerência bem definidos. A estrutura da crônica assemelha-se mais à de um conto, pois predomina a narrativa em detrimento das considerações do narrador. Mesmo assim, o texto flui com progressão temática a cada parágrafo e, linearmente cronológico, constrói um cenário sombrio, com personagens afetadas pela pandemia e cheias de segredos. Há um ar de mistério que vai se revelando a cada período habilmente distribuído.

A tomada de posição de autor é perceptível pelos elementos qualificadores que, ao mesmo tempo que caracterizam as personagens, também revelam intencionalidade do autor-pessoa. Dessa forma, a “fraqueza” da mãe, a prodigalidade do filho de 21 anos e o sorriso “falso” da irmã revelam um narrador onisciente e um autor-pessoa que vê a pandemia e as situações que

dela surgem com ironia. A mesma pandemia que “ajudou a unir” tantas famílias também representa a criação de máscaras de personalidades muito afetadas por ela. As pessoas não dizem o que sentem e lidam com a perda em um silêncio que consome suas vidas. Trata-se de uma crítica social que revela hábitos de recolhimento e um distanciamento familiar do dizer que vai muito além do distanciamento social do estar.

O aluno-autor 4 possui plena autoconsciência de linguagem e traz situações de seu contexto social e político para dentro da narrativa. Cita a falsa expectativa da curta duração que a pandemia parecia ter no início e que viria a durar mais de um ano. Na narrativa, inferimos que o filho se sente culpado por ter transmitido o vírus da Covid-19 ao pai e, assim, ter causado sua morte. Chora por trás de uma máscara que não é física, mas sim a que esconde os sentimentos.

De forma sutil, o autor traz a realidade de milhões de crianças e adolescentes que durante o período mais intenso da pandemia tentavam assistir às aulas a distância e passavam cerca de cinco ou seis horas em frente à tela do computador. Na hora do almoço, a menina olha fixamente para a cadeira que antes era ocupada pelo pai. A mãe consola a filha e lhe diz para que siga em frente “assim como seu irmão”. Mal sabe ela que, graças às máscaras criadas pelos filhos, o rapaz pensava em suicídio, como revelado no trecho: “...a quantidade de remédios que na madrugada ele pegava em suas mãos e desistia de fazer uma besteira”. Percebemos maturidade no tratamento do tema, pois o autor vai deixando pistas que justificam as ações das personagens.

Temos, desse modo, um *ethos* benevolente do narrador que, por meio da ironia, apresenta um retrato da realidade brasileira diante da pandemia. Há sinceridade por não esconder nada do seu interlocutor e simplesmente mostra cenas dolorosas que retratam milhares de famílias, com distanciamento, internações, sofrimento e morte. Pondero que o foco do discurso não está necessariamente no *ethos*, mas antes no *pathos* pois a todo momento cria-se efeitos de sentido nas saliências do dizer. As revelações habilmente distribuídas ao longo da narrativa contribuem para emocionar o leitor, causam surpresas que vão se encaixando como o quebra-cabeça anunciado no primeiro parágrafo. O efeito patêmico é o da pena ou compaixão, pois não há o que fazer para resolver a questão. Não há análise racional ou julgamentos, apenas a sequência de acontecimentos que revelam um lar triste e envolto em ações dissimuladas.

A construção textual é feita com qualidade. Os parágrafos são bem organizados e cada um introduz uma nova cena que progride temática e semanticamente com competência. As introduções são feitas com articuladores textuais apropriados para cada caso, ainda que haja

algumas repetições. Assim, temos “Dentro de casa...” (circunstância de espaço), “Enquanto todos estão tomando seu café da manhã...” (circunstâncias de tempo), “A menina então se levanta...” (ideia de consequência) e “Durante o almoço...” (circunstância de tempo). Há coesão e coerência micro e macrotextuais garantidas pelo uso de referência pronominal (os, ele, sua, ela, lhe), sinonímica (menina, filha) ou encapsulada (todos, alguém).

A criatividade está presente desde o início quando o aluno-autor 4 apresenta a história como um quebra-cabeça incompleto, pois está faltando a peça que unia a família. Em seguida, explora a metáfora da máscara como um objeto que oculta os verdadeiros sentimentos do ser humano. A ambiguidade com a máscara como equipamento de segurança individual que o título traz é revelada no segundo parágrafo com a dissimulação do filho: “...finge se manter forte...”, porém, “por trás de uma máscara está chorando...”. No parágrafo final, fica evidente que nenhuma máscara pode esconder da própria pessoa o que ela realmente sente: “...até que cada um vá para se quarto e percam[sic] suas máscaras...”.

Outro aspecto importante na categoria qualidade é a existência de dois planos narrativos ou sequências paralelas de cenas que se interpõem: um plano da mentira e do choro ocultados por máscaras da personalidade usadas pelos filhos; outro, da realidade aparente da mãe que tenta acolher os filhos em meio a tanto sofrimento. O quebra-cabeça continua sem a peça que falta, pois a narrativa é inconclusiva, deixa o desfecho para o leitor.

A polifonia pode ser observada no trecho: “...famílias que a pandemia ajudou a unir”, que tenta mostrar aspectos positivos da doença. Trata-se de um discurso que contrapõe os efeitos drásticos com a ideia de tornar as pessoas mais próximas por estarem isoladas dentro de suas casas. Há outras vozes semelhantes que, nesse sentido, apresentam um aterrador crescimento de feminicídio no mesmo período<sup>57</sup>. Há a voz do fraco que se faz forte na atitude da mãe em manter – ou pelo menos tentar – a família unida. Isso se dá pelo ato de tomar café, almoçar e jantar todos juntos. Assim, não basta estarem todos confinados em suas casas, é preciso ter aquele momento juntos. É o “momento em família”, que busca concretizar a ideia de união. Há a voz da advertência que ecoou como um bordão durante toda a pandemia: “Use máscara”, com falas de especialistas e repetição exaustiva dos âncoras de telejornais. Há ainda a voz do amor

---

<sup>57</sup> A informação está no jornal Correio Braziliense: TEÓFILO, Sarah. Feminicídios crescem durante a pandemia; casos de violência doméstica caem. Correio Braziliense, 19/10/2020. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2020/10/4883191-femicidios-crescem-durante-a-pandemia-casos-de-violencia-domestica-caem.html>. Acesso em 17abr.2022.

incondicional que possui um viés cristão como em: “alguém à[sic] amava independente[sic] do que ela fosse ou deixasse de ser”.

Como predomina a estrutura narrativa, o gênero retórico só é percebido por nuances de retoricidade e argumentatividade. Por exemplo, no primeiro parágrafo, há um entimema com quebra de expectativa em sua conclusão. A estrutura é a seguinte:

A pandemia ajudou a unir as famílias.

Ora, as personagens formam uma família.

Logo, deveriam estar unidos.

A conclusão óbvia cede espaço para a exceção de uma família que não está unida. As sequências narrativas explicam a quebra de expectativa com a constituição de cada personagem: a mãe que “em sua fraqueza tenta cuidar da família”, o filho que “finge se manter forte” e a filha que apresenta “um sorriso falso”.

Outra quebra de expectativa pode ser observada no entimema:

Família unida toma café, almoça e janta junto.

Ora, as personagens tomam café, almoçam e jantam juntos.

Logo, são uma família unida.

Novamente, não é o que corre na narrativa. O raciocínio torna-se falacioso por não obter uma resposta plausível. Dessa forma, os fatos provam a tese da “falta de um pedaço do quebra-cabeça” que mantinha a família unida antes da morte do pai.

Dessa forma, predomina o gênero epidítico, uma vez que busca despertar no auditório a paixão da pena ou compaixão por meio da apresentação de personagens afetados em seus estados emocionais. O *pathos* é mergulhado em uma rotina de dissimulações que não aponta uma saída. Com isso, o auditório é conduzido a sofrer junto com as personagens num movimento catártico que compartilha dos sentimentos de clausura e distanciamento. O aluno-autor 4, tal qual Fernando Pessoa, em “Autopsicografia”, obtém assim o mérito de expressar uma dor que finge ou não tem, mas faz bem aos que leem pois passam a sentir a dor que não eles têm.

## Ficha de situação de produção escrita 4

FICHA DE SITUAÇÃO DE PRODUÇÃO ESCRITA – ANEXO I

Nome: \_\_\_\_\_

		Ações da situação de produção						
		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	6º DIA	7º DIA
1ª etapa – Pesquisa	1	Leitura e pesquisa acerca do tema proposto	X					
	2	Leitura e pesquisa acerca da estrutura do gênero crônica	X					
	3	Nova leitura do material apresentado pelo professor		X				
	4	Leitura e pesquisa de material didático		X				
	5	Leitura e pesquisa de outras crônicas		X				
2ª etapa – Planejamento	6	Produção inicial (rascunho)			X			
	7	Escolha de palavras a serem utilizadas na crônica			X			
	8	Reflexão e decisão acerca da linguagem a ser utilizada na crônica			X			
	9	Reflexão e decisão acerca do tom a ser utilizado na crônica			X			
	10	Submissão de leitura do rascunho por alguém da família						
	11	Submissão de leitura do rascunho por algum colega da escola			X			
3ª etapa – Revisão	12	12.1	Verificação da ortografia			X		
		12.2	Verificação da coesão			X		
		12.3	Verificação da coerência			X		
4ª etapa – Produção final	13	Produção final				X	X	X
	14	Descreva quando e de onde veio a ideia central do texto	A ideia veio de um livro que eu já estava escrevendo					

Imagem 13: Fac-símile da Ficha de situação de produção escrita 4.

O aluno-autor 4 apresenta urgência em sua tarefa. Nos dois primeiros dias, leu e pesquisou sobre o tema proposto e a estrutura da crônica. No segundo dia, releu o material apresentado pelo professor, pesquisou material didático e leu outras crônicas. No terceiro dia, iniciou o rascunho, escolheu palavras, refletiu e decidiu sobre a linguagem e o tom a serem utilizados no texto, bem como submeteu sua produção a um colega de escola. No quarto dia fez a revisão (ortografia, coesão e coerência) e nos dias subsequentes trabalhou a produção final. Ele revela que a ideia surgiu de um livro que “já estava escrevendo”, o que evidencia um autor que já atua fora da escola.

Como já possui uma experiência autoral, vemos em sua urgência de escrita ações conscientes e comprometidas. A partir de uma demanda escolar, mobilizou seus conhecimentos linguísticos e discursivos bem como seu conhecimento de mundo e produziu um texto com qualidade e criatividade. Como o texto apresenta alguns problemas gramaticais (ortografia, pontuação, colocação pronominal), a revisão ficou nos limites de sua formação escritora, que deverá ser abordada pelo professor nas aulas regulares.

Enfim, trata-se de uma *Inventio* bem controlada, em que os elementos do texto foram reunidos nos primeiros dias e possibilitou maior reflexão sobre a produção final. A argumentatividade que permeia o texto comprova a tese da família desunida em meio à pandemia. Joga luz sobre aspectos comportamentais do ser humano que se vale de máscaras para manter as aparências. Há sob o manto narrativo diversas consequências possíveis que revelam angústia, tristeza, sofrimento, estresse, depressão, falta de diálogo, isolamento, suicídio. É um caso de saúde pública em que autoridades médicas precisam estar alertas. Por isso, a narrativa consegue com sua linguagem literária levar o auditório a uma reflexão sobre a realidade, a repensar as relações familiares e interpessoais, a olhar diferente para si e as pessoas que o cercam. Enfim, o ato responsivo do Outro é obtido com eficácia.

#### Autoavaliação 4.

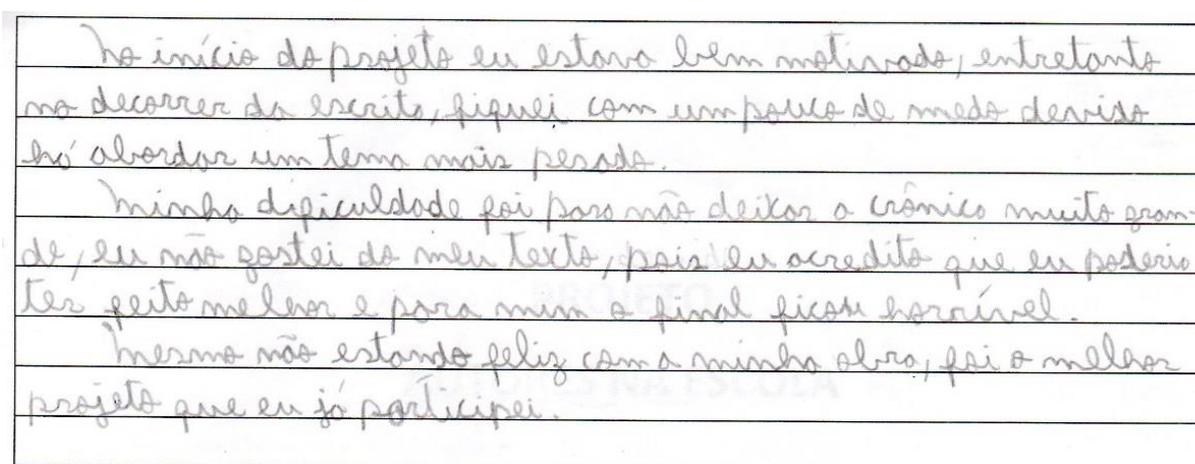


Imagem 14: Fac-símile da Autoavaliação 4.

No início do projeto eu estava bem motivado, entretanto no decorrer da escrita, fiquei com um pouco de medo devido há abordar um tema mais pesado.

Minha dificuldade foi para não deixar a crônica muito grande, eu não gostei do meu texto, pois eu acredito que poderia ter feito melhor e para o final ficou horrível.

Mesmo não estando feliz com a minha obra, foi o melhor projeto que eu já participei.

O aluno-autor 4 confessa que esteve motivado nas primeiras etapas do projeto, mas que ficou com medo durante a produção do texto. Portanto, aspectos estruturais e de linguagem parecem superados. O medo viria do aspecto temático, uma vez que precisou lidar com o tema do suicídio que ele chama de “tema mais pesado”.

Afirma ter havido dificuldade com o tamanho do texto e de não ter gostado do que escreveu. Diz que “poderia ter feito melhor” e arremata “o final ficou horrível”. Explica que mesmo não tendo ficado feliz com a “obra”, foi o “melhor projeto” de que já participou. A autoavaliação revela alto grau de sensação medo-confiança em que a experiência escritora superou a paixão do medo, uma vez que soube construir uma situação de expectativa e não de finalização. Com um desfecho em aberto, ele sabe que seu texto contribui para a reflexão do leitor sem precisar impactá-lo por completo.

#### 4.6.5 Produção escrita do aluno-autor 5

Era distante, e sem contato, as manhãs eu olhava ele, sentia, como ~~passava~~ ônibus diariamente, não podia abraçar, ficar de longe dele era difícil, sentia que mesmo próximas era distante.

Como era um idoso tinha medo de passar o maldito vírus para ele, sentia, chorava, qualquer dia podia ser o último. Levar a praça para casa era meu segundo maior medo, o primeiro era perder o pai.

Por mais que muitos fossem a praça eu mantive respeito, as vezes me sentia um "otário" pois era o único em casa. Mas é a vida, eu tenho amor ao próximo é assim mesmo.

"Pandemia e relacionamento"

Imagem 15: Fac-símile da Produção escrita do aluno-autor 5.

“Pandemia e o relacionamento”

Era distante, e sem contato, as manhãs eu olhava ele, sentia, como pegava ônibus diariamente, não podia abraçar, ficar de longe dele era difícil, sentia que mesmo próximos era distante.

Como era um idoso tinha medo de passar o maldito vírus para ele, sentia, chorava, qualquer dia podia ser ultimo. Levar a praga para casa era meu segundo maior medo, o primeiro era perder o pai.

Por mais que muitos fossem a praia eu mantive respeito, as vezes me sentia um “otario” pois era o único em casa. Mas é a vida, eu tenho amor ao próximo é assim mesmo.

A partir da escrita por demanda escolar, o aluno-autor 5 cumpriu a tarefa e produziu uma crônica com unidade de sentido. O texto foca a necessária e sacrificante distância entre pai e filho para preservar a vida do primeiro, que “era um idoso”. O filho narra a situação e expressa os sentimentos em meio à pandemia do novo coronavírus. Embora curto, o ato retórico é suficiente para construir espaços, tempos e personagens e enredar o auditório.

A opção pela narração em primeira pessoa na perspectiva do filho facilita a tomada de posição do autor, como em “Levar a praga para casa era meu maior medo, o primeiro era perder o pai”, “...eu mantive respeito...”, “...as[sic] vezes[sic] me sentia um ‘otario’[sic]...” e “...eu tenho amor ao proximo[sic]...”. Assim, o autor-pessoa expressa o que sente nas pistas deixadas pelo narrador. Trata-se de uma visão crítica diante do contexto da pandemia, ele aceita as imposições das autoridades sanitárias mais pela consideração que tem pelo pai do que pelas preferências pessoais. Sabe que se desobedecesse às regras poderia contrair o vírus e transmiti-lo ao pai.

Dessa forma, na economia do texto há elementos suficientes para observarmos a autoconsciência de linguagem, como o fato de que “pegava ônibus diariamente”. Ora, é notório que os meios de transportes, durante toda a pandemia, mantiveram-se repleto de passageiros sendo inviável o distanciamento social. A única forma de garantir a segurança dos familiares, principalmente os idosos, era o distanciamento dentro de casa. Assim, “não podia abraçar” e o distanciamento forçado levava ao choro, ao sofrimento. O texto retrata bem essa realidade e mostra um autor que acompanha os noticiários para se manter bem informado.

Constrói, com isso, um *ethos* benevolente, justo e honroso, que busca preservar a vida do próximo pelo autossacrifício. Não cedeu à tentação de ir à praia mesmo quando presenciava

muitas pessoas desrespeitando as regras. Assistir a isso fazia com que ele se sentisse um “otário”, mas se conforma em ficar em casa com um melancólico “é assim mesmo”.

O texto apresenta certa qualidade, com uma construção simples, mas objetiva. Há articuladores textuais que introduzem ideias pontuais que garantem, dessa forma, a progressão temática e semântica do ato retórico. O início da narrativa utiliza o tradicional verbo ser no pretérito imperfeito em “Era distante,[sic] e sem contato...”. O segundo parágrafo começa com um articulador de causa em “Como era um idoso, [eu] tinha medo de passar o maldito vírus...”. E o terceiro parágrafo inicia com um articulador de concessão em “Por mais que muitos fossem a[sic] praia[sic] eu mantive respeito...”. Os desvios da norma-padrão revelam um autor que precisa praticar mais a leitura e a escrita, fato verificável na Ficha de perfil leitor/escritor em que informa ler apenas a Bíblia por curiosidade por causa de parentes. Afirma ainda que nunca escreve e, quando o faz, é por demanda de trabalho, como produção de relatórios.

O gênero retórico parece ser deliberativo pois quer que o auditório julgue o narrador. Ao se projetar como uma personagem que se sacrifica pelo pai, mantém a distância e abre mão de sua vida pessoal, procura a aprovação do interlocutor. Dessa forma, busca um *pathos* comovido não pela compaixão ou pena, mas, antes, pelo justo reconhecimento de seus esforços.

A criatividade é contida, mas existe. No primeiro parágrafo, creio que de forma intuitiva, o orador utiliza a figura da antítese para descrever a relação com o pai: “...sentia que mesmo próximos[sic] era distante”. Mantém um clima de tensão como em “...qualquer dia podia ser o último[sic]”. São elementos que mostram um já-dito utilizado em favor da argumentação, pois o que se busca é o ato responsivo do auditório.

Há polifonia em “...pegava ônibus diariamente”, que revela os dizeres sociais de “pegar no batente”, “fazer os seus corres”, “ir atrás do pão de cada dia”, “ir à luta”. De forma mais particular, “enfrentar lotação” ou “pegar o ônibus cheio”, e ficar exposto ao vírus diariamente. Outra voz social é a do dissenso que não aceita os argumentos da ciência veiculados pela mídia e está explícita no trecho: “Por mais que muitos fossem a[sic] praia...”. O fato de se sentir um “otário” também apresenta polifonia, pois se trata de alguém que o considera assim, é uma cobrança que chega por diferentes vias, sendo uma delas a do negacionismo, muito comum em tempos de pandemia, quando parcela dos cidadãos não aceita decisões com base científica. Em uma situação real é como se o outro sem máscara nos olhasse com ar de reprovação por estarmos

usando a máscara. É uma inversão de valores que alimenta uma discussão em busca do consenso ou um debate em busca da derrota do outro (AMOSSY, 2017).

### Ficha de situação de produção escrita 5

FICHA DE SITUAÇÃO DE PRODUÇÃO ESCRITA – ANEXO I

Nome: \_\_\_\_\_

		Ações da situação de produção						
		1º DIA	2º DIA	3º DIA	4º DIA	5º DIA	6º DIA	7º DIA
1ª etapa – Pesquisa	1	Leitura e pesquisa acerca do tema proposto	X					
	2	Leitura e pesquisa acerca da estrutura do gênero crônica	X					
	3	Nova leitura do material apresentado pelo professor			X			
	4	Leitura e pesquisa de material didático						
	5	Leitura e pesquisa de outras crônicas			X			
2ª etapa - Planejamento	6	Produção inicial (rascunho)				X		
	7	Escolha de palavras a serem utilizadas na crônica				X		
	8	Reflexão e decisão acerca da linguagem a ser utilizada na crônica					X	
	9	Reflexão e decisão acerca do tom a ser utilizado na crônica					X	
	10	Submissão de leitura do rascunho por alguém da família						
	11	Submissão de leitura do rascunho por algum colega da escola						
3ª etapa - Revisão	12	12.1	Verificação da ortografia					X
		12.2	Verificação da coesão					X
		12.3	Verificação da coerência					X
4ª etapa – Produção final	13	Produção final						X
	14	Descreva quando e de onde veio a ideia central do texto	Da minha imaginação					

Imagem 16: Fac-símile da Ficha de situação de produção escrita 5.

O aluno-autor 5 cumpriu a agenda de forma burocrática. Deixou praticamente para o último dia as etapas de revisão e produção final. No primeiro dia, leu e pesquisou sobre o tema e a estrutura do gênero crônica. No terceiro dia, retomou a tarefa com a releitura do material apresentado pelo professor e a leitura de outras crônicas. Apenas no quinto dia iniciou a redação com a escolha de palavras a serem utilizadas no texto. No sexto dia, decidiu a linguagem e o tom do texto. Não submeteu sua escrita a ninguém da família ou algum colega da escola.

Os procedimentos revelam um autor contrariado, que produz por obrigação. A revisão ortográfica, por exemplo, ocorreu nos limites do conhecimento linguístico sem a preocupação

de buscar o auxílio de uma gramática ou mesmo a leitura de outra pessoa. Se assim o fizesse, o texto não apresentaria tantos desvios da variedade norma-padrão da Língua Portuguesa.

Ainda na quarta etapa, da produção final, para descrever quando e de onde veio a ideia central do texto, o aluno-autor 5 registrou a resposta “Da minha imaginação”. Resposta óbvia para a produção de um texto autoral, mas que expõe a compreensão de se tratar de uma crônica literária que opera entre o literário e não literário, portanto um gênero híbrido.

### Autoavaliação 5.

foi difícil fazer uma crônica com esse tema, pois ele é bem forte porque nos faz refletir sobre o assunto que muitas pessoas passam ou passarão por essas situações.
Não me dediquei por inteiro para fazer essa crônica, pois tinha outras atividades também, acho que eu poderia ter melhorado nesse aspecto.
Fiquei satisfeito com o resultado, acho que a crônica ficou muito boa.

Imagem 17: Fac-símile da Autoavaliação 5.

Foi difícil fazer uma crônica com esse tema, pois ele é bom forte porque nos faz refletir sobre o assunto que muitas passam ou passarão por essas situações.

Não me dediquei por inteiro para fazer essa crônica, pois tinha outras atividades também, acho que eu poderia ter melhorado nesse aspecto.

Fiquei satisfeito com o resultado, acho que a crônica ficou muito boa.

A Autoavaliação 5 explica a economia em relação à quantidade de linhas da crônica e o tratamento do texto quanto à apresentação do tema e sua progressão. O estudante confessa que não se dedicou “por inteiro” pois “tinha outras atividades”. Assume parte da culpa em “...eu poderia ter melhorado nesse aspecto”. A outra parte da culpa teria sido escrever sobre um tema “difícil” uma vez que “nos faz refletir sobre o assunto que muitas pessoas passam ou

passarão...”. Ora, deveria ser o contrário, pois o tema apresenta um problema visível e cotidiano em que o cronista pode colher os elementos aos borbotões. Talvez a dificuldade exista pelo fato de, querendo ou não, ter de se posicionar diante dos fatos atuais. Trata-se de uma transposição da estrutura argumentativa para a estrutura narrativa, o que exige sutileza no uso de recursos linguístico e discursivos. Mesmo assim, o aluno-autor considerou sua produção uma boa crônica.

#### **4.7 O prazer da criação**

Estar na *Inventio* é estar no lugar de criação. Como vimos, um entrelugar de suspensão e expectativa, momento de reflexão, mas também de encaminhamento de decisões. Os procedimentos de um autor experiente como Chico Buarque e adolescentes em situação escolar muitas vezes guardam algumas semelhanças, dadas as condições de produção do texto escrito.

Nesse sentido, observar os processos de criação desses autores permite concluir que qualquer pessoa pode ser criativa em sua prática de escrita, desde que os elementos constituintes tanto do processo quanto do produto estejam presentes. Tais elementos são o propósito, como a necessidade de mudar a paisagem ou atender a uma demanda; a existência de um momento de pesquisa e reflexão sobre o tema, a predisposição e o “acaso”.

As produções de Chico Buarque apresentam beleza estética verbal a partir das escolhas lexicais, da linguagem, da coesão e da coerência do dizer e da apresentação de um ponto de vista por meio de um conteúdo-temático. As produções dos alunos-autores, ainda que sofríveis em seus aspectos estéticos verbais, conseguem transmitir mensagens refratadas e refletidas a partir de experiências vividas e conhecimentos linguísticos e discursivos.

O perfil de cada aluno-autor também revela alguns aspectos que podem influenciar na produção final. Abaixo, apresento um quadro sintético acerca do perfil de cada um deles.

### Quadro sintético do perfil leitor e escritor dos alunos-autores

	Aluna-autora 1	Aluna-autora 2	Aluna-autora 3	Aluno-autor 4	Aluno-autor 5
<b>Cor/etnia</b>	Parda	Branca	Branca	Parda	Preta
<b>Origem da escolaridade</b>	Particular	Pública	Pública	Particular	Particular
<b>Hábito de leitura</b>	Mais de um livro por mês	Mais de um livro por mês	Mais de um livro por mês	Um livro por mês	Um livro por mês
<b>Tipo de leitura</b>	Literatura	Literatura	Literatura	Literatura/história	Bíblia
<b>Propósito de leitura</b>	Prazer	Prazer/Conhecimento	Prazer	Prazer	Curiosidade
<b>Influência do hábito de leitura</b>	Parentes/Professores	Pais	Pais/Amigos	Professores	Parentes
<b>Hábito de escrita</b>	Raramente	Raramente	Frequentemente	Raramente	Nunca
<b>Tipo de escrita</b>	Artigo	Poema/Resenha	Diário	Conto/Crônica	Relatório de trabalho
<b>Propósito de escrita</b>	Obrigação	Prazer	Praticar	Prazer	Obrigação
<b>Suportes de escrita</b>	Caderno/ Aplicativo	Caderno/ Aplicativo	Aplicativo	Aplicativo	Caderno/ Redes sociais
<b>Influência do hábito de escrita</b>	Professores	Pais	Amigos	Amigos	Professores

Quadro 10. Quadro sintético do perfil leitor/escritor dos alunos-autores elaborado por mim.

Ao considerarmos a prática de leitura, constatamos que os que preferem ler textos literários (alunos-autores 1, 2, 3, e 4) apresentaram maior repertório linguístico e discursivo do que o

único que afirmou ler apenas textos bíblicos (aluno-autor 5). Este último, aliás, foi o único a declarar que lê por curiosidade enquanto os demais leem por prazer ou para ampliar conhecimento. O hábito de leitura também indica maior habilidade com os textos produzidos: os três primeiros alunos-autores leem mais de um livro por mês. Já os dois últimos afirmaram ler apenas um livro por mês. Ponderamos que, embora as alunas-autoras 1 e 2 não tenham atendido plenamente à estrutura ou linguagem da crônica, ainda assim cometeram poucos desvios ortográficos ou fugiram à variedade norma-padrão da língua (os alunos-autores 3 e 4 foram os que mais se aproximaram do gênero textual solicitado). Isso demonstra que o hábito, o tipo e o propósito de leitura relacionam-se diretamente com a desenvoltura dos autores em sua prática escrita.

No âmbito da escrita, os alunos-autores que apresentaram maiores dificuldades na produção de crônica foram justamente os que declararam escrever por obrigação e com pequena ou nenhuma frequência de leitura (alunos-autores 1 e 5). Dos cinco perfis observados, os quatro primeiros alunos-autores declararam produzir textos literários (poema, conto, crônica) e não literários (artigo, resenha e diário), que exigem maior reflexão ou alguma criatividade. Já o último aluno-autor declarou escrever relatório de trabalho, ou seja, trata-se de texto burocrático utilitário, geralmente com baixo teor de reflexão ou criatividade.

Outra prática observada é a utilização de aplicativos (e não apenas de cadernos) nas produções textuais. Apenas o aluno-autor 5 disse ter como suporte de escrita as redes sociais. Deduzimos desse resultado que aplicativos de texto são suportes presentes na vida cotidiana dos alunos e que os professores devem considerá-los em seu planejamento e definição de estratégias de aulas. Por sua vez, as redes sociais como suporte de escrita limita-se, muitas vezes, a trocas informais e reduzidas de linguagem mais elaborada ou criativa. Mais uma vez: o aluno-autor 5 foi quem apresentou o texto mais reduzido e com maiores desvios gramaticais.

Quanto à influência recebida em seu gosto pela escrita, os professores aparecem com baixa participação ou responsabilidade por resultados positivos, pois foram citados pelos alunos-autores que mais se desviaram do gênero crônica (aluno-autor 1) ou que apresentaram maior dificuldade gramatical (aluno-autor 5). Os demais tiveram influência dos pais (aluna-autora 2) ou de amigos (alunos-autores 3 e 4).

O prazer da criação, nesse sentido, limita-se pelo grau de envolvimento do indivíduo com a prática de escrever. A escrita pode ser prazerosa se houver condições adequadas para a sua

prática em que se privilegie tanto o processo quanto o produto. A *Inventio*, como recurso retórico, deve ser priorizada como momento de reflexão e pesquisa, de formação de repertório com levantamento de dados, troca e amadurecimento de ideias e preparação para a *Dispositio* e *Elocutio*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada chega ao fim, mas não o motivo da viagem. O assunto não se esgota, uma vez que a capacidade de *Inventio* do ser humano também nunca cessa. Após Aristóteles inventar o sistema retórico a partir do que já existia de conhecimento do discurso, quanto não foi pensado e inventado por autores que vêm da Antiguidade até os dias atuais? Sob diferentes perspectivas, a Retórica, como nos mostra Tringali, foi reabilitada a uma técnica e a uma ciência do discurso. Se quisermos manter suas partes reduzidas, ainda teremos valiosas contribuições para a Estilística ou para a Teoria da Argumentação. Se quisermos vê-la de forma completa e atualizada, teremos uma ferramenta fundamental tanto para a criação como para a análise de discursos, visto que os elementos disponíveis são suficientes para a produção de discursos para as mais variadas finalidades e dos mais diferentes gêneros.

Desse modo, considero sua importância a partir de qualquer um de seus elementos constituintes. Neste trabalho, visei a *Inventio* por entender que ela é responsável pela preparação e visualização de todas as partes do discurso. Ponto de partida e ponto de chegada, ligada essencialmente ao tratamento do texto, onde se tomam as decisões importantes para a eficácia do discurso de qualquer natureza.

A *Inventio* que procurei apresentar é lugar de criação, entrelugar de expectativa e suspensão, de onde nascem processos de criação e seus desdobramentos, como intuição, inspiração e intencionalidade. Da *Inventio* é possível vislumbrar a criatividade e a expressividade do dizer, condições *sine qua non* para a produção escrita com qualidade estética verbal.

Ressalto ainda que a Retórica é uma arte que se traduz em atos de dizer para atingir objetivos específicos. Esses objetivos incluem a construção de um discurso eficaz a partir da relação entre meios de provas presentes em qualquer ato comunicativo: *ethos*, *logos* e *pathos*. Tais meios se concretizam, grosso modo, no orador, na palavra e no auditório. Portanto, a Retórica considera as três partes envolvidas no ato de fala de qualquer teoria de comunicação ou de enunciação.

Em minha análise de *Inventio*, com seus processos de criação e seus produtos, constatei como um autor, compreendido como aquele que exerce autoria e mobiliza conhecimentos de mundo e capacidades linguísticas e discursivas, comporta-se diante da necessidade de mudar a paisagem e buscar ações responsivas de seu interlocutor. Em Chico Buarque, descobri que o “acaso”, na verdade, é um acidente esperado, assim como a predisposição em criar encontra

ecos em situações diversas do cotidiano. A sensibilidade do artista possui maturidade, mas que pode começar desde cedo, a depender do ambiente. Conheci, com Cícero, a ousadia adolescente de questionar saberes de sua época e apresentar contraposições em um trabalho precoce de demonstração da *Inventio*. Em Chico Buarque, vi a literatura fazer parte de seu mundo adolescente, que, além de escrever crônicas para o jornal escolar, recebia incentivos do pai para aventuras livrescas.

A partir de outra realidade, constatei como o espaço escolar pode propiciar momentos de produção escrita e como a observação da *Inventio* de alunos-autores ajuda a compreender os meandros da atividade com a palavra. A comparação de processos de criação de um escritor profissional e autores adolescentes em situação de aprendizagem permitiu concluir que a maturidade para a criação artística é relativa, pois implica na predisposição do indivíduo em dizer o que sente ou pensa a partir de sua experiência de mundo e capacidades linguísticas e discursivas. Nesse sentido, não teremos, obviamente, produções de excelência, mas indícios de qualidade e criatividade, frutos de um processo que leva o estudante a pesquisar e refletir sobre o que vai produzir e, por consequência, a sentir um pertencimento de mundo.

As produções escritas não representam um trabalho expositivo para apresentar conceitos assimilados sobre conhecimentos específicos, mas, antes, de produções autorais criativas em que a linguagem é decidida juntamente com o conteúdo e a estrutura do texto. Nesse sentido, os alunos-autores apresentaram em suas crônicas unidade de sentido, tomada de posição de autor, autoconsciência de linguagem, qualidade, criatividade, polifonia e sensação medo-confiança de forma a completar a jornada a que foram submetidos.

Também é possível observar comportamentos de autor em atividades que considerem as condições de produção. Para tanto, é preciso tratar os estudantes como seres criativos e retóricos que, por estarem em uma fase de transição, em busca de identidade e autoafirmação, podem e devem expressar-se por meio da palavra escrita como forma de praticarem sua cidadania. Compartilhar os pensamentos e os sentimentos, os autênticos e os criados, deve ser visto como um direito. Cabe aos professores proporcionarem isso aos jovens da maneira mais adequada possível.

Assim, creio ter cumprido os objetivos propostos: fizemos uma reflexão sobre autoria e processos de criação à luz da Retórica e, particularmente, da *Inventio*. Trilhamos os caminhos da constituição de autoria, da criatividade e dos processos de criação a partir da observação de

construções textuais que se relacionam com a intuição, a inspiração e a intencionalidade. Evidenciamos as relações entre a *Inventio* e os conhecimentos para a produção escrita, que envolvem não só aspectos linguísticos e discursivos, mas também propósitos de escrita que atendam a demandas sociais específicas. Por fim, apresentamos aos professores uma reflexão sobre a possibilidade de oferecer aos estudantes uma experiência criativa por meio de ações que valorizam a autoria, com uma abordagem acerca da *Inventio* em Chico Buarque bem como em alunos-autores em situação de aprendizagem.

Minha *Inventio*, longe de chegar ao fim, atinge com esta tese um patamar que espero, de alguma forma, ser uma contribuição para as pesquisas acerca da produção textual e do discurso. O tema jamais se esgota dada a capacidade humana de descobrir e inventar a partir de novos olhares. Considero, dessa forma, a jornada cumprida. Assim, a predisposição para criar, que resultou nesta pesquisa, deve ser arrefecida e a trilha deixada aberta para novas empreitadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Jean M. *A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos*. São Paulo: Cortez, 2008.

ADEODATO, João Mauricio. Uma crítica retórica à retórica de Aristóteles. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, n. 110, p. 35-73, jan./jun. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. Introdução. In ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015, p. 9-36.

ALMEIDA JÚNIOR, Licínio Nascimento de. *Conjecturas para uma Retórica do Design (Gráfico)*. Tese de Doutorado (Departamento de Artes e Design). PUC/RJ. 2009. Disponível em: Maxwell(puc-rio.br). Acesso em 8nov.2021.

AMOSSY, Ruth. *Apologia da polêmica*. Tradução: Rosalice Botelho Wakin Souza Pinto. São Paulo: Contexto, 2017.

ARIETI, Silvano. *Criativity*. The magic synthesis. Nova York: Basic Books, 1976.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015.

ARISTÓTELES. *Ética a Eudemo*. Tradução: Antonio Amaral e Artur Mourão. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002[1946].

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Trad. Maria Appenzeller.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Ed. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo por Paulo Bezerra. Ed. 6. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BANDEIRA, Manuel. *Carnaval*. São Paulo: Global, 2014[1919].

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985.

BASSETO, Bruno Fregni. Apresentação. In: QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tomo I. Tradução e notas: Bruno Fregni Basseto. São Paulo: Editoria da Unicamp, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAZERMAN, Charles. *Retórica da ação letrada*. São Paulo: Parábola editorial, 2015.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-200.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Posfácio R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978[1888].

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAGHINI, Katya Mitsuko Zuquim. Revista Realidade: Edição especial “A Juventude Brasileira, hoje”. Setembro, 1967. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 51, p. 311-320, jan./mar. 2014. Editora UFPR 3. Disponível em <https://www.scielo.br/j/er/a/CjtkfJ4sKKF99mZtvRx48hh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 20nov.2021.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BRASIL. MEC. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2017. Disponível em [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). Acesso em 20set.2021.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: EDUC, 2003.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUARQUE, Chico. Paratodos. In: *Cancioneiro*. Marola Edições Musicais, 1993. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=paratodo\\_93.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=paratodo_93.htm). Acesso em 15out. 2017.

BUENO, Francisco Silveira. *A arte de falar em público*. Retórica e Eloquência. Acadêmica, parlamentar, forense e eclesiástica. 2.ed. São Paulo: Livraria Acadêmica; Saraiva & Cia, 1938[1966].

CAMARGO, Márcio J. P.; BRITTO, Luiz P. L. Vertentes do ensino de português em cursos superiores. *Avaliação*, Campinas; Sorocaba, SP, v. 16, n. 2, p. 345-353, jul. 2011.

CAMPOS, Nathália de Aguiar Ferreira. De Chicos e Sérgio: uma leitura de “O irmão alemão”, de Chico Buarque, como ficção de arquivo. *Em Tese*. Belo Horizonte, v.22, n.3, set.-dez.2016. Disponível em <file:///C:/Users/User/Downloads/11246-37896-1-PB.pdf>. Acesso em 10ago.2021.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto, 2004.

CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. Dissertação: Mestrado. Curitiba: UFPR, 1990, 125 p. Disponível em <https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24378/D%20-%20CESAR%2c%20LIGIA%20VIEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 10ago.2021.

CICERO. *De inventione*. De optimo genere oratorum. Topica. Trad. H. M. Hubbell. Cambridge (EUA): Harvard University Press; London (Grain Britain): William Hainemann Ltd, 1949.

DAQUINO, Giacomo. *Vivere il piacere*. Turim: Società Editrice Internazionale, 1984.

DE MASI, Domenico. *Criatividade e grupos criativos*. Volume 2: Fantasia e concretude. Trad. Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese: Doutorado. São Paulo: USP, 2008, 257p. Disponível em

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/pt-br.php>. Acesso em 20ago.2021.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. Gêneros e progressão oral e escrita – elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona). In: SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. e colaboradores. *Gêneros orais e escritos na escola*. Tradução de Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2004.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 37-58.

FERREIRA, Luiz Antonio. Inteligência retórica e vocalidade: constituição e manutenção do ethos. In: FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Inteligência retórica: ethos*. São Paulo: Blucher, 2019.

FERREIRA, Luiz Antonio. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.

FERREIRA, Luiz Antonio. Contornos retóricos do medo. In: MAGALHÃES, Ana L.; FERREIRA, Luiz Antonio (orgs.). *A retórica do medo*. Ed. 1. São Paulo: Grupo ERA, 2012.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. Prefácio. In: FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Inteligência retórica: pathos*. São Paulo: Blucher, 2020, p. 5-6.

FIGUEIREDO, Maria Flávia; SANTOS JÚNIOR, Valmir Ferreira. Uma incursão ao *pathos*: o método aristotélico de descrição das paixões e a relação hierárquica delas emanada. In FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Inteligência retórica: pathos*. São Paulo: Blucher, 2020, p. 63-88.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. Ampliação e aplicabilidade analítica da “trajetória das paixões”. In FIGUEIREDO, Maria Flávia; GOMES, Acir Matos; FERRAZ, Luana (Orgs.). *Trajетória das paixões, uma retórica da alma*. Franca: Unifran, 2020 (no prelo).

FIGUEIREDO, Maria Flávia; FERREIRA, Luiz Antonio. A perspectiva retórica da argumentação: etapas do processo argumentativo e partes do discurso. *ReVEL*, edição especial vol. 14, n. 12, 2016. Disponível em <http://www.revel.inf.br/files/ee708478ffbd4c6d647dc7f21e84d3a6.pdf>. Acesso em 31jan2021.

FIORIN, José L. Argumentação e discurso. *Bakhtiniana*, São Paulo, n. 9 (1), p. 53-70, Jan./Jul. 2014. Acesso em 30jan.2021.

FISCHER, Steven Rogers. *História da leitura*. Trad. Cláudia Freire. São Paulo: UNESP, 2006.

FISCHER, Steven Rogers. *História da escrita*. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: UNESP, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? França: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63. Ano, n. 3, julho-setembro de 1969, p. 73-104. (Bulletin de la Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl).

GERALDI, João W. Escrita, uso da escrita e avaliação. In: GERALDI, João W. (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2004, p. 129-133.

GERALDI, João W. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GUIMARÃES, Elisa. *O ethos na argumentação*. SIMELP – I Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa (São Paulo), 2008.

GUIMARÃES, Elisa. Entrevista com a professora Elisa Guimarães. São Paulo: *Revista Verbum*, n. 12, p. 4-10, out. 2016. Entrevista concedida a Elioenai Piovezan e Roberta Souza Piovezan. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/29427>. Acesso em 10jul2021.

GRUBE, George Maximilian Anthony. *The Greek and Roman critics*. Toronto: University Toronto Press, 1968.

HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha. *Zero Hora*, Porto Alegre, 9dez.1968. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_ultima\\_07\\_09\\_74.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_ultima_07_09_74.htm). Acesso em 10out.2021.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HUBBELL, H. M. Introduction. In CICERO. *De inventione*. De optimo genere oratorum. Topica. Trad. H. M. Hubbell. Cambridge (EUA): Harvard University Press; London (Grain Britain): William Hainemann Ltd, 1949.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor*. Aspectos cognitivos da Leitura. Campinas, SP: Pontes, 1989.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *O texto e a construção de sentidos*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda M. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2010.

LAUER, Janice. M. *Invention in rhetoric and composition*. Reference guides to rhetoric and composition. Indiana (EUA): Parlor Press, 2004.

LIMA, Marcos Aurélio de. *A retórica em Aristóteles*. Da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia. Natal: IFRN, 2010.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 151-166.

MAGALHÃES, Ana Lúcia; FERREIRA, Luiz Antonio; FIGUEIREDO, Maria Flávia (orgs.). *As mulheres que a gente canta*, 2º volume. Franca(SP)/Cristal (SP): Grupo ERA, 2016.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1977.

MATEUS, Samuel. *Introdução à Retórica no século XXI*. Covilhã (Portugal): LabCom.IFP/Universidade da Beira Interior, 2018.

MAZALLI, Gisele Cristina. Retórica: de Aristóteles a Perelman. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia* / Faculdades Integradas do Brasil. Curso de Mestrado em Direito da UniBrasil, Curitiba, v.4, n.4, jul/dez 2008. Disponível em

<https://revistaeletronicardfd.unibrasil.com.br/index.php/rdfd/article/view/158/155>. Acesso em 22fev2021.

MEYER, M. *A retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

MOSCA, Lineide Salvador. Paixões, emoções e afetividade na trilha do tempo: lugar no discurso. In: FIGUEIREDO, Maria Flávia; VIDAL, G. R.; FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Paixões aristotélicas*. Franca: Unifran, 2017, p. 15-29 (Foco: linguística do texto e do discurso, 2)

MOSCA, Lineide Salvador. Velhas e novas retóricas, convergências e desdobramentos. In MOSCA, Lineide Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004, p. 17-54.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo*. O poder da improvisação na vida e na arte. Trad. Eliane Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

OLIVEIRA, Luciano A (org.). *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola, 2013.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1987[1977].

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

PASSARELLI, Lílian M. G. *Ensino e correção na produção de textos escolares*. Ed. 1. São Paulo: Telos, 2012.

PEREIRA, Carolina Machado Rocha Busch. *Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque*. Tese: Doutorado. São Paulo: USP. 2013. 155p. Disponível em [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-19112013-100451/publico/2013\\_CarolinaMachadoRochaBuschPereira.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-19112013-100451/publico/2013_CarolinaMachadoRochaBuschPereira.pdf). Acesso em 20set.2021.

PERELMAN, Chaïm. *L'empire rhétorique*. Rhétorique et argumentation. Paris: Vrin, 1977, p. 13.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PIOVEZAN, Elioenai dos Santos. *O lugar do Autor na escola*. Dissertação de Mestrado. P. 186. São Paulo: PUC-SP, 2017.

PIOVEZAN, Elioenai dos Santos. A paixão da indignação no discurso político de Karl Marx. In FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Inteligência retórica: pathos*. São Paulo: Blucher, 2020, p. 215-238.

POSSENTI, Sírio. Índícios de autoria. *Perspectiva*, Florianópolis, vol. 20, n. 01, p. 105-124, Jan./Jun. 2002.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Justiça e direito). Trad. Ivone Castilho Benedetti.

SCATOLIN, Adriano. A postura polêmica de Cícero no *Diálogo do orador*: a críticas dos *Scriptores artium*. *Clássica (Brasil)*, 22.2, p. 198-215, 2009. Disponível em [https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35777/1/Classica22-2\\_artigo4.pdf?ln=pt-pt](https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35777/1/Classica22-2_artigo4.pdf?ln=pt-pt). Acesso em 22jul2021.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (Folha explica)

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tomo I. Tradução e notas: Bruno Fregni Basseto. São Paulo: Editoria da Unicamp, 2015a.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tomo II. Tradução e notas: Bruno Fregni Basseto. São Paulo: Editoria da Unicamp, 2015b.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tomo III. Tradução e notas: Bruno Fregni Basseto. São Paulo: Editoria da Unicamp, 2015c.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tomo IV. Tradução e notas: Bruno Fregni Basseto. São Paulo: Editoria da Unicamp, 2015d.

REI, Claudio Artur de Oliveira. *A herança estilística das cantigas na lírica de Chico Buarque*. Tese: Doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2007, 224p. Disponível em [https://www.btdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/6015/1/Claudio%20Artur%20%20Rei\\_Tese.pdf](https://www.btdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/6015/1/Claudio%20Artur%20%20Rei_Tese.pdf). Acesso em 10ago.2021.

RIBEIRO, Joelma Batista dos Santos. Cícero: o orador romano. In FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Artimanhas do dizer*. Retórica, oratória e eloquência. São Paulo: Blucher, 2017.

RICOEUR, Paul. La métaphore et la nouvelle rhétorique. In RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

TERRON, Paul. Entrevista RS: Chico Buarque. *Rolling Stones*, ed. 61. 11nov.2011. Disponível em <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-61/entrevista-rs-chico-buarque/>. Acesso em 20nov.2021.

TRINGALI, Dante. *A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Musa, 2014. (Musa ler os clássicos)

WERNECK, Humberto. *Tantas palavras: Chico Buarque*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.