



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANIELA OLIVEIRA PASSOS

**OS PEDAÇOS DE MIM TODOS MISTURADOS:
MECANISMOS ARGUMENTATIVOS EM “ÁLEM DO PONTO”,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

DANIELA OLIVEIRA PASSOS

**OS PEDAÇOS DE MIM TODOS MISTURADOS:
MECANISMOS ARGUMENTATIVOS EM “ÁLEM DO PONTO”,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dra. Esther Gomes de Oliveira.

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

P289p Passos, Daniela Oliveira.
Os pedaços de mim todos misturados: mecanismos argumentativos em
“Além do Ponto”, de Caio Fernando Abreu / Daniela Oliveira Passos. –
Londrina, 2014.
139 f. : il.

Orientador: Esther Gomes de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual
de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação
em Estudos da Linguagem, 2014.
Inclui bibliografia.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Teses. 2. Contos brasileiros – História
e crítica – Teses. 3. Persuasão (Retórica) – Teses. 4. Retórica – Teses. I. Oliveira,
Esther Gomes de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.
III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

DANIELA OLIVEIRA PASSOS

**OS PEDAÇOS DE MIM TODOS MISTURADOS:
MECANISMOS ARGUMENTATIVOS EM “ÁLEM DO PONTO”, DE CAIO
FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Esther Gomes de Oliveira
UEL – Londrina - PR

Prof^ª. Dra. Suzete Silva
UEL – Londrina - PR

Prof^º. Dr. Hertz Wendel de Camargo
UNICENTRO – Guarapuava - PR

Londrina, 24 de abril de 2014.

Dedico este trabalho aos meus queridos pais Santina e Angelino a quem devo tudo o que sou e tenho.

AGRADECIMENTOS

- ✓ A Deus, por intercessão de Nossa Senhora Aparecida, pela saúde, força e proteção derramadas ao longo desta jornada;
- ✓ Aos meus pais que sempre financiaram e incentivaram os meus estudos, sem nunca questionarem as minhas escolhas;
- ✓ Ao meu ex-namorado, atual noivo e futuro marido, Thiago Antonio Marinho, por sempre me dizer o quanto eu era capaz, pela paciência e imenso carinho com que me trata, sem seu apoio tudo seria mais difícil;
- ✓ À minha querida orientadora, Dra. Esther Gomes de Oliveira, que desde o segundo ano da graduação me acompanha com todo carinho e dedicação, muito obrigada pela confiança e por ser essa pessoinha tão dedicada e bem humorada;
- ✓ À Prof^a. Dra. Isabel Cristina Cordeiro pela disponibilidade e contribuição ao meu trabalho no Seminário de Dissertações e Teses em Andamento;
- ✓ Aos professores, Dra. Suzete Silva e Dr. Hertz Wendel de Camargo, pela disponibilidade e contribuição que, muito gentilmente, fizeram ao meu trabalho no Exame de Qualificação.
- ✓ À minha irmã do coração Daniele de Jesus Ferreira, pelo carinho e paciência nas vezes em que o assunto era só dissertação;
- ✓ À Angélica Pazin, pelo carinho e amizade de anos;
- ✓ Ao meu tio João Batista que não se cansa de acompanhar a minha vida acadêmica;
- ✓ À Mariana Diamante, pela amizade e conversas de todos os dias;
- ✓ À Gabriella Monteiro Pezatto, pela amizade e por tornar essa trajetória mais divertida;
- ✓ À Luciana Silvestre, pelos trabalhos e viagens que fizemos juntas;
- ✓ Aos amigos que fiz no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem: Juliana Nakayama, Tassiana Bieniek, William Fernandes e Maria Júlia Carneiro Giraldes, por me mostrarem que mesmo em meio a tantas dificuldades, nunca é tarde para dedicar-se aos estudos;
- ✓ A Ricardo Augusto de Lima que não só me apresentou o *corpus* deste trabalho, mas também a vida de Caio Fernando Abreu. Além de me emprestar diversos livros com prazos jamais vistos pelas bibliotecas do Brasil, sem você, com certeza, este trabalho não seria o mesmo;
- ✓ À Raquel Teixeira Otsuka, por me ajudar nas mais diversas dúvidas no decorrer deste trabalho;

- ✓ A Paulo Estevão Mortati Fuzinelli, pelos ouvidos e ajuda na escolha do título deste trabalho;
- ✓ Aos colegas da Scriba Produções Didáticas por entenderem e apoiarem esta caminhada;
- ✓ À Capes, pelo apoio financeiro, que me proporcionou tranquilidade na finalização deste trabalho.

O casaco

Um homem estava anoitecido.
Se sentia por dentro um trapo social.
Igual se, por fora, usasse um casaco
rasgado
e sujo.
Tentou sair da angústia
Isto ser:
Ele queria jogar fora o casaco rasgado e
sujo no
lixo.
Ele queria amanhecer.

MANUEL DE BARROS

PASSOS, Daniela Oliveira. **Os pedaços de mim todos misturados**: mecanismos argumentativos em “Além do ponto”, de Caio Fernando Abreu. 2014. 139 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Em sua história, o gênero literário conto traz inúmeras definições. Alguns teóricos se preocuparam em identificar elementos que pudessem classificá-lo em determinado gênero, outros buscaram diferenciá-lo do romance e da novela. No entanto, muitos estudos se concentraram em evidenciar determinadas características muito recorrentes nesse gênero, a brevidade, por exemplo. O nosso objetivo com a presente pesquisa é demonstrar como certos aspectos do conto são explorados por meio da linguagem. Entendemos, conforme Koch (2009), a argumentação como o ato linguístico fundamental, por isso é improvável encontrarmos um discurso desprovido de intencionalidade, pois um texto é construído mediante os pontos de vista do enunciador visando ao seu destinatário. Então, pretendemos apresentar, com respaldo na Semântica Argumentativa, como alguns recursos linguísticos foram utilizados para conduzir o leitor à determinada conclusão. Verificaremos que o discurso literário reúne estratégias argumentativas com a intenção de persuadir e envolver o público leitor emocionalmente.

Palavras-chave: Conto. Persuasão. Recursos argumentativos.

PASSOS, Daniela Oliveira. **The pieces of me all mixed up**: argumentative mechanisms in Caio Fernando Abreu's "Além do Ponto". 2014. 139 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

A short story is a literary genre, which has a background of contemplating a number of different definitions. Some theorists are concerned about identifying elements that could its classification within another literary genre while others try to differentiate it from a novel or novelette. Nevertheless a great number of studies aim at highlighting some recurrent given characteristics in this genre, such as its brevity. Our main objective through this research is to demonstrate how certain aspects of the short story are explored through language. We understand, in accordance with Koch (2009), that argumentation is a fundamental linguistic action, and therefore it is unlikely that we find a discourse that destitute internationality, once a text is constituted through the enunciator's point of view in relation to the addressee. Thus, based on Argumentative Semantic theories, we intend to present how linguistics resources were used to lead the readers to a specific conclusion. Our findings suggest that the literary discourse gathers argumentative strategies that intents to persuade and engage the reading audience emotionally.

Keywords: Short story. Persuasion. Argumentative resources.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 JUSTIFICATIVA	12
2 OBJETIVOS	13
2.1 OBJETIVO GERAL.....	13
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
3 METODOLOGIA	14
4 DELIMITAÇÃO E CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	15
5 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO	17
CAPITULO I - GENERO CONTO	19
1.1 O SURGIMENTO DO CONTO	22
1.2 MAS, AFINAL, É UM CONTO OU UM ROMANCE?	27
1.3 AS UNIDADES DO CONTO	31
1.4 A Questão da Brevidade e da Velocidade.....	33
1.5 ALÉM DO PONTO, DE CAIO FERNANDO ABREU	35
CAPITULO II – A ARGUMENTAÇÃO	43
2.1 O PERCURSO HISTÓRICO DA ARGUMENTAÇÃO	44
2.2 O OBJETIVO E O OBJETO DA ARGUMENTAÇÃO	50
2.2.1 As Cinco Fases da Retórica.....	52
2.2.2 As Funções da Argumentação	60
CAPITULO III – O DESDOBRAMENTO DA RETÓRICA	63
3.1 A LINGUÍSTICA TEXTUAL.....	64
3.1.1 Os Fatores de Textualidade	70
3.2 OS ESTUDOS SEMÂNTICOS.....	79
3.2.1 Os Recursos Argumentativos.....	85
3.2.1.1 As figuras de repetição.....	85
3.2.1.2 Adjetivação.....	86
3.2.1.3 Os operadores argumentativos	87
3.2.1.4 Os tempos verbais	90

CAPITULO IV – ANALISE DOS CORPUS	96
4.1 AS FIGURAS DE REPETIÇÃO	98
4.2 A ADJETIVAÇÃO	104
4.3 OS OPERADORES ARGUMENTATIVOS	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	139
ANEXO A	140
ANEXO B	142

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1 JUSTIFICATIVA

Assim como Koch (1995), entendemos a linguagem como meio e espaço de interação que possibilitam aos membros de uma sociedade a prática dos diversos tipos de ações. Ao realizarmos estas ações, por intermédio da linguagem, desejamos “atuar” sobre o outro, ou seja, queremos que ele compartilhe determinadas ideias.

Por este motivo, afirmamos que o uso da linguagem é inerentemente argumentativo, uma vez que, ao nos comunicarmos com o outro, temos a intenção de conduzir os enunciados que produzidos para determinadas conclusões em detrimento de outras.

Ao tratarmos da argumentação em textos escritos, logo pensamos em gêneros altamente persuasivos como a propaganda, por exemplo. No entanto, a argumentatividade está presente em qualquer discurso, seja oral ou escrito, em menor ou maior grau.

Neste sentido, os gêneros da esfera literária também apresentam textos que comportam discursos persuasivos, mas de que maneira e com qual objetivo? Segundo Citelli, o discurso literário conduz o leitor pelo estreito caminho da persuasão que está, em um primeiro momento, em certas crenças do autor:

[...] cabe, ao menos a título de provocação, lembrar que os textos escritos mais lineares, mais fechados e preocupados com a exposição de certas teses, costumam sacrificar a invenção à convenção, cristalizando, conseqüentemente, aquelas múltiplas direções que os sentidos poderiam tomar no texto literário. (CITELLI, 2007, p. 75).

Portanto, as crenças do autor colaboram diretamente com a presença da argumentatividade em suas obras literárias. Dessa maneira, nosso trabalho tem a finalidade de buscar respostas que contribuam para os estudos da argumentação em textos literários, por isso, temos a intencionamos identificar e compreender como a persuasão foi construída no conto “Além do ponto”, de Caio Fernando Abreu.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

- Estudar os efeitos de sentido provocados pelos recursos argumentativos em um conto literário.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Pesquisar as origens e características do gênero conto;
- Identificar os mecanismos argumentativos utilizados na construção do gênero literário;
- Verificar os efeitos de sentido provocados pela escolha de determinados recursos em detrimento de outros.

3 METODOLOGIA

A análise do *corpus* desta pesquisa foi realizada por meio da identificação dos principais mecanismos argumentativos localizados no conto “Além do ponto”, de Caio Fernando Abreu.

Sabendo que a linguagem não é estática, não podemos utilizar uma metodologia regrada em estruturas imutáveis. Assim, este trabalho classifica-se como qualitativo-interpretativa, pois

- a) coleta-se os dados para investigação;
- b) interpreta-os a fim de buscar os efeitos de sentido produzidos por eles;
- c) conclui-se o motivo desta utilização.

Por este motivo, nesse estudo buscamos interpretar um texto escrito por meio de alguns recursos a serem analisados que permitem investigar os possíveis sentidos expressos por eles e pela intenção do autor de acordo com as suas crenças e valores.

Os procedimentos adotados para este trabalho foram:

- a) levantamento bibliográfico sobre o surgimento e as características do gênero conto e a vida e obra de Caio Fernando Abreu; o nascimento da argumentação e as suas fases; os desdobramentos da retórica que contemplam a Linguística Textual e os Estudos Semânticos;
- b) Análise dos recursos argumentativos presentes no *corpus*.

4 DELIMITAÇÃO E CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

Ao optarmos por trabalhar com um texto literário, escolhemos um gênero para que então pudéssemos realizar uma busca mais precisa do texto a ser analisado. O conto literário, por ser um texto breve, carrega em sua essência o caráter peculiar de transmitir uma história tal qual um romance, mas em um espaço menor. Para conseguir tal feito, pensamos que seguramente o autor utilizaria determinadas estratégias, portanto este gênero estaria de acordo com as nossas expectativas.

Assim, quando definimos o gênero que iríamos analisar, era necessário estudar um autor ou um período literário que pudesse evidenciar as nossas hipóteses. Não tínhamos preferência por determinado estilo ou escritor, por isso nossa busca foi aleatória.

Decidimos iniciar a nossa coleta pelos autores contemporâneos, pois acreditamos que os leitores leem porque gostam, ou porque a literatura/linguagem de determinado autor os atraem, ou porque determinada obra está entre as mais vendidas. Esses fatores, de alguma forma, estão diretamente ligados às características retóricas, pois para atingir o público leitor são necessárias algumas estratégias que estão relacionadas, de alguma forma, à linguagem. Iniciamos nossa pesquisa, pelos contos de Dalton Trevisan, Moacyr Scliar, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu.

Nessa pesquisa, notamos que a maioria dos contos de Caio Fernando Abreu mantinha uma estrutura altamente argumentativa, além disso, ele é um autor que, nos últimos anos, tem alcançado grande destaque nas redes sociais. Portanto, optamos trabalhar com ele por ser um autor reconhecido não só pela sua literatura, mas também pelas suas ideias amplamente divulgadas na mídia digital.

A partir disso, julgamos que em *Morangos Mofados*, considerado pela crítica uma obra-prima, seria possível encontrar um ou mais contos que poderiam ser objetos de análise. Mesmo sabendo que o autor, pouco antes de falecer, fez um “atestado literário” revisando todas as suas obras, escolhemos trabalhar com a 1ª edição do livro por manter as intenções do autor.

Ao ler os contos do livro, chegamos à conclusão de que “Além do ponto” seria o *corpus* que estávamos procurando por envolver completamente o leitor por meio dos recursos linguísticos utilizados.

Portanto, os recursos que serão analisados nesta pesquisa partiram do texto, pois, para nós, são eles os maiores responsáveis pela argumentatividade presente no conto. Eles que conduzem o leitor a imaginar um personagem, *a priori*, sonhador, otimista e, posteriormente, muitíssimo angustiado.

5 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Este trabalho foi estruturado da seguinte maneira:

Considerações iniciais

Comporta justificativa, objetivos geral e específicos, procedimentos metodológicos, delimitação e constituição do *corpus*.

Capítulo I – O gênero conto

O capítulo inicial apresentará, sucintamente, o histórico do conto, principalmente no Brasil. Inicialmente, trataremos do surgimento do gênero, em seguida da diferenciação entre conto e romance, já que os gêneros eram comumente confundidos, depois veremos as unidades que constituem um conto e a questão da brevidade e da velocidade. Por fim, conheceremos um pouco da vida de Caio Fernando Abreu e o *corpus* a ser trabalhado.

Capítulo II – A argumentação

O segundo capítulo demonstra que a retórica é bem mais antiga que a sua história, por isso perdura até os dias atuais. Iniciaremos este capítulo com o percurso histórico da argumentação e as cinco fases da retórica, finalizaremos com as funções da argumentação.

Capítulo III – Os desdobramentos da retórica

Neste capítulo, trataremos inicialmente da Linguística Textual, da sua trajetória, a sua relação com a retórica e os fatores de textualidade. Em seguida, apresentaremos os estudos semânticos e os recursos argumentativos: as figuras de repetição, a adjetivação, os operadores argumentativos e os tempos verbais que servirão de base para análise do *corpus*.

Capítulo IV – Análise do *corpus*

O último capítulo apresentará a análise do conto “Além do ponto” por meio da teoria estudada na dissertação. Verificaremos os mecanismos argumentativos mais importantes presentes no texto, como eles constroem a persuasão e quais os efeitos de sentido que eles instigam no leitor.

Considerações finais

Referências

Anexo

CAPÍTULO I

O GÊNERO CONTO

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar. (GOTLIB, 2006, p.82).

Quando pensamos em conto, logo nos vem à mente uma definição clara e rápida para o gênero: o conto é uma narrativa curta. Muitas vezes, para tal definição, utilizamos o romance como exemplo para comparação: o conto é um romance pequeno, ou então, o conto é tal qual um romance, mas com começo, meio e fim reduzidos.

De acordo com o dicionário Aurélio (2004), *conto* é uma narração falada ou escrita; narrativa pouco extensa, concisa, e que contém unidade dramática, concentrando-se a ação num único ponto de interesse. Conforme o dicionário Houaiss (2009), conto é uma narrativa breve e concisa, contendo um só conflito, uma única ação (com espaço geralmente limitado a um ambiente), unidade de tempo, e número restrito de personagens.

Segundo Lamas (2004), em sua etimologia, o vocábulo conto origina-se do latim *contus* ou *computus*. Seus significados são: computar, relatar, fazer que algo não seja esquecido bem como retomar um conhecimento.

Moisés (2001) explica que a palavra “conto” possui, em língua portuguesa, vários significados, dentre eles número, quantidade: “Um *conto* de soldados”; história, narração, historieta, fábula, “caso”: neste caso empregado em Literatura; rede de pesca em forma de saco; extremidade inferior da lança, ferrão, ponta de pau ou bastão.

Conforme o autor, acredita-se que a palavra conto, empregada na acepção literária, tem origem na forma latina *commentu (m)*, significando ficção/invenção. Em uma segunda hipótese, o termo conto seria um deverbais de *contar* no mesmo sentido que afirma Lamas (2004) – computar, relatar.

No princípio, durante a Idade Média, o verbo *contar* era visto como enumeração de objetos, mas com o tempo foi sofrendo uma gradativa mudança até tomar o sentido de enumeração de acontecimentos.

Magalhães Jr. afirma que o objetivo do conto é narrar uma história que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas em conformidade a certas características próprias do gênero:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens.” (MAGALHÃES JR. 1092, p. 10).

Para Lucas (1983, p. 105), o gênero conto constitui um dos que mais se adequaram às exigências da vida moderna. Contudo, apesar de a história do conto ser moderna, a sua tradição incorpora práticas tais como *conte dévot*, *Märchen*, *fabliaux*, *exemplum*, *novella* e até mesmo o relato picaresco.

O conto se modificou e fixou suas características básicas a partir da revolução da imprensa e do uso cotidiano da palavra escrita. Para o autor, deve-se a Edgar Allan Poe uma merecida consideração sobre esse gênero:

Poe desenvolveu a idéia da trama premeditada para fixar o modelo da história curta, uma anedota preconcebida de tal modo que a cena final governe o andamento de todo o relato. Os requisitos, portanto, para a execução do conto são: a busca de um só efeito, concebido deliberadamente “Single effect” e “Preconceived effect” passaram a ser os pilares da boa arquitetura do conto. (LUCAS, 1983, p. 108-109).

Então, todas as partes da composição dependem única e exclusivamente da cena final em que a unidade temática é concretizada. Mesmo assim, por mais que queiramos definir e explorar esse gênero, há apenas um pequeno repertório teórico, como afirma Simon (1999, p.56):

Portanto, os artigos e outros textos curtos que compõem um conjunto teórico sobre o conto encontram-se espalhados, gerando contribuições nem sempre convergentes e impedindo que se afirme um pensamento sólido expressivamente representativo.

Segundo Cunha, “Apesar de o conto ser uma das formas literárias mais divulgadas da contemporaneidade, a verdade é que ainda muito pouco se tem escrito sobre ele, em termos estritamente teóricos. São muitos os ensaios, porém escassas as proposições mais amplas [...]” (CUNHA 1997, p. 129). Para a autora, isso ocorre, talvez, porque o conto sofre os reflexos típicos da instabilidade contemporânea, afetando não só a sua maneira de ser, mas também evidenciando certo descomprometimento.

A esse respeito, Cortázar diz que enquanto estudiosos continuam a elaborar teorias acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto. Mas, para o autor, chegará o dia em que será possível fazer uma aproximação desse “[...] gênero de difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. (CORTÁZAR, 2004, p. 149)

Para Antônio (1987, p.7), o conto no Brasil, talvez, seja o gênero que melhor está cumprindo um destino dentro da literatura de ficção, pois é “Realista, parajornalístico, documental, crônica do dia-a-dia urbano, realista fantástico...”.

Neste sentido, Bosi afirma que o conto tem assumido várias formas surpreendentes:

Ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (BOSI, 1997, p. 7).

Portanto, é necessário que se faça um breve levantamento de alguns aspectos inerentes ao conto que não se convergem para os estudos linguísticos. Assim, escolhemos trabalhar com o conto por ser um dos gêneros de maior destaque em termos de criatividade. Por ser um gênero literário, a linguagem é mais trabalhada, refletindo na argumentatividade do texto, uma vez que nenhum discurso é neutro.

Então, os recursos estilístico-argumentativos utilizados sugerem muito de sua intencionalidade e adquirem relevo especial, pois todo discurso é provido de ideologia e o conto, em sua brevidade, facilita a detecção destes fenômenos.

1.1 O SURGIMENTO DO CONTO

Para Magalhães Jr. (1972), além de ser a mais antiga expressão da literatura de ficção, o conto é também a expressão mais generalizada, existindo antes mesmo da linguagem escrita.

De acordo com Moisés (2001), a origem do conto é desconhecida, mas alguns estudiosos afirmam que ele surgiu há milhares de anos antes do nascimento de Cristo, apontam ainda o conflito de Caim e Abel como um exemplar de conto.

Conforme Lucas (1983), a origem do conto é proveniente das formas variadas de narrativas domésticas, fábulas, anedotas, provérbios e enredos curtos, ou seja, para o autor, o conto surgiu a partir da narrativa popular de tradição oral.

A princípio, o conto era entendido como uma narrativa oral que, segundo Reis, sempre estava presente nas noites de lua cheia. Os povos antigos se reuniam e, a fim de passar o tempo, narravam histórias de animais, lendas populares ou mitos arcaicos:

O conto popular cristalizava-se na tradição oral dos povos, atuando como veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo, sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais a filhos. (REIS, 1984, 12).

Embora não se saiba ao certo o início do ato de contar histórias, para alguns, segundo Gotlib (1985), os contos egípcios são os mais antigos, devem ter aparecido há 4000 anos antes de Cristo.

Na antiguidade, segundo Magalhães Júnior (1972), o conto era tanto uma história isolada quanto o corpo de uma narrativa extensa. Na Idade Média, conto, fábula, parábola, anedota, novela e romance se confundiam. Surgiram então, na França, os *fabliaux*, conhecidos como histórias populares ou fabuletas em versos que faziam correspondência com as *ballads*, da Inglaterra, que descreviam um episódio em que predominava a ação. Dos *fabliaux*, *ballads* e formas parecidas, o conto passou a ser trabalhado em prosa.

Conforme Lamas (2004), foi no século XIV, por influência árabe, que o gênero iniciou seu cultivo na Europa. Neste momento, podemos citar o *Decameron* de Boccaccio, os *Canterbury Tales* de Chaucer e a coletânea *Mil e uma noites* como obras clássicas de contos que são traduzidas para várias línguas, assim o contador procura fazer a elaboração artística sem perder o tom da narrativa oral e conservar a característica das histórias, que é serem contadas por alguém a alguém.

O século XVI apresenta o *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre e o século XVII, as *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes, no fim deste século, surgem os registros dos contos de Charles Perrault.

No século XIX, o conto apresenta-se como um apelo à cultura medieval pela pesquisa popular e folclórica e pela expansão da imprensa que permitiu a publicação dos contos nas diversas revistas e jornais. Então, para Galvão (1983), o surgimento do conto está estritamente ligado aos primeiros balbucios da indústria cultural, isto é, à extensão do capitalismo ao campo da cultura, com o nascimento da imprensa periódica mantida pela publicidade.

Assim, para a autora, se o conto é resquício do ato de contar é, enquanto mercadoria, também o que havia de mais moderno. Neste momento, nasce a possibilidade de reprodutibilidade técnica que se traduz em uma inegável democratização da leitura.

Este é também o início do conto moderno representado por Edgar Allan Poe, Guy de Maussapant e Anton Tchekov, considerados mestres do período por aprimorarem a técnica.

A Edgar Allan Põe deve-se uma das primeiras teorizações sobre o conto. Gotlib (1985) explica que Poe considera o conto dotado de um intenso e único efeito, buscado de modo preconcebido e cuja cena final direciona todo o andamento narrativo.

Para Lima (s/d), à semelhança de Guy de Maussapant e Anton Tchekov, no Brasil, temos Machado de Assis e Afonso Arinos, que destacaram as características principais do conto brasileiro: aquele privilegiou a reflexão psicológica e universal; este, a terra e o regionalismo.

Sobre o conto no Brasil, Lucas (1983, p. 113-119) faz um panorama do desenvolvimento do gênero no país. Para ele, as características do gênero se resumem a:

- ser sintético;
- ser monocrônico;
- dar relevo a um acidente não comum da vida.

Assim, para termos um conto perfeito, segundo o autor, é necessário a junção de um relevo original unido a uma correção gramatical e de beleza estética e filosófica.

Para o autor, o marco do conto no Brasil é a obra *A noite na taverna*, de Álvares de Azevedo que, influenciado por Byron e Hoffman, descreve trechos de grande expressividade, diferentemente de muitos escritores contemporâneos.

Esta obra pode ser considerada tanto como uma novela de sete episódios, quanto uma reunião de sete contos: “Na verdade, inaugura uma tradição em nossa literatura [...] ao estabelecer uma unidade de personagens, de tema ou de atmosfera, formada por agregados narrativos de relativa autonomia.” (LUCAS, 1983, p. 114).

O segundo momento da história do conto no Brasil, para o autor, foi com Machado de Assis que atingiu a máxima perfeição, é estimado que ele tenha produzido duzentas peças as quais podemos chamar de contos. Para Lucas (1983), Machado de Assis contribuiu muito para a modernização do conto brasileiro, por ser um dos escritores mais influentes e apresentar uma linguagem que anuncia modificações posteriores.

Outro momento pré-moderno é atribuído a Monteiro Lobato, pois seus contos seguem uma cadeia lógica de ações que se definem no fluxo temporal. Por ser o conto mais lido na história literária, *Urupês* fez que o gênero tomasse uma dimensão publicitária e, conseqüentemente se popularizasse.

Monteiro Lobato conseguia alcançar as grandes massas, pois utilizava uma linguagem que atingia o público leitor, “[...] apresenta uma linguagem menos rígida e convencional, uma consciência da palavra como autêntico veículo de comunicação, ao invés de mera exibição de louçanias e artifícios verbais.” (LUCAS, 1983, p. 117-118)

Contudo, embora tenha elevado os pontos de vendas de livros, Lobato não soube acompanhar o surto de modernidade. Nesse momento, apontavam-se vários nomes de transição, precursores do conto moderno, dentre eles o de Mário de Andrade que, para o autor (p. 118), é o grande contista a assimilar as novas formas, dentre elas, a de diminuir a distância entre o texto e o leitor e de trazer uma nova visão ao gênero que visava deixar de lado a prolixidade.

Segundo Paes (1958), a geração seguinte à Semana de Arte Moderna continuou o processo de consolidação do conto brasileiro, já que os pós-modernistas consideraram o gênero como autônomo, dotado de leis próprias, pois “[...] para ser contista não basta contar: é preciso, sobretudo, saber contar.” (PAES, 1958, p.11).

Várias mudanças ocorrem e, na década de 1940, algumas práticas, que pertenciam ao campo da experimentação, vão se estabilizando e dão ao conto brasileiro contribuições definitivas. É nesse momento que surge Lygia Fagundes Telles com *Praia viva*, *O cacto vermelho* e *Histórias do desencontro* que a consagra na literatura. Em sua ficção, a interferência dos sonhos no fluxo narrativo é frequente e representam situações que não são resolvidas.

Em 1947, desponta Murilo Rubião com o *O ex-mágico* que é uma manifestação do realismo mágico na prosa de ficção, seu processo narrativo é cercado por uma linguagem alegórica que apresenta uma crítica à doutrina regida pela igreja católica.

Na mesma década, acontece a estreia de João Guimarães Rosa, com a obra *Sagarana*. O que parecia ser uma continuação de uma temática regionalista, muito forte no país, constituiu um verdadeiro ponto de referência da evolução literária, com a criação de um novo discurso poético pautado na mitologia interiorana.

Esse universo interiorano terá outro grande destaque com os contos de José J. Veiga, em *Os cavalinhos de platiplanto* e na obra *A máquina extraviada*. Neste momento, as lendas rurais vão de encontro à invasão da máquina, causando um estranhamento cultural.

Ainda na década de 1940, surge Dalton Trevisan que, nas palavras de Lucas (1983, p. 138), virá “a ser um renovador do gênero no Brasil.” A elipse foi uma de suas principais marcas narrativas, na qual a interpretação do leitor, para desvendar determinada situação, se faz necessária.

Na década de 1950, surgem as primeiras manifestações de Clarice Lispector, com uma narrativa que explora a fragilidade do ser humano diante dos percalços da vida, inicialmente com a obra *Alguns contos* e depois, em 1960, com *Laços de família*.

A década de 1960, marca o êxito de Rubem Fonseca com a obra *A colheita do cão*, também, nesta década, surgem os nomes de Osman Lins, Luís Vilela, Wander Piroli e Moacyr Scliar. Desta década em diante, o número de contistas, no Brasil, ficou quase incontável.

É nesse contexto que surge, em 1969, Caio Fernando Abreu com seu primeiro romance intitulado *Limite branco* que já carregava marcas (angústia, a morte como fim da jornada, experiências pessoais, ânsias filosóficas) que acompanhariam toda a sua trajetória literária.

1.2 MAS, AFINAL, É UM CONTO OU UM ROMANCE?

Cortázar (2004) explica que, para entender o caráter peculiar do conto, é muito comum compará-lo ao romance, gênero muito mais popular. Bastide afirma que o romance e o conto se opõem completamente pelas suas origens:

O romance, que primitivamente foi escrito em verso, é uma espécie de epopéia que conta as explorações e os sofrimentos de um herói, dirige-se à classe dos senhores e às damas de alta linhagem e constitui um gênero aristocrático. O conto é, ao contrário, muito mais modesto; nasce do povo e é feito para êle. Parece dêsse modo que a oposição entre o romance e o conto reflete uma estratificação social: a oposição de duas grandes classes feudais. (BATIDE *apud* LIMA, s/d, p. 5)

Então, para o autor, as diferenças de origens explicam as divergências estéticas do romance e do conto, contudo, devido à mobilidade social, há uma transformação do romance que se populariza.

Moisés (2001, p. 31) apresenta a seguinte tabela que demonstra como os gêneros eram divididos:

	Romance	Novela curta ou conto literário	Conto, conto popular
Inglês	Romance ou Novel	Shorty-story	Tale
Francês V	Roman	Nouvelle	Conte
Italiano	Romanzo	Novelle	Racconto
Alemão	Roman	Novelle ou Erzählung	Märchen
Espanhol	Novela	Novela Corta	Cuento

Verificamos que ainda não havia uma definição muito clara de romance, novela ou conto. Conforme Lucas (1983), a dimensão e a particularização do conflito fizeram o conto diferenciar-se do romance. Enquanto as complexidades da ação e a metamorfose da personagem tornam o romance homólogo à própria sociedade, o conto tende a captar a individualidade:

Grosso modo, podemos dizer que o romance é filho remoto da epopéia e provém modernamente da História, do relato de viagens e conquistas, enquanto o conto retira sua origem de várias formas de narrativa doméstica, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, os enredos curtos de tom libertino, piedoso ou moralizante [...] (LUCAS, 1983, p. 106)

Nessa mesma linha de pensamento, Magalhães Jr. (1972) afirma que conto e romance não podem ser confundidos, pois são totalmente distintos. Para o autor, a linha do conto é horizontal enquanto o romance caminha em uma linha vertical. Outra diferença entre os gêneros é a de que o conto narra, normalmente, um acontecimento pretérito, ao passo que o romance relata uma série de acontecimentos no tempo presente.

Outro ponto importante a se destacar é a respeito da extensão dos textos destes gêneros, pois segundo o autor:

Uma das formas mais simplistas para distinguir entre o conto e o romance é a que toma como ponto de referência a extensão de um e de outro. Em face de tal critério, uma história longa é um romance. Se é breve, é um conto. Se é de tamanho médio é uma novela. (MAGALHÃES JR., 1983, p. 11).

A respeito desse aspecto, segundo Cortázar (2004, p. 151), o conto parte da noção de limite físico de tal modo que, na França, quando um conto tem mais de vinte páginas, já recebe o nome de *nouvelle* cujo gênero fica entre o conto e o romance.

De acordo com Magalhães Jr. (1972), no passado, conto, novela e romance eram tão confundidos que histórias curtas eram denominadas romances, por seus próprios autores e até mesmo anedotas eram designadas novelas. Somente muito tempo depois que surgiram diferenciações que estabeleceram uma espécie de fronteira entre conto, novela e romance.

Assim, por conto ficaram conhecidos os textos breves que relatavam episódios imaginários transmitidos ao leitor como fatos verdadeiros. A novela, pelo tempo de duração de leitura, ficou entre o conto e o romance. Tal critério passou a ser dado tanto a contos excessivamente longos quanto a romances extremamente breves, assim, segundo o autor: “Dentro de tal conceituação, podem ser considerados novelas *O alienista*, de Machado de Assis, que é uma narrativa de quase cem páginas, e *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, de José de Alencar, de tamanho aproximado e, por isso mesmo, qualificados como romancetes por alguns críticos e editores.” (p. 11).

Então, mesmo sendo delimitados critérios para a classificação dos gêneros, ainda não se conseguiu clareza na definição de conto, novela e romance. Nos países de língua inglesa, o conto era chamado de *short-story* e romance era compreendido tanto pelo nome de *novel* quanto por *romance*. Assim, para Magalhães Jr. (1972, p. 12):

Numerosas são as definições de conto. Tão numerosas e tão amplas e tão concessivas, que Mário de Andrade chegou a citar, em tom de gracejo, uma que dizia que “conto é tudo o que o autor diz que é conto”. Se alguém assim batiza um trabalho é que se trata, na verdade, de um conto, ainda que apenas segundo o entendimento do autor. A essa definição pitoresca, poderíamos opor outra, igualmente elástica, mas não menos verdadeira: “Conto é tudo aquilo que, pela leitura, reconhecemos e aceitamos como conto, ainda que o próprio autor nos afirme o contrário”.

Pelo pensamento do autor, a definição de conto vai depender do leitor, mesmo que a classificação dada pelo autor seja outra. Para Lucas (1983), a afirmativa de Mário de Andrade apresenta o problema da impossibilidade de traçar limites formais ao gênero.

Para Cortázar (2004, p. 51), o conto e o romance deixam-se comparar analogicamente com a fotografia e o cinema:

[...] na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] Fotógrafos [...] definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que este recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, com uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara.

Então, no cinema, bem como no romance, a captação dessa realidade é buscada por meio do desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos que não excluem a síntese que leva ao clímax da obra. Já na fotografia, ou no conto, acontece o contrário, ou seja, o fotógrafo ou o escritor sentem a necessidade de escolher e determinar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, ou melhor, que não valham apenas por si sós, mas que atinjam o espectador ou leitor.

Segundo Moisés (2001, p. 37), “O conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance, mas isso não significa que deva poder, necessariamente, transformar-se neles”, contudo, o autor afirma que, na novela e no romance, esse processo é inverso, pois do modo como foi formulada, uma narrativa jamais deixará de ser conto.

Para Gotlib (2006, p. 83), cada conto é um caso teórico, pois:

Se as noites em que se contavam os contos se desdobraram em mil e uma, tentando, assim, adiar a morte, parece que as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos para além do *simples contar histórias*, que o liga a sua tradição antiga, tendem também a se desdobrar, tal qual sua antiga tradição, em quase tantas quantos são os contos que se contam.

Portanto, conforme Lucas (1983), enquanto o romance se define como epopeia burguesa, o conto está ligado ao drama. Então, o romance pode distribuir-se em conto (como no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos em que alguns capítulos se assemelham a um conto) assim como o conto pode constituir um romance.

1.3 AS UNIDADES DO CONTO

O conto gira em torno de apenas um conflito, um drama e uma ação, portanto há uma unidade de ação, ou seja, todos os elementos da trama levam a um mesmo objetivo, convergem para um mesmo ponto.

Para Moisés (2001), o conto constitui uma fração dramática, a mais importante em que o passado e o futuro quase não têm significado enquanto o espaço geográfico é âmbito restrito, pois é em uma rua, uma casa, um quarto de dormir ou uma sala de estar que o enredo se organiza.

Assim, da mesma forma que uma única ação é característica importante do conto, um único espaço também é relevante, porque se transforma no palco do conflito. Conforme o autor, se isso não acontecesse, haveria um desequilíbrio interno e o conto perderia seu caráter próprio para tornar-se rascunho de novela ou romance.

A noção de espaço está atrelada à noção de tempo que também contribui com a unidade do conto. Os acontecimentos narrados em um conto podem ocorrer em um curto lapso de tempo, já que não se tem interesse no passado nem no futuro, o conflito acontece em horas ou dias.

Portanto, temos três unidades: ação, lugar e tempo que, segundo Moisés (2001, p.46), deve-se acrescentar também o tom:

A unidade de tom se evidencia pela “tensão interna da trama narrativa”, ou seja, pela funcionalidade de cada palavra no arranjo textual, de forma que nenhuma se possa retirar sem comprometer a obra em sua totalidade, ou acrescentar sem trazer-lhe desequilíbrio à estrutura. Toda excrescência ou amplificação torna-se, assim, indesejável.

Em suma, o núcleo do conto é formado por uma situação dramática carregada, ou melhor, tudo que é acessório é neutro, dispensável e existe em função da ação única: o personagem principal em conflito, pouco importando o espaço onde o drama se desenrola.

Em relação às personagens, poucas são as que intervêm no conto, como consequência das unidades (de ação, tempo, lugar e tom) ele só pode estabelecer-se com poucos personagens em ação. Por isso, o convívio com as

personagens de um conto dura enquanto existe o correr da narrativa, pois quando ela termina, o contato cessa, já que a vida dos protagonistas está encerrada.

Conforme o autor, a estrutura assemelha-se à técnica fotográfica ao ter a atenção mergulhada em um só ponto e não na totalidade que pretende abranger no visor: “focaliza um detalhe, o principal, no seu entender, e capta-lhe os arredores, de modo não só a fixar o que vê, mas também o que não vê. Não raro, um flagrante surpreende pelos pormenores revelados, e que escapam aos propósitos do fotógrafo.” (MOISÉS, 2001, p. 52).

A linguagem do conto deve ser objetiva e de imediata compreensão do leitor, por isso nada deve escapar-lhe. De todos os componentes linguísticos, Moisés (2001) considera o diálogo como o mais importante, pois os conflitos e os dramas residem na fala dos personagens e não nos atos e gestos deles, isto é, sem diálogo não há discórdia, harmonia, desavença, então não há conflito, nem ação.

De acordo com o autor, o diálogo pode ser dividido em quatro tipos:

1. *Diálogo indireto* (ou *discurso direto*): quando os personagens falam diretamente por meio de travessão ou aspas;
2. *Diálogo indireto* (ou *discurso indireto*): quando as falas dos personagens não são destacadas;
3. *Diálogo indireto livre* (ou *discurso indireto livre*): quando há fusão entre a terceira e a primeira pessoa da narrativa, entre autor e personagem;
4. *Diálogo* (ou *monólogo*): é aquele que se passa dentro do mundo psíquico da personagem, quando ela fala consigo mesma.

A trama do conto apresenta-se como linear e objetiva, porque ela se organiza de acordo como as coisas acontecem, enquanto o ponto de vista, também chamado de foco narrativo, se constitui como elemento essencial na narrativa e pode ser dividido em quatro:

1. a personagem principal conta a sua história;
2. uma personagem secundária conta a história da personagem principal;

3. o narrador analítico ou onisciente (aquele que sabe de tudo) conta a história;
4. o narrador conta a história enquanto observador.

Os focos narrativos 1 e 2 exigem a análise interna dos acontecimentos, por isso são narradores-personagens à medida que os outros dois referem-se à observação externa, isto é, colocam-se fora dos acontecimentos.

1.4 A QUESTÃO DA BREVIDADE E DA VELOCIDADE

Para Gotlib (2006), a afirmação de que o conto é uma forma breve a faz lembrar-se do seguinte ditado: “No conto não deve *sobrar* nada, assim como no romance não deve *faltar* nada.” (p. 63). No conto, não deve sobrar nada, pois o espaço não permite, enquanto no romance não pode faltar nada, já que o espaço não é problema.

Conforme Magalhães Jr. (1972, p. 268), não é a extensão, maior ou menor, que classificará uma história como conto:

Evidentemente, não existe uma medida rigorosa para o conto, que será breve ou longo segundo as necessidades do tema e as peculiaridades do estilo do autor. Há exemplos de contos perfeitos, por sua unidade, pelo interesse de leitura, pela intensidade da narrativa. Ao passo que outros, extremamente breves, nada lucrariam se os autores tivessem estendido o episódio por mais algumas páginas.

Em consonância com o autor, Gotlib (2006) afirma que “A questão não é ‘ser ou não ser breve’. A questão é: ‘provocar ou não maior impacto no leitor.’” (p. 64). Para a autora, o conto pode até ter uma forma mais desenvolvida de ação, ou seja, um enredo formado de dois ou mais episódios. Assim, suas ações serão independentes, enquanto no romance dependerá do que vem antes e do que vem depois, portanto o conto é conto porque a ação é “inerentemente curta” ou porque o autor quis omitir algumas de suas partes.

Então, a base diferencial do conto é a contração, o contista resume o conteúdo para contar, apenas, os melhores momentos. Para a autora, não se pode afirmar que uma história é curta porque tem determinado número de palavras ou

porque tem mais ou menos unidade. O que devemos considerar é como e por que tais recursos ocorrem e as várias respostas para estas questões.

A própria condição breve do conto já nos remete à ideia de velocidade que pode ser analisada por vários aspectos. Para Edgar Allan Poe (1976, p.47):

[...] simple cessation in reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enable to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control.¹

Assim, para o autor, a velocidade está extremamente interligada entre o tempo de leitura e o efeito de sentido, pois, dependendo de onde o leitor faz a interrupção da leitura, ele pode estar cortando o efeito de sentido que poderia causar certo impacto.

Conforme Cunha (1997), é possível levantar objeções a esse critério, uma vez que, ao considerarmos o envolvimento psicológico com o próprio ato de ler, a duração do tempo na narrativa passa a ser um dado subjetivo, ou melhor, a experiência de leitura de cada leitor irá demonstrar que há contos intermináveis, por serem pesados demais, e romances que se leem de uma só vez. Portanto, para a autora, a extensão e a velocidade do conto é dada pela forma e não pela quantidade de palavras ou tempo de leitura.

Considerando as particularidades do gênero, Cortázar (2004, p. 152) apresenta a seguinte discussão:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.

Para realizar um nocaute, o atleta tem que estar preparado para poder aplicar o golpe de maneira rápida e precisa. Assim também é um contista, que

¹ [...] a simples interrupção na leitura seria, por ela mesma suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, porém, o autor está preparado para desenvolver a totalidade de sua intenção, seja qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. (Tradução nossa).

deve preparar seus “golpes narrativos” com velocidade e precisão, pois o espaço não lhe permite divagações.

O autor comenta que essa definição não deve ser entendida como verdade absoluta, pois o bom contista é um boxeador muito astuto, pois sabe “[...] que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2004, p. 152).

Então, os elementos de brevidade e velocidade estão muito atrelados ao modo como o escritor irá proceder em vista do tempo e espaço para ele disponíveis. Assim, para que o tempo e o espaço do conto estejam condensados, de tal forma que transmita uma tensão desde as primeiras palavras ou cenas, é necessário fazer escolhas lexicais que, de alguma forma, revelem parte de sua intencionalidade. E, nesse contexto, podemos afirmar que a argumentatividade está presente em todo e qualquer discurso.

1.5 ALÉM DO PONTO, DE CAIO FERNANDO ABREU

Caio Fernando Loureiro de Abreu, mais conhecido como Caio Fernando Abreu, nasceu em 12 de setembro de 1948 em Santiago, Rio Grande do Sul. Em sua pequena trajetória, seguiu as carreiras de jornalista, escritor e dramaturgo.

Ainda jovem, mudou-se para Porto Alegre onde cursou Letras e Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, embora sua primeira carreira tenha sido a de jornalista. Sem terminar nenhum dos cursos universitários, colaborou com alguns jornais reconhecidos nacionalmente (O Estado de São Paulo, Correio do Povo, Folha de São Paulo e Zero Hora) e trabalhou nas revistas: Veja, Manchete e Pop.

O autor faleceu em 25 de fevereiro de 1996, com apenas 47 anos, devido às complicações da AIDS. Segundo Bessa (2006), este era o melhor momento da carreira do autor:

Desde o início da década de 1990, alguns de seus livros começavam a ser publicados em diversos países europeus, obtendo boa recepção. No Brasil, sua obra ganhava cada vez mais leitores e, finalmente, uma parcela da crítica e dos meios universitários que ainda eram indiferentes a ela começava a dedicar-lhe alguma atenção. Enfim, era um momento ímpar de sua carreira. (p. 5).

Para Bessa (2006), a figura de Caio Fernando Abreu era atípica no campo das letras, por isso sua literatura caminhava à margem da sociedade. Segundo o teórico, a personalidade de Caio atrapalhou, de certo modo, a divulgação de sua obra: “[...] Caio costumava reclamar de que a literatura brasileira era feita de bilhetes e telefonemas oportunos e que não tinha muita paciência para lobbies ou autopromoção. Avesso a esses contatos convenientes e a uma certa ‘diplomacia literária’, teria, desse modo, prejudicado a divulgação de sua própria obra.” (p. 5).

Outro motivo que fazia Caio Fernando Abreu afirmar que a sua literatura era marginal, era os temas escolhidos que foram rotulados de malditos e deram ao escritor o título de “escritor pesado e baixo-astral”. Com toda essa fama e uma pequena carreira, Caio escreveu narrativa infanto-juvenil, poemas, crônicas, contos, novelas, romances e textos dramáticos.

Masina (1997), em seu estudo intitulado “Um escritor na contramão dos mitos”, afirma que os contos de Caio Fernando Abreu preservam a imaginação e a fantasia, uma vez que o autor denuncia o aniquilamento das relações humanas, descrevendo o sentimento de perda de esperança que caracterizou as décadas de 60 e 70, no Brasil.

O autor apresenta uma geração reprimida pela ausência de espaço político. Por meio de metáforas, faz uma literatura de experiências fragmentadas em que suas personagens constituem grupo de pessoas comuns, a maioria jovem, tentando desmistificar preconceitos em uma sociedade intolerante que não aprendeu a conviver com as diferenças. Para Masina (1997, p. 103),

Nessa tentativa, quase todas perdem os seus referenciais. Disso resultam seres de identidade rarefeita, um eu e um ele/ela quase sempre ambíguos que atuam sobre os leitores e os modelam, como se os contos fossem pronunciados ante um leitor invisível.

Diante do conflito apresentado, o leitor tira conclusões que, normalmente, não são apresentadas explicitamente no conto, por vezes para não

comprometer o autor, já que o momento político não permitia uma literatura de engajamento.

Conforme a autora, nesse período, uma das principais características do gênero conto era conciliar, no discurso, uma visão de mundo desastrosa e anti-ideal, por causa da repressão política, a outra de natureza psicanalítica. Assim, as obras de Caio Fernando acolhem uma tradição urbana, intimista, da literatura brasileira que constroem um espaço próprio dentro de um sistema já estruturado.

Segundo Piva (1999), à medida que a produção de Caio se desenvolve, a identificação com as obras do autor não se faz mais apenas com a geração dos anos 1960/1970, mas com a designação do autor enquanto porta-voz daqueles que, independentemente da filosofia de vida, se sentem sufocados em uma sociedade preconceituosa e opressora.

Para a autora, Caio Fernando Abreu: “É o escritor que fala da falência de determinados sonhos, mas principalmente da inadequação e do vazio sentido pelas pessoas no cenário das grandes cidades.” (PIVA, 1999, p. 82). Então, o autor acaba por traduzir o homem moderno como aquele que trabalha, se emociona, se revolta e se entristece.

Grande parte da literatura brasileira contemporânea exprime as transformações do país, particularmente o momento em que o Brasil esteve sob o domínio do regime militar. Nesse período (de 1964 até 1984), o país passou por um processo de modernização que tentava copiar os padrões de industrialização e urbanização dos países desenvolvidos.

Segundo Habert (1996), no início da década de 1970, vivia-se no Brasil o período mais tenso da ditadura militar, a censura foi institucionalizada e a tortura aos presos políticos era prática comum. O governo e os empresários estavam animados com o chamado “milagre econômico”.

Nesse momento, conforme a autora, as propagandas oficiais prometiam que até o ano de 2000, o Brasil seria uma grande potência mundial. As cidades, o mercado interno, a construção civil, a de estradas e hidrelétricas, as operações nas Bolsas de Valores expandiam-se, e aliado a isso

Uma febre consumista parecia ter tomado conta das classes médias: compravam o “carro do ano” financiado em 36 meses; apartamentos “estilo mediterrâneo ou barroco” financiados pelo BNH (Banco Nacional de Habitação); o último aparelho de som “três em um”; a recentíssima TV a cores e as ilusões da última “novela das oito”. (HABERT, 1996, p. 12)

A cada balanço econômico, burguesia e governo espalhavam um clima calmo e de tranquilidade exaltando as altas taxas de lucros obtidos. Em meio a tantos recordes estatísticos, segundo a autora, outros dados revelavam “a face real do ‘milagre’ para a imensa massa de trabalhadores da cidade e do campo.” (p.12).

As tais transformações sociais e econômicas, ressaltadas pelo governo, não eram pensadas de modo a resolver efetivamente os problemas da sociedade brasileira que, conforme Habert (1996), em matéria de subnutrição, mortalidade infantil e acidentes de trabalho, o Brasil despontava entre os primeiros do mundo, pois

Segundo dados de 1975, 72 milhões de brasileiros (67% da população) eram subnutridos. A taxa de mortalidade infantil aumentou não só as regiões tradicionalmente atrasadas como também nas mais industrializadas. Em 1970, de cada 1000 crianças nascidas vivas, 114 morriam em menos de um ano, tendência esta crescente nos anos seguintes. (HABERT, 1996, p. 12).

Em meio a tudo isso, grande parte da população rural migrava para os grandes centros urbanos em busca de integração e o mínimo de dignidade para a sua família. Na realidade, de acordo com a autora, o crescimento e a expansão da economia brasileira, nesse período, tinha como sustentação três pilares básicos:

o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho [...]; a ação do Estado garantindo a expansão capitalista e a consolidação do grande capital nacional e internacional; e a entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimento e de empréstimos. (HABERT, 1996, p. 13-14).

Assim, o “milagre econômico” foi realizado à custa do empobrecimento e do silêncio forçado de um imenso número de pessoas. Para Chiavenato (1994), entre esses anos, a ditadura destruiu a economia, instaurou a corrupção e tornou a tortura uma prática política, além de humilhar a nação, abalou o

caráter brasileiro e alienou as novas gerações “[...] tornando-as incapazes de entender a sociedade em que vivem.” (p.5).

A obra de Caio Fernando Abreu nasceu neste contexto e registrou algumas dessas transformações políticas e sociais brasileiras. Geralmente, seus textos apresentam um sujeito inserido nos grandes centros urbanos, que enfrenta as dificuldades de adaptação às transformações sociais e culturais desses grandes centros.

Embora a crítica situe as obras de Caio, socialmente e temporalmente, como consequência de uma determinada realidade, notamos que, na verdade, o autor trata de temas universais e estáveis, próprios das indagações mais íntimas do ser humano que extrapolam as circunstâncias sócio-históricas que possam ter estimulado a sua produção.

O conto “Além do ponto”, *corpus* desta pesquisa, faz parte da obra *Morangos Mofados* que foi publicada em 1982 e conferiu a Caio Fernando reconhecimento nacional. Mesmo que a obra pareça ser, ou de fato seja, reflexo do contexto histórico dos anos 1960/1970, os temas presentes nela são extremamente atuais.

A obra é formada por três partes: “O Mofo”, constituída por nove contos; “Morangos”, por oito e “Morangos Mofados” por apenas um conto que dá título ao livro. É possível afirmar que a primeira parte, em que se encontra o conto “Além do Ponto”, representa, por meio dos personagens anônimos, a fragilidade humana, o desamor, a descrença, a dor, a perda da liberdade e a falta de perspectiva por conta da ditadura militar e um caráter crítico mais elevado.

Na segunda, os contos ainda carregam certo pessimismo e apresentam o gosto ácido do morango em forma de preconceito, medo e falta de esperança. Finalmente, a última parte demonstra que toda a acidez da fruta transformou-se em poesia, já que o fim é alegre e positivo.

Para Holanda, o que primeiro chama a atenção em *Morangos Mofados* é o cuidado e a delicadeza para tratar da experiência existencial:

Ao contrário da maioria dos relatos recentes sobre a opção guerrilheira, cuja palavra de ordem é a autocrítica irônica, e que apresentam, às vezes até didaticamente, novos e seguros rumos políticos, Caio não procura analisar ou mesmo avaliar um caminho acabado (ou interrompido). [...] *Morangos* não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência. (HOLANDA, 2005, p. 90).

Morangos Mofados, segundo Porto e Porto (2004), configura-se como uma manifestação literária que mobiliza anseios e perspectivas sociais de personagens que sentem a necessidade de fazer uma autoavaliação de suas crenças político-ideológicas marcados por repressão, já que a obra foi elaborada em um contexto autoritário, em que a censura e a perseguição política eram constantes.

De acordo com as autoras, a obra põe em relevo a condição social e moral de todos aqueles que vivem em situação periférica, porque explora uma visão de mundo que se opõe a um padrão vigente de comportamento que, embora fosse de transição (da ditadura militar para a democracia), ainda mantinha valores tradicionais.

Segundo Callegari (2008), Caio Fernando Abreu sempre repetia que não acreditava em homossexualidade ou heterossexualidade, mas sim em sexualidade, uma vez que pessoas se apaixonam por pessoas e não por rótulos. Apesar de o autor ter uma clara preferência homossexual, algumas mulheres especiais passaram pela sua vida.

De acordo com a autora, o livro *Morangos Mofados* é dedicado a uma delas: Maria Clara Jorge, mais conhecida como Cacaia. Na época em que o livro foi escrito, Caio vivia com Maria Clara, por isso nada mais natural que a obra também fosse dedicada a ela, já que esse tipo de homenagem era constante em sua literatura.

Todos os seus livros e boa parte de seus contos foram dedicados a alguém que, de alguma forma, o inspirou a escrever a história, seja pela lembrança com quem viveu algo parecido ou apenas como uma forma de expressar carinho, sem que nada no conteúdo do texto justificasse aquela dedicatória exclusiva.²

² Caio Fernando Abreu era muito querido, em anexo segue uma crônica que Mario Prata escreveu assim que soube da morte do amigo.

Além de Cacaia, na vida do autor passaram outras mulheres: Vera Antoun, com quem Caio pensou em se casar e ter filhos, a arquiteta cujo apelido era Pifa e Maria Emilia Bender, ou seja, pela vida do escritor teve muita paixão, mas é claro que também houve fases de decepções e de solidão como ele descreveu em vários textos, um bom exemplo, conforme Callegari (2008), é o conto “Além do ponto”.

“Além do ponto” acontece em um centro urbano e narra uma história intrigante, pois desejamos saber o tempo todo quem ou o quê o protagonista está buscando e, ao mesmo tempo, é angustiante, por revelar um sujeito que a cada passo corrompe ainda mais a sua situação.

No início, um narrador em primeira pessoa sai em meio ao frio e à chuva para encontrar outra pessoa, sem nome, mas que pode ser definido como um personagem masculino:

[...] e fumaríamos beberíamos sem medidas, haveria discos, sempre aquelas vozes roucas, aquele sax gemido e o olho **dele** (grifo nosso) posto em cima de mim, ducha morna distendendo os meus músculos. (p.37).

Nesse caminho, esse narrador-personagem apresenta-se negando a sua própria condição, na verdade, ele não quer demonstrar aquilo que realmente é:

[...] eu não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo um dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando sem táxi naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, para que ele não visse meu dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu andava eu não queria que ele visse nem soubesse. (p. 38).

Ao mesmo tempo em que rejeita a sua situação, vários fatos acontecem para afetar seu estado: um carro passa e o molha por inteiro; depois ele escorrega e, ao tentar proteger a garrafa de conhaque, ela se quebra; então, além de molhado por causa da intensa chuva, ele fica encharcado de conhaque.

Quando finalmente chega ao seu destino, ele bate à porta com vontade sem se importar com as pessoas que quisessem olhar, queria chamá-lo

CAPÍTULO II

A ARGUMENTAÇÃO

Retórica é a contrapartida da Dialética. Ambas referem-se a assuntos gerais mais ou menos de interesse da compreensão humana e não pertencem a uma ciência definida. Assim, todos os homens fazem uso delas em maior ou menor medida, pois tentam, de certo modo, questionar e sustentar argumentos, defendendo-se a si próprios e acusando outros. (ARISTÓTELES, 2007, p. 19).

2.1 O PERCURSO HISTÓRICO DA ARGUMENTAÇÃO

Desde os primórdios, os homens têm utilizado a linguagem como meio de persuasão. Segundo Reboul (2004), podemos encontrar a retórica entre os hindus, chineses, egípcios e os hebreus, mas até certo ponto é correto dizer que a retórica, assim como a filosofia, a tragédia e a geometria, é uma invenção grega.

Para Reboul (2004) e Campato Júnior (2003), a retórica nasceu na Sicília grega, por volta de 465, no momento da queda da ditadura de Siracusa com objetivo judiciário, pois os cidadãos usurpados pelos tiranos reclamavam seus bens e, assim, seguiram-se os conflitos judiciários.

Em uma época que não havia advogados, era necessário dar a cada uma das partes subsídios para defender sua causa, então, para obterem ajuda as partes procuravam um logógrafo³ que redigia as queixas para que fossem lidas no tribunal. É neste momento que Córax e Tísias publicam uma coletânea de preceitos básicos com exemplos para as pessoas que quisessem recorrer à justiça.

Conforme Campato Júnior (2003), da Sicília, a retórica passa para Atenas com Górgias. Nascido por volta de 485, Górgias viveu cento e nove anos, era siciliano e discípulo de Empédocles. Enquanto estava em Atenas, sua eloquência encantou tanto os atenienses que foi obrigado a prometer que voltaria.

Até esse momento, de acordo com Reboul (2004), os gregos identificavam a literatura como poesia (épica, trágica, lírica). A prosa era entendida como um instrumento funcional que tinha por objetivo transcrever a linguagem oral comum.

Górgias apresenta uma prosa convincente tornando a composição tão bela quanto à poesia. Segundo Barthes (1975, p. 152): “O papel de Górgias (para nós) é ter submetido a prosa ao código retórico, propagando-a como discurso erudito, objeto estético, ‘linguagem soberana’, antepassado da ‘literatura’”.

De acordo com Oliveira (2002), Górgias introduziu na retórica, uma perspectiva artística que envolvia ritmos poéticos, antíteses, paralelismos e outras simetrias que concebiam a linguagem como força persuasiva, a fim de, nos tribunais, essa técnica ajudasse o cidadão a impressionar e convencer seus ouvintes, promovendo seus interesses de maneira eficaz e convincente.

³ Aquele que escrevia para terceiros, uma espécie de escrivão público.

Para Olivier Reboul (2004), a retórica de Górgias é bastante sofisticada, pois era baseada nas figuras (assonâncias, paronomásias, perífrases, metáforas, antíteses) e em uma petição de princípio, pois de cidades em cidades dava lições de eloquência e filosofia.

Esse ensino preenchia uma necessidade que até então não era atendida pelos gregos, visto que só recebiam uma formação elementar. Então, aos retores devem-se essa inovação de ensino intelectual sem finalidade religiosa ou profissional, com o único objetivo de transmitir a cultura geral.

Essa ligação entre a sofisticada e a retórica só aparece plenamente com Protágoras que também era um mestre itinerante, que ensinava, ao mesmo tempo, eloquência e filosofia. Contudo, ao chegar a Atenas, disse que não estava querendo justificar a existência ou não de deuses e muito menos saber o que eles eram, o que lhe custou a condenação à morte.

Para não ser morto, acabou fugindo e com isso tornou-se um autor enciclopédico. Conforme Reboul (2004), Protágoras foi o primeiro a interessar-se pelo gênero dos substantivos, pelos tempos verbais e pelo que viria a ser chamado de gramática. Também foi fundador da erística que mais tarde seria conhecida pelo nome de dialética.

De qualquer maneira, para Reboul (2004), é possível dizer que os sofistas criaram a retórica como arte do discurso persuasivo, objeto de um ensino global e sistemático, pois a eles devem-se os primeiros esboços de gramática, além de um ideal de prosa ornada e erudita.

Com os sofistas, o discurso não será mais ser verdadeiro ou mesmo verossímil, mas deverá ser eficaz, ou seja, próprio para persuadir. Portanto, o objetivo dessa retórica é dominar por meio das palavras, neste momento, a palavra está estritamente ligada ao poder. Assim, eles foram os primeiros pedagogos que buscavam capacitar os homens para que pudessem governar bem tanto o governo, quanto às suas casas.

Neste momento, surge Isócrates que une as diversas necessidades da retórica (judiciária, de prosa literária, de filosofia, de ensino) ao propor uma que fosse mais moral e aceitável do que a dos sofistas.

Isócrates viveu noventa e nove anos e também era ateniense, como era muito tímido e tinha uma voz bem baixa, ele não pôde ser orador. Por isso,

dedicou-se à arte de ensinar oratória. Admirado pelos contemporâneos, acreditava que não era possível capacitar qualquer um para persuadir qualquer um, como pregava os sofistas. Segundo a sua visão, para ser orador são necessárias três condições:

Aptidões naturais → Prática constante → Ensino sistemático

Assim como Górgias, Isócrates defendia uma prosa literária, por isso criou uma prosa que se diferenciou totalmente da poesia que, conforme Reboul (2004, p. 11), era uma prosa “sóbria, clara, precisa, isenta de termos raros, de neologismos, de metáforas brilhantes, de ritmos marcados, mas sutilmente bela e profundamente harmoniosa.”

De acordo com Oliveira (2002, p. 205), “Isócrates considerava a retórica não apenas como um conjunto de regras, mas sim o cultivo salutar dos discursos em que se envolviam virtudes e idéias.” Ele também afirmava que a retórica só era aceitável se estivesse em conformidade com uma causa honesta e nobre e que não deveria ser censurada por causa do mau uso que faziam dela, assim, entendia a palavra com o maior bem que um indivíduo poderia ter. Enquanto ele enaltece a retórica, Platão a critica.

Segundo Barthes (1975), Platão aborda duas retóricas, uma julga como má, a retórica dos retores; e a outra como boa, a retórica de direito. A primeira seria a dos sofistas e de Isócrates, e a segunda a expressão da filosofia que não entende a retórica como arte, uma vez que a linguagem só tem valor se estiver a serviço do pensamento com o objetivo de alcançar um feito.

Nesse ínterim, nasceu Aristóteles, discípulo de Platão, em Estagira. Aos dezessete anos, entra para a Academia de Platão, onde permaneceu por vinte anos, quando decide fundar uma escola concorrente que chamou de Liceu.

Para Citelli (2007), os pensadores gregos, de Sócrates a Platão, escreveram sobre retórica, contudo é com Aristóteles que as estruturas do discurso foram estudadas mais profundamente demonstrando como as unidades compositivas são geradoras de persuasão.

O filósofo repensa e eleva a retórica, inserindo-a em um sistema filosófico bem diferente da proposta sofista e posteriormente transformando-a em

sistema. De início, Aristóteles (2007, p. 21-22) afirma que os escritores dos tratados retóricos abordam coisas insignificantes e tendem mais ao ramo jurídico da oratória. Assim, ele apresenta uma nova definição de retórica:

- a) a retórica tem seu valor, pois as coisas que são justas e verdadeiras têm uma tendência natural de prevalecer sobre seus opostos;
- b) nem sempre o poder do conhecimento exato permitirá que se convença com facilidade;
- c) devemos ser capazes de empregar a persuasão de modo que possamos ver claramente como são os fatos;
- d) além disso, é humilhante um homem que sabe defender-se com os braços, mas não com o discurso e a razão, já que o discurso é mais próprio ao homem que o corpo;
- e) quem utiliza o poder do discurso injustamente pode causar grande dano, então um homem pode conferir o maior dos benefícios por meio do uso correto da palavra e infligir a maior das injúrias caso opte pelo uso incorreto;
- f) a retórica não está relacionada a uma classe definida de assuntos, pois ela é universal bem como a dialética. Portanto, a função da retórica não é ser bem sucedida na persuasão, mas nos meios de alcançar tal feito.

A partir do último item, Aristóteles (2007) afirma que é nesse ponto que a retórica se assemelha às outras artes. De acordo com Reboul (2004), o discurso de Aristóteles é muito coeso e essa nova argumentação transmite uma ideia mais sólida e profunda da retórica.

Neste sentido, Oliveira (2002) afirma que Aristóteles define a retórica como a faculdade de descobrir especulativamente, o que, dependendo do caso, é apropriado ao objetivo de persuadir, ou seja, descobrir o que tem de persuasivo em cada discurso, em cada informação e em cada dado.

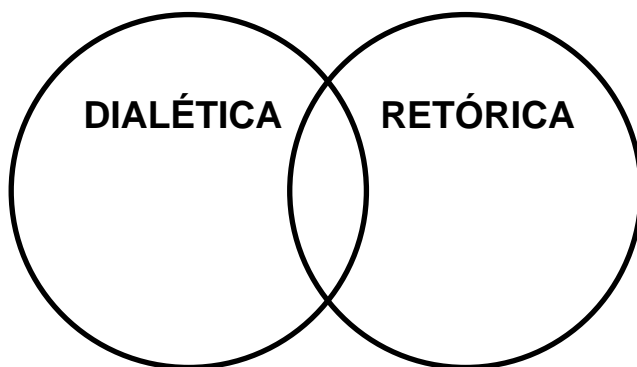
Sabendo que Platão exaltava a dialética em detrimento da retórica e Aristóteles elevava a retórica enquanto desprezava a dialética, é importante que se faça um paralelo entre as duas correntes. Reboul (2004, p.35) apresenta cinco

argumentos discutidos por Aristóteles que demonstram o que a retórica e a dialética têm em comum:

- 1º as duas conseguem tanto comprovar uma tese quanto o seu contrário;
- 2º elas são universais no sentido de possibilitarem discussão de tudo que é controverso, além de não serem ciência;
- 3º ambas podem ser ensinadas metodicamente, por isso podem ser chamadas de “técnicas”;
- 4º tanto uma quanto a outra conseguem fazer a distinção entre o verdadeiro e o aparente;
- 5º as duas utilizam dois tipos de argumentos: indução e dedução.

A princípio temos a impressão que dialética e retórica designam a mesma disciplina, contudo a dialética é um jogo cujo objetivo está ligado a comprovar ou refutar uma tese seguindo as regras do raciocínio, enquanto a retórica é uma aplicação da dialética, pois a utiliza como um meio de persuadir.

Logo, retórica e dialética são disciplinas diferentes que poderiam ser representadas da seguinte maneira:



pois:

a dialética é um jogo intelectual que, entre suas possíveis aplicações, comporta a retórica. Esta é a técnica do discurso persuasivo que, entre outros meios de convencer, utiliza a dialética como instrumento intelectual. Pois bem, se os dois círculos podem cruzar-se, é porque se situam no mesmo plano, e – indo mais longe – porque pertencem em sentido estrito ao mesmo mundo. (REBOUL, 2004, p. 39)

Então, mesmo não desempenhando a mesma função, elas pertencem ao mesmo mundo e atuam de maneira semelhante, já que vivemos em um mundo que não é da pura ciência, em que a previsão é mais ou menos certa e a decisão não um tanto quanto justa. A partir de tudo isso, Aristóteles transformou a retórica em um sistema de tal modo que os seus sucessores o complementaram, contudo sem modificá-lo.

De acordo com Citelli (2007), com o passar do tempo, tanto a retórica quanto às suas funções foram sendo alteradas. Da antiga preocupação com as técnicas organizacionais do discurso, o que permanece no final do século XIX é a vinculação da retórica como embelezamento do texto.

Assim, à retórica caberia dar subsídios para tornar o texto mais bonito, por isso, conforme o autor, ainda hoje persiste um pouco a visão negativa de que a retórica é vazia de ideias e sinônimo de adorno. Mesmo assim, pensando na retórica moderna, para ele, os recentes trabalhos sobre o assunto têm buscado dar importância a questões provenientes da teoria das figuras, dos raciocínios expositivos e da argumentação.

É neste contexto que os conceitos formulados por Aristóteles reencontram espaço para uma reflexão mais ampla e desprendida dos valores fixados que marcaram a história da retórica. Este novo papel contempla dois grandes polos: o estudo das figuras de linguagem e das técnicas de argumentação.

Em suma, de acordo com Eco (1971), na antiguidade clássica, tínhamos a existência de um raciocínio lógico em que as conclusões eram tidas por silogismos indiscutíveis fundadas nos argumentos de que o discurso não poderia dar margens à discussão e deveria impor-se pela própria autoridade dos seus argumentos.

Em seguida, apareceu o discurso dialético que argumentava com base nas premissas prováveis que permitiam pelo menos duas conclusões possíveis para definir-se qual das duas seria a mais aceitável. Por fim, apresentou-se o discurso retórico que também partia de premissas prováveis e delas tiravam-se conclusões, contudo visava não só à obtenção de assentimento, mas ao consenso emotivo.

Hoje, conforme Eco (1971), todos os discursos, que pertenciam à Lógica, à Filosofia, à Teologia, são reconhecidos como suasórios, ou seja, tendem a

inclinam o interlocutor para determinado tipo de consenso, obtido com base em elementos emocionais, de avaliações históricas e práticas, pois

nesse sentido, a Retórica, de *arte da persuasão* que era, - quase entendida como *fraude* sutil – está sendo mais encarada como técnica de um raciocinar humano controlado pela dúvida e submetido a todos os condicionamentos históricos, psicológicos, biológicos de qualquer ato humano. (ECO, 1971, p. 74).

Para o autor, há vários graus de discurso que vão desde o discurso filosófico às técnicas proferidas nas propagandas, portanto variam de uma persuasão honesta, que procura convencer sem enganar, à persuasão como fraude, que busca a adesão a qualquer custo.

2.2 O OBJETIVO E O OBJETO DA ARGUMENTAÇÃO

Para Aristóteles (2007), o estudo da retórica refere-se aos meios de persuasão, que é um tipo de demonstração que, por sua vez, é um entimema⁴. Portanto, a sua função não é apenas ser eficaz na persuasão, mas levantar meios de alcançar tal sucesso, bem como descobrir circunstâncias para reafirmar cada passo.

Segundo o autor, a retórica pode ser definida como: “[...] a faculdade de observar os meios de persuasão disponíveis em qualquer caso dado.” (ARISTÓTELES, 2007, p. 23), portanto, isto não é a função de uma arte qualquer.

Na verdade, todas as artes podem persuadir sobre seus próprios objetos de pesquisa, mas a retórica é aquela com o poder de observar os meios de persuasão em quase todos os assuntos que são apresentados. Assim, para Aristóteles (2007, p. 23), há três espécies de meios de persuasão que são fornecidas pelo discurso oral:

- **a que depende do caráter pessoal do orador**, ou seja, somos mais persuadidos por “homens de bem” por serem, a nosso ver, mais preparados e íntegros do que outros, isto é, o caráter do

⁴ Segundo Aristóteles, entimema é um tipo de silogismo em que uma premissa está faltando ou está subentendida.

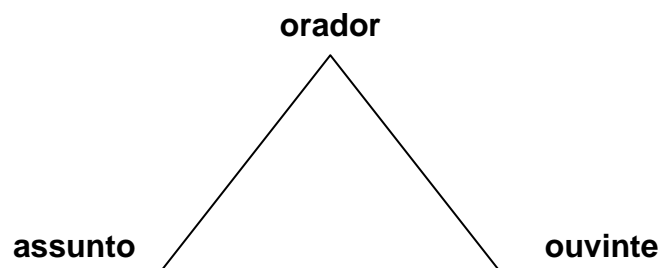
orador pode ser talvez o mais eficiente meio de persuasão de que ele dispõe;

- **a que está relacionada à inclusão da audiência em determinado estado psicológico;** esta ideia parte do princípio de que o nosso estado de espírito interfere em nossos juízos;
- **e a consequência da prova, ou da aparente prova, fornecida pelos termos do próprio discurso,** ou seja, a persuasão é afetada pelo próprio discurso quando uma verdade é provada ou por meio de argumentos persuasivos pertinentes ao caso em questão.

Então, de acordo com o autor, há três modos de realizar uma persuasão categórica, para isso o orador deve ser capaz de:

- raciocinar logicamente;
- entender o caráter humano;
- controlar as emoções.

Portanto, o bom orador está preparado para o que pode vir, não acredita que o caráter faz a pessoa e não deixa seus sentimentos interferirem em suas ações. Quanto ao discurso a ser proferido, depende de cada tipo de ouvinte, por isso o discurso é constituído por três elementos:



O ouvinte é aquele a quem se dirige o discurso e o qual determina o fim do objeto do discurso, ele é uma espécie de juiz que deverá tomar decisões. Destes três elementos surgem as três divisões da retórica ou os três gêneros do discurso – judiciário deliberativo e epidíctico, pois, segundo Aristóteles, há três espécies de auditório, portanto conforme o público, o discurso é adaptado.

2.2.1 As Cinco Fases da Retórica

Por sua vez, a retórica é dividida em cinco partes que representam as fases que um discurso deve ou deveria percorrer. A saber:

- *heurésis* (invenção): reunião de todos os argumentos e meios de persuasão a partir do tema de seu discurso;
- *taxis* (disposição): ordenação dos argumentos selecionados que resultará na estruturação interna do discurso;
- *lexis* (elocução): organização escrita do discurso que comporta as figuras de estilo;
- *memoria* (memória): memorização do discurso;
- *hypocrisis* (ação): discurso efetivamente proferido comportando efeitos de voz, mímicas e gestos.

Conforme Reboul (2004), a primeira fase, a ***invenção***, requer que antes de realizar um discurso, defina-se do que ele tratará, pois é a partir desta definição que será escolhido o gênero que convém ao assunto.

Segundo o autor e Aristóteles (2007), de acordo com os antigos, os gêneros do discurso são: o judiciário, o deliberativo (ou político) e o epidíctico.

Para os autores, o discurso *judiciário* acusa ou defende alguém, uma ou outra ação é sempre feita pelas partes do caso. O *deliberativo* estimula a fazer ou não fazer algo, é uma espécie de aconselhamento ou desaconselhamento em todas

as questões referentes à cidade, uma dessas duas atitudes é sempre adotada pelos conselheiros particulares e aos homens que se dedicam às assembleias públicas. Por fim, o discurso *epidíctico*⁵ censura ou louva um homem, ou um grupo de homens, ou um discurso.

Aristóteles (2007) afirma que os três gêneros se diferenciam pelo tempo: o discurso judiciário refere-se ao passado, pois são fatos ocorridos que têm a função de esclarecer, qualificar e julgar; o deliberativo se atém ao futuro, pois visa a decisões e projetos e o epidíctico refere-se ao presente mesmo buscando dados do passado ou do futuro.

O autor também afirma que o tipo de argumento utilizado dentro de cada gênero não é o mesmo. O *judiciário* utiliza raciocínios silogísticos a fim de esclarecer a causa dos fatos. O *deliberativo* argumenta por meio de exemplos que permitem considerar como provável o futuro a partir de dados passados. E o *epidíctico* emprega a amplificação, tornando a visão do público mais abrangente.

Sendo assim, em resumo, Aristóteles (2007) demonstra que os discursos podem ser classificados de acordo com o auditório e conforme a finalidade:

Gênero do discurso	Auditório	Tempo	Ato	Valores	Tipo de argumento
<i>Judiciário</i>	Juízes	Passado (fatos por julgar)	Acusar/defender	Justo/ injusto	Entimema (dedutivo)
<i>Deliberativo</i>	Assembleia	Futuro	Aconselhar/ desaconselhar	Útil/ nocivo	Exemplo (indutivo)
<i>Epidíctico</i>	Espectador	Presente	Louvar/censurar	Nobre/ vil	Amplificação

Fonte: Olivier Reboul (2004, p. 47).

⁵ A tradução do livro *Retórica*, que adotamos, apresenta discurso exibicional ao invés de epidíctico, afirmando que todos os homens elogiam ou humilham em vista de afirmações dos estados de coisas existentes no presente, mesmo que tais fatos sirvam para recordar o passado ou prever o futuro.

Sabendo o gênero de discurso, é necessário encontrar argumentos que defenderão a causa, pois de acordo com Hughes e Duhamel (1962, p. 95):

The foundation of all persuasive writing ought to be composed of two items: proposition and proof. By proposition is meant the expression of the author's belief, the intellectual position he has come to after his consideration of a subject. By proof is meant any evidence which will lead the reader to admit that the writer's position is valid.⁶

Para Aristóteles existem quatro linhas gerais do argumento: o Possível e o Impossível, Fato passado, Fato futuro e Grau (Grandeza e Pequenez).

O Possível e o Impossível parte do pressuposto de que se é possível uma coisa acontecer, então é possível que outra coisa aconteça desde que elas sejam situações contrárias. Por exemplo:

Se um homem pode ser curado, ele também pode adoecer, pois quaisquer dos dois contrários são igualmente possíveis desde que um seja o contrário do outro. Se de duas coisas semelhantes uma é possível, então a outra também o é. Se o mais difícil de duas coisas é possível, então o mais fácil também o é. (ARISTÓTELES, 2007, p. 117).

As questões do Fato passado podem ser entendidas da seguinte maneira: devemos entender que se o menos provável de duas coisas acontecer, o mais provável deverá ter ocorrido também:

Se uma coisa que freqüentemente sucede outra aconteceu, então essa outra coisa aconteceu, isto é, por exemplo, se um homem esqueceu-se de uma coisa, sem dúvida ele também aprendeu sobre essa coisa. (ARISTÓTELES, 2007, p. 118).

Quanto ao Fato Futuro, de acordo com o autor, determinada ação será realizada se há tanto o poder quanto a vontade de fazê-la ou se junto ao poder há o desejo de obter um resultado ou está aliado a um sentimento que possa induzi-lo:

⁶ O fundamento de toda a escrita persuasiva deve ser composto por dois itens: proposição e prova. Por proposição destina-se a expressão da crença do autor, a posição intelectual que ele ocupa por fim a sua consideração enquanto sujeito. Por prova entende-se qualquer evidência que levará o leitor a admitir que a posição do escritor é válida. (Tradução nossa).

[...] uma coisa acontecerá sempre que algo que lhe antecede naturalmente já tenha acontecido. Assim, se estiver nublado, é provável que chova. Se os meios para um fim ocorram, então, é provável que o fim vá ocorrer. Assim, se há uma fundação, então, haverá uma casa. (ARISTÓTELES, 2007, p. 119)

O grau de Grandeza e Pequenez dependerá do objeto que está em foco, pois cada orador irá estabelecer as leis de acordo com a sua intensão. Para Aristóteles (2007), as questões de Grandeza e Pequenez devem ser vistas sem um objeto, já que na vida prática, os fatos contam mais que as generalizações.

Em seguida, o autor trata dos dois argumentos que são mais comuns a todos os tipos de oratória: o *Exemplo* e o *Entimema*. O *Exemplo* pertence à indução que tem por fundamento o raciocínio, esse argumento possui duas variedades: uma consiste na alusão aos fatos passados recentes e a outra, na invenção dos fatos pelo orador.

Para ilustrar a menção de fatos passados recentes o autor explica que o orador poderá argumentar da seguinte maneira:

Devemos nos preparar para lutar contra o rei da Pérsia e não deixá-lo dominar o Egito. Pois Dario, o velho, não atravessou o Egeu até dominar o Egito, mas visto que o dominou, então o atravessou. E, Xerxes, mais uma vez, não nos atacou até dominar o Egito, mas visto que o dominou, então, o atravessou. Portanto, se o atual rei dominar o Egito, então ele também o atravessará; assim não devemos deixá-lo fazer. (ARISTÓTELES, 2007, p. 120).

As fábulas eram muito utilizadas como invenção dos fatos, Aristóteles (2007) afirma que Esopo é o grande representante deste argumento, pois, em defesa do líder popular, ele inventava histórias que possuíam uma moral que pudesse ir ao encontro de sua defesa.

Para ilustrar, Esopo defendeu, diante de uma assembleia, a ideia de que um líder popular deveria ser submetido à provação, tal como contou na fábula da raposa e o porco-espinho que apresenta a história de uma raposa que precisava atravessar um rio a nado quando foi surpreendida por uma forte enchente. Depois de muito se debater, só teve forças para agarrar-se à margem oposta, onde caiu praticamente sem forças, mas feliz por ter vencido a correnteza. Pouco tempo depois, um enxame de moscas pousou sobre ela e como a pobre raposa estava fraca, não conseguiu se defender e resolveu permanecer quieta. De longe, o porco

espinho avistou o que estava acontecendo e foi ao encontro da raposa se oferecendo para ajudá-la a espantar as moscas. A raposa quase sem voz agradeceu a gentileza e disse que não era para tocar nas moscas, pois elas já haviam sugado tudo o que podiam e se acaso elas saíssem viria outro enxame e ela poderia não suportar. Moral da história: pode ocorrer que, algumas vezes, o remédio para a cura de um mal é pior que o mal em si mesmo.

Assim, Esopo concluiu sua defesa afirmando que seu cliente já era rico, portanto não causaria mais danos à população, mas se o público o condenasse, viriam outros não tão ricos que esvaziariam por completo o tesouro da cidade. Portanto, segundo Aristóteles (2007, p. 121):

as fábulas são adequadas aos discursos nas assembléias populares, pois têm a vantagem de ser comparativamente fáceis de inventar, considerando-se que é difícil encontrar analogias entre os eventos do passado recente. De fato, você as organizará apenas como se organiza analogias ilustrativas, ou seja, tudo o que se necessita é o poder de estudar bem a analogia, que é um poder desenvolvido pelo treino intelectual.

Segundo o autor, o *Entimema* é um argumento além do exemplo, por isso quando não se é capaz de argumentar pelo Entimema é preciso tentar demonstrar o ponto de vista pelo método do exemplo e convencer os ouvintes por meio disso.

Agora, se o orador é capaz de argumentar pelo Entimema, os exemplos deverão ser utilizados como prova suplementar, pois eles não devem preceder os entimemas, porque será dado ao argumento um ar indutivo. No entanto, se os exemplos acompanharem os entimemas, eles terão o efeito do testemunho dado como prova.

Ainda discorrendo a respeito da ***invenção***, Reboul (2004) afirma que o orador dispõe de dois tipos de provas chamadas de extrínsecas e intrínsecas. As provas extrínsecas são apresentadas antes da invenção por meio de testemunhas, leis, contratos, confissões etc., enquanto as provas intrínsecas são criadas pelo orador, dependendo somente de seu método e talento pessoal.

De acordo com o autor, para encontrar argumentos, é necessário começar pelo lugar denominado de *topoi* que tem ao menos três significados:

- 1) No sentido mais antigo, e também mais simples, o lugar é definido como um argumento pronto que pode ser útil a qualquer momento e que por vezes o orador já até o decorou. Podemos defini-lo como argumento clichê ou como, segundo Reboul (2004), argumento-tipo.
- 2) Em um sentido mais técnico, o lugar é um argumento que pode abarcar sentidos diferentes, por isso ele seria um tipo de argumento.
- 3) Pensando em um terceiro sentido, o lugar seria uma questão típica que possibilita encontrar argumentos e contra-argumentos.

Logo, o lugar auxilia na busca de argumentos que sirvam à tese e na invenção de premissas de uma conclusão dada. Portanto, o conceito de invenção situa-se em dois polos, um em que o orador faz um levantamento dos argumentos e procedimentos retóricos disponíveis e outro no qual o orador cria argumentos e instrumentos para comprovação.

No que se refere à **disposição**, o discurso é dividido em quatro partes denominadas: exórdio, narração, confirmação e peroração.

O exórdio é a parte que inicia o discurso e tem por objetivo ser dócil, atento e benevolente. Para Aristóteles (2007), o exórdio se encaixa perfeitamente no discurso epidíctico, pois consegue fazer do auditório parte do que se vai dizer.

Conforme Reboul (2004, p.55), a retórica do exórdio consiste em “ir direto ao que interessa.” e, para Citelli (2007), o exórdio é a introdução do discurso que visa assegurar a atenção e a fidelidade dos ouvintes.

A narração é a explanação dos fatos que dizem respeito à causa. Para que a exposição dos acontecimentos seja eficaz é preciso ter três qualidades: clareza, brevidade e credibilidade:

como ser claro? Ao mesmo tempo pelos termos empregados e pela organização do texto, de preferência cronológica, mas recorrendo às vezes aos retornos, aos *flash-backs*.

Como ser breve? Eliminando tudo que seja inútil, todos os fatos anteriores ao caso, todas as circunstâncias que não esclareçam nada, mostrando que no fundo tudo leva à aquilo...

Como ser crível? Enunciando o fato com suas causas, sobretudo se o fato não for verossímil; mostrando que os atos se afinam com o caráter de seu autor, com tudo o que se sabe dele. (REBOUL, 2004, p. 56).

De acordo com Citelli (2007), a narração é propriamente o assunto em que se desenrolam os fatos e o lugar onde ocorre o andamento argumentativo. O modo de se relatar um fato já é um argumento, por isso na Idade Média, a narração é inserida na pregação com histórias, normalmente fictícias, que ilustram o tema do sermão.

A confirmação é a reunião de provas seguido por uma refutação que acaba com os argumentos adversários, assim, a credibilidade do argumento dependerá da capacidade de comprovar as afirmativas, por isso ela pode incitar piedade ou indignação.

A organização da confirmação dependerá da quantidade e do valor de cada argumento. Alguns teóricos defendem que, para uma boa retórica, é importante que se inicie com argumentos mais fracos e acabe com os argumentos mais fortes, outros insistem em começar pelos argumentos mais fortes, continuar com os mais fracos e finalizar com argumentos fortes, no entanto a força de um argumento dependerá dos argumentos que o antecederam. Por isso, Parelman e Olbrechts-Tyteca (2005) sugerem que se parta de um argumento cuja força não dependa da força de outros.

A peroração é a última oportunidade para envolver o destinatário, pois é a conclusão do discurso, ela tanto pode ser longa como dividir-se em várias partes:

- a) amplificação: aumenta a gravidade ou não da situação;
- b) paixão: tem o intuito de causar comoção ou indignação no auditório;
- c) recapitulação: faz um pequeno resumo daquilo que se ouviu.

Na peroração, a afetividade está estritamente ligada à argumentação, o que, segundo Reboul (2004) constitui a alma retórica.

A disposição é muito importante, pois auxilia o orador a não omitir e nem repetir nada, além de situá-lo no discurso. Também é um momento no qual todos os argumentos utilizados podem ser revistos e a partir deles pensar em uma estratégia para cada refutação que possa vir a receber.

À redação do discurso dá-se o nome de elocução que, conforme o autor, é o ponto no qual a retórica encontra a literatura, por isso, a retórica foi a

primeira prosa literária e a única durante muito tempo. Então, foi necessário que ela encontrasse suas próprias regras para diferenciar-se da poesia.

Essas normas estavam relacionadas à escolha de palavras e à construção das frases, pois eram os elementos que constituíam um discurso bonito e adequado. Para isso era necessário

[...] escolher as palavras no vocabulário usual, evitando tanto arcaísmos quanto neologismos; utilizar metáforas e outras figuras, desde que sejam claras, ao contrário das dos poetas; evitar qualquer frase métrica, como os versos dos poetas, e qualquer frase arritmica, para encontrar frases com ritmo flexível e sempre a serviço do sentido. (REBOUL, 2004, p. 62).

Assim, a retórica apresenta uma estética da prosa puramente funcional, tudo que era inútil deveria ser excluído do discurso, logo, tudo que fosse criado poderia soar como vulgar ou preciosista. De acordo com os três elementos do discurso (assunto, orador e ouvinte) é que se faz a escolha do melhor estilo a ser empregado, portanto o estilo será diferente conforme o assunto.

Segundo o autor, os latinos diferenciavam três gêneros de estilo, visualizados na tabela a seguir:

Estilo	Objetivo	Prova	Momento do discurso
nobre = <i>grave</i>	comover = <i>movere</i>	patos	Peroração (paixão), digressão
simples = <i>tenuis</i>	explicar = <i>docere</i>	logos	Narração, confirmação, recapitulação
ameno = <i>medium</i>	agradar = <i>delectare</i>	etos	Exórdio, digressão

Fonte: Olivier Reboul (2004, p. 62).

De acordo com o autor, o orador eficaz é aquele que escolhe o estilo que se adapta melhor ao seu discurso: o nobre quando deseja comover, o simples para informar e explicar, o ameno quando quer agradar.

A **memória** diz respeito à memorização do discurso, quanto mais o orador souber daquilo que irá proferir, mais persuasivo será. Alguns autores

entendiam a memória como aptidão natural, outros como uma técnica a ser desenvolvida com o objetivo de ter domínio da estrutura do discurso.

A ação refere-se ao pronunciamento do discurso cuja função é fática. Com o advento dos meios de comunicação de massa, o discurso oral readquiriu importância e para ser um bom orador é necessário saber impostar a voz, dominar a respiração e variar o tom e a elocução.

Para Reboul (2004), o discurso oral é bem diferente de uma leitura de um discurso escrito, pois a língua não é exatamente a mesma, no oral evita-se o uso de próclise, mesóclise e ênclise, privilegiando as expressões típicas da linguagem oral como: tá, pra, acho, portanto: “Ninguém fala ‘como livro’, mas como gente”. (REBOUL 2004, p. 69).

2.2.2 As Funções da Argumentação

Conforme Reboul (2004), a primeira função da retórica diz respeito à sua definição: arte de persuadir. Por persuasão, segundo Citelli (2007, p. 14), entende-se “a busca de adesão a uma tese, perspectiva, entendimento, conceito, etc. evidenciado a partir de um ponto de vista que deseja convencer alguém ou um auditório sobre a validade de que se anuncia”.

Para Campato Júnior (2003, p. 63), a persuasão é “o processo pelo qual o orador conduz alguém a aceitar ou a acreditar em alguma coisa que se lhe queira provar a respeito de uma questão controversa, que origina, pelo menos, dois partidos contrários, cada qual tentando defender sua ideia”.

Segundo Abreu (2005, p. 25), muitas vezes convencermos uma pessoa não significa que ela foi persuadida: “podemos convencer um fumante de que o cigarro faz mal à saúde, e, apesar disso, ele continuar fumando”. Portanto, para Reboul (2004), esta função, que é a mais evidente e a mais antiga, chamada de *função persuasiva*, busca a adesão total do interlocutor.

De acordo com o autor, os meios utilizados para persuadir são chamados de argumentos que podem ser de dois tipos:

- os que se integram no raciocínio silogístico;
- os que se fundamentam no exemplo.

Assim, o exemplo é dirigido, normalmente, ao grande público por isso é mais afetivo que o silogismo que visa a um público especializado, um tribunal, por exemplo.

Em relação à afetividade, os meios podem ser o *etos* que diz respeito ao caráter que o orador deve assumir para garantir a confiança do auditório ou o *patos* que está relacionado às tendências, desejos e emoções do auditório das quais o orador pode aproveitar-se.

Em síntese, o autor afirma que a persuasão do discurso comporta dois aspectos: o argumentativo e o oratório, o oratório diz respeito aos gestos do orador, tom e inflexões de sua voz e a algumas figuras de estilo (metáfora, hipérbole, antítese) que também são argumentativas no sentido de exprimirem um argumento com o objetivo de torná-lo mais contundente, por isso, muitas vezes ambos os aspectos se confundem.

Segundo Reboul (2004), para ser um bom orador é preciso saber quem é o público alvo, compreender o discurso do outro, detectar as falhas desse discurso e, sobretudo captar o não dito. Para isso, antes de tudo, é necessário que o orador – seja aquele que fala ou aquele que escreve para convencer – compreenda e capture os pontos fracos do discurso do outro.

De acordo com o autor, esse trabalho de interpretação é realizado por todas as pessoas de maneira inconsciente e mais ou menos espontânea, pois até mesmo uma criança consegue ser uma excelente hermeneuta quando recebe uma ameaça dos pais e julga ser quase impossível de ser executada ou quando interpreta uma frase de um adulto do modo que lhe convém.

À característica de interpretar textos dá-se o nome de *função hermenêutica* da retórica, para o autor, tal função é fundamental e provavelmente única, uma vez que “não se ensina retórica como arte de produzir discursos, mas como a arte de interpretá-los.” (REBOUL, 2004, p. XIX).

Conforme o autor, quando utilizamos a retórica não queremos apenas certo poder, mas também saber e encontrar alguma coisa. Então, aparece a terceira função da retórica, chamada *função heurística* que significa descobrir algo. Para Reboul (2004), ela não é tão fácil de ser identificada, pois logo que falamos em descoberta nos vêm à mente a ciência.

Sabendo que o mundo quase não comporta certezas científicas, o objetivo da retórica é esclarecer o discurso final, contribuir para que haja uma solução, portanto, ela possui uma função de descoberta.

Por fim, o autor apresenta a quarta e última função da argumentação, chamada de *função pedagógica* que se fundamenta na natureza constitutiva da retórica, pois abarca o todo, uma vez que a retórica só admite a função persuasiva, enquanto a função hermenêutica fica restrita à gramática e a função heurística à dialética: “Ensinar a compor segundo um plano, a encadear os argumentos de modo coerente e eficaz, a cuidar do estilo, a encontrar as construções apropriadas e as figuras exatas, a falar distintamente com vivacidade, não serão a retórica, no sentido mais clássico do termo?” (REBOUL, 2004, p. XXII).

Para o autor, os professores inconscientemente fazem retórica, pois trabalham com as quatro funções argumentativas juntas. Ao avaliarem uma redação, por exemplo, eles elencam uma série de fatores – respeito ao tema, ao gênero, à linguagem, tipos de argumentos – que, para o autor, são encontrados na retórica clássica com outro nome.

Assim, para Reboul (2004), é possível outras culturas além da escolar, mas não existe cultura sem formação retórica, porque aprender a arte de bem dizer é também aprender a ser.

CAPÍTULO III

OS DESDOBRAMENTOS DA RETÓRICA

Se a linguagem falasse apenas à razão e constituísse, assim, uma ação sobre o entendimento dos homens, então ela seria apenas comunicação. Mas, ao mesmo tempo em que ela desprende o conjunto de relações necessárias da razão, ela também articula o conjunto de relações necessárias à existência. E neste sentido, o seu traço fundamental é a argumentatividade, a retórica, porque é este traço que a apresenta, não como marca de diferença entre o homem e a natureza, mas como marca de diferença entre o eu e o outro, entre subjetividades cujo espaço de vida é a história. (VOGT, 1977, p. 45).

3.1 A LINGUÍSTICA TEXTUAL

De acordo com Fávero e Koch (1994), três grandes linhas de pensamento podem ser consideradas como precursoras da Linguística Textual: a retórica, a estilística e o formalismo russo.

Conforme as autoras, duas partes da retórica têm ligação direta com a Linguística Textual: a ordenação do pensamento e a formulação linguística (*dispositio* e *elocutio*). Então, a importância da retórica pode ser vista em dois aspectos: na definição de operações linguísticas implícitas à produção do texto e na localização do texto no processo de comunicação (microestrutura/macroestrutura).

A estilística, segundo Mounin (1968, p. 154):

[...] estuda o valor afectivo dos factos linguísticos organizados, chamava a atenção para o estilo enquanto introduz na mensagem, não só o que o locutor comunica, mas também a maneira pela qual é afectado por aquilo que tem a dizer e igualmente pela maneira como procura afectar o seu ouvinte a propósito daquilo que tem a dizer.

Para Oliveira (2004, p. 116), esta ciência: “É um estudo sistemático da linguagem e seus recursos. Embora muitos de seus aspectos possam parecer ingênuos, ganhou estatuto de verdadeira ciência pela amplidão das observações, sutileza da análise, precisão das definições e rigor das classificações”.

Fávero e Koch (2004) afirmam que a estilística foi alimentada pela retórica, pela gramática e pela filosofia e surge, então, como um segundo precursor da Linguística Textual. Contudo, atualmente, é a linguística que fornece à estilística fundamentos necessários tanto no plano da frase, quanto no plano do texto.

O terceiro precursor da Linguística Textual são os formalistas russos que constituíam um grupo de linguistas pertencentes ao Círculo Linguístico de Moscou. Dentre eles, os que mais se destacaram foram: V. Propp, V. Sklovsky e R. Jakobson, os dois últimos dedicaram-se ao rompimento dos padrões de análise tradicionais com a implementação de estudar a estrutura do texto em si e por si mesmo.

A Linguística Textual é um ramo da linguística que teve seu início na década de 1960, na Europa e na Alemanha. Conforme Fávero e Koch (1994), a sua hipótese de trabalho consiste em entender o texto como unidade básica, passível de investigação e não mais a palavra ou a frase.

Em sua fase inicial, de acordo com Koch (2011), que vai aproximadamente desde a segunda metade da década de 1960 até meados da década de 1970, a Linguística Textual tinha a preocupação de estudar os mecanismos interfrásticos que fazem parte do sistema gramatical da língua.

Dentre os mecanismos a serem estudados, contavam-se “a correferência, a pronominalização, a seleção do artigo (definido/indefinido), a ordem das palavras, a relação tema/tópico – rema/comentário, a concordância dos tempos verbais, as relações de enunciados não ligados por conectores explícitos, diversos fenômenos de ordem prosódica, entre outros.” (KOCH, 2011, p. 3).

Os estudos seguiam orientações bastante convergentes, de cunho ora estruturalista ou gerativista, ora funcionalista. Neste momento, o texto não era entendido como uma unidade básica de sentido, mas como uma cadeia de pressuposições.

Para estudar as relações estabelecidas entre enunciados, segundo a autora, foi dada prioridade às relações referenciais, particularmente à correferência, limitando-se aos elementos anafóricos e catafóricos operantes entre dois ou mais elementos textuais.

Ainda nessa primeira fase da Linguística Textual, surgiu a preocupação de se construir gramáticas textuais, por analogia com as gramáticas da frase, partindo do princípio de que, conforme Fávero e Koch (1994), estas apresentavam muitas lacunas.

Assim, segundo Koch (2011), o método ascendente (da frase para o texto) estava perdendo a sua força para adotar-se o conceito de que o ponto de chegada deve ser a partir da unidade mais alta (o texto), partindo da segmentação, às unidades menores até a classificação, embora a segmentação e a classificação só poderiam ser realizadas, caso não perdessem a função textual dos elementos individuais, e o texto não poderia ser definido com uma sequência de cadeias significativas.

A seguir, mencionaremos os representantes da linguística estrutural que fizeram reflexões significativas voltadas ao texto (conforme Koch e Fávero, 1994).

- Louis Hjelmslev – foi o primeiro a fazer um esboço para a definição de texto, considerando texto toda e qualquer

manifestação da língua, seja escrita ou falada, curta ou longa, seu objetivo era descrever o sistema linguístico, por meio do texto.

- Roman Jakobson – membro do Círculo Linguístico de Praga, redefiniu e ampliou o estudo das funções da linguagem, pois até então, apenas três funções eram conhecidas (referencial, expressiva e conativa), com seus estudos, acrescentou mais três: fática, metalinguística e poética.
- Émile Benveniste – um dos pioneiros nos estudos do discurso a destacar a intersubjetividade que caracteriza o uso da linguagem. Por meio do estudo dos pronomes e da distinção entre discurso e história, demonstrou que os aspectos discursivos se relacionam na e pela linguagem. Também afirma que a língua combina dois modos de significação: o semiótico e o semântico. O primeiro modo entende a significação como própria do signo linguístico, designando-o como unidade; o segundo é específico de significação produzida pelo discurso.
- Michel Pêcheux – entende a língua como condição de possibilidade do discurso em que articulam três regiões do conhecimento científico: ideológico-cultural, linguística e discursiva, que são cruzadas por uma teoria da subjetividade que considera as condições de produção como constitutivas do discurso; essa inter-relação entre discurso, formação social e ideologia, discutida por Pêcheux, tem servido de base aos estudos de análise do discurso.
- Zellig Harris – um dos primeiros linguistas da modernidade a considerar o discurso como objeto legítimo da linguística e a realizar uma análise sistemática dos textos. Ele não apresentou uma teoria do discurso, mas um modelo de análise que buscava segmentar o texto em sequências de proposições e com base em semelhanças semânticas ou formais, estabeleceu equivalências entre elas para ordenar as frases do texto em classes de equivalência.

- Kenneth Pike – fundou na década de 1950 a primeira escola dedicada à análise do discurso que serviu de fundamento para inúmeros trabalhos em várias línguas. Para ele, a análise das estruturas linguísticas era objeto da estilística e da análise literária, por isso, competia aos linguistas fornecer base para tais descrições.

Os autores a seguir fazem parte do grupo de linguistas da gramática do texto da Europa que se utilizava da linha estruturalista com o intuito de descrever as propriedades específicas do discurso e do texto, ou de construir modelos de gramáticas textuais, nas teorias da gramática gerativa, por meio da pesquisa de macroestruturas semânticas inatas aos diversos tipos de texto.

- Halliday – fundamentado na linha funcionalista, postula três macrofunções: ideacional, interpessoal e textual. A primeira é sinônima da função cognitiva ou referencial da linguagem; a segunda diz respeito às diferenças de “modo”; a terceira é relacionada à estruturação de textos de modo pertinente ao contexto. Dá maior ênfase aos elementos de referenciação, a substituição, a elipse, a conjunção e a coesão lexical.
- Weinrich – dedica-se à análise da sintaxe dos tempos verbais, a sintaxe do artigo, a questão da subordinação e da coordenação, dentre outras coisas. Divide as formas verbais em dois grandes grupos: mundo comentado e mundo narrado.
- Ducrot – juntamente com Carlos Vogt, é introdutor da Semântica Argumentativa, no Brasil, sustentando a necessidade de admitir que a noção de sentido de um enunciado deve ser entendida como a função de suas combinações possíveis com outros enunciados da língua capazes de darem continuidade ao discurso e também como função das relações entre sintagma e paradigma.
- Isenberg – entende a gramática textual como um mecanismo finito capaz de originar um conjunto infinito de textos com suas

propriedades formais e semânticas, por isso tem como meta construir uma gramática de texto a ser modelo da competência linguística dos falantes e não dos processos de situações concretas do discurso.

- Lang – acredita que o significado de um texto é um todo, por isso julga necessário fazer a distinção entre a descrição da estrutura superficial da frase e a colocação dela numa estrutura complexa.
- Dressler – procura fundamentar sua teoria tomando como ponto de partida o significado, por meio da teoria gerativa, levando em consideração o texto e não o enunciado.
- Van Dijk – defende a ideia de que uma gramática de frase não faz sentido, já que a frase é parte do texto e este é objeto legítimo da linguística, por isso toda descrição de frases deve ser relacionada e integrada em uma descrição de texto.
- Petöfi – tinha o intuito de construir uma teoria semiótica dos textos verbais que pudessem explicar, ao mesmo tempo, os aspectos cotextuais e os aspectos contextuais (internos e externos ao texto), atendendo não somente as condições externas de produção e recepção de textos, mas também o lado semântico dos termos.

Neste contexto, três momentos são essenciais na passagem da teoria da frase para a teoria do texto. O primeiro momento, denominado análise transfrástica, caracteriza-se por estudar as relações que podem ser estabelecidas entre os enunciados que constituem uma sequência significativa.

O segundo momento, da construção das gramáticas textuais, identifica os princípios de constituição de um texto, elabora critérios para delimitá-lo e para diferenciá-lo dos diversos tipos de texto.

O terceiro momento, destinado à construção das teorias do texto, tem importância singular, pois o campo de investigação se estende do texto ao contexto. Assim, de acordo com Koch (2011), não tardou muito para que os

linguistas de texto sentissem a necessidade de ir além da abordagem sintático-semântica, já que o texto é a unidade básica de interação humana. Então,

[...] a adoção da perspectiva pragmática vai-se impondo e conquistando proeminência nas pesquisas sobre o texto: surgem as teorias de base comunicativa, nas quais ora apenas se procurava integrar sistematicamente fatores contextuais na descrição dos textos [...], ora a pragmática era tomada como ponto de partida e de chegada para tal descrição. (KOCH, 2011 p. 13)

Então, conforme a autora, a pesquisa em Linguística Textual ganha uma nova dimensão, busca-se, então, compreender o funcionamento da língua nos processos comunicativos de uma sociedade concreta. Os textos deixam de ser vistos como produtos acabados, passando a ser considerados elementos essenciais de uma atividade complexa, como instrumentos para realizações de intenções comunicativas e sociais do falante.

Na metade da década de 1970, começa a ser desenvolvido um modelo que entendia a língua como atividade verbal humana, interligada a outras atividades do ser humano. Essa nova perspectiva veio da Psicologia da Linguagem e da Filosofia da Linguagem, então, caberia à Linguística Textual a missão de comprovar que os pressupostos e o instrumental metodológico dessas teorias eram possíveis ao estudo do texto e de sua produção/recepção.

Segundo Sitya (1995, p. 17), a partir desse momento, o texto passou a ser abordado sob dois pontos de vista: “os mecanismos sintático-semânticos responsáveis pela produção do sentido; e, de outro ponto, analisando o texto como objeto cultural produzido a partir de certas condições culturais em uma relação dialógica com as condições históricas de outros textos”.

Vários teóricos estudaram tal problemática, preparando-se assim para o momento seguinte iniciado na década de 1980 que dá impulso a uma nova orientação para os estudos do texto. Ele passa a ser considerado resultado de processos mentais em que locutor e interlocutor possuem saberes adquiridos, em relação aos diversos tipos de atividades desenvolvidas por meio da vida em sociedade, e têm conhecimentos acumulados na memória que necessitam ser ativados para que sua ação tenha êxito. Portanto,

com efeito, o que a Linguística Textual propõe é estudar as frases e organizá-las em um texto significativo, observando as condições de produção do texto, como os seus aspectos sociais – históricos e culturais – e os processos sintático-semânticos que se estabelecem, além de observar a estrutura linguística que constitui um texto. (SITYA, 1995, p. 18).

Esse momento em que a Linguística Textual propõe a análise do texto como sequências linguísticas coerentes entre si, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2008), caracterizou-se pela incorporação dos mecanismos, processos, estratégias de ordem cognitivas responsáveis pelo processamento textual e pela construção dos sentidos, de tal maneira a ampliar o conceito de texto e, conseqüentemente, o objeto da própria Linguística Textual.

3.1.1 Os Fatores de Textualidade

Beaugrande & Dressler (1981) apresentaram sete critérios de construção textual do sentido, dois deles ligados ao texto (coesão e coerência) e cinco relacionados ao interlocutor (situacionalidade, informatividade, intertextualidade, aceitabilidade e intencionalidade) que também podem ser observados da seguinte maneira:

- fatores orientados pelo texto (coesão e coerência);
- fatores orientados pelo aspecto psicológico (intencionalidade e aceitabilidade);
- fator orientado pelo aspecto computacional (informatividade);
- fatores orientados pelo aspecto sociodiscursivo (situacionalidade e intertextualidade).

Conforme os autores (1981, p. 3), a textualidade contribui com a completude do texto: “A text will be defined as a COMMUNICATIVE OCCURENCE,

which meets seven standards of TEXTUALITY. If any of these standards is not considered to have been satisfied, the text will not be communicative.” (p. 3).⁷

Marcuschi (2008) não concorda plenamente com esse pensamento, para ele, os critérios postulados por Beaugrande & Dressler devem ser tomados com ressalvas, pois foram categorizados de maneira estanque de tal forma que alguns dos fatores são redundantes, além disso, não podem ser entendidos como critérios para a constituição de um texto, porque eles não são princípios de uma boa formação textual, mas princípios de acesso ao sentido textual.

Koch (2011) também discute algumas críticas que têm sido feitas às postulações de Beaugrande & Dressler, a maior delas é a divisão entre fatores centrados no texto e no usuário, uma vez que eles estão centrados simultaneamente no texto e em seus usuários, portanto não haveria necessidade desta classificação. Por isso, os fatores textuais devem ser entendidos como um caminho ao sentido do texto e não como uma estrutura fechada que tornam os textos eficientes/adequados.

Segundo Koch (2011) **coesão** é a forma como os elementos linguísticos se interligam por meio de recursos também linguísticos de tal maneira a formar uma unidade de nível superior à da frase. Para Antunes (2005, p. 47), a coesão é uma propriedade “[...] pela qual se cria e se sinaliza toda espécie de ligação, de laço, que dá ao texto unidade de sentido ou unidade temática”.

Em outro estudo, Koch e Travaglia revelam que a coesão é construída pelas marcas linguísticas, por isso é de caráter linear, por se manifestar na organização sequencial do texto:

A coesão é, então, a ligação entre os elementos superficiais do texto, o modo como eles se relacionam, o modo como frases ou partes delas se combinam para assegurar um desenvolvimento proposicional. (KOCH e TRAVAGLIA, 1989, p. 14).

Para Halliday e Hasan (1976), a coesão é um recurso semântico, pois está intimamente ligada às relações de significado que existem dentro do texto, além de confirmá-lo enquanto texto e não como um emaranhado de frases aleatórias. Segundo os autores, há dois tipos de coesão: a gramatical e a lexical.

⁷ Um texto pode ser definido como uma ocorrência comunicativa que reúne sete padrões de textualidade. Se qualquer um desses padrões não for empregado de maneira satisfatória, o texto não será comunicativo. (Tradução nossa).

Conforme Beaugrande & Dressler (1997), a coesão é o modo como os elementos linguísticos se relacionam entre si, portanto é a ligação dos elementos superficiais do texto: “La cohesión establece lãs diferentes posibilidades em que pueden conectarse entre si dentro de uma secuencia lós componentes de La Superfície Textual.” (p. 35).⁸

O exemplo a seguir, retirado do livro *Morangos Mofados*, é uma nota do autor justificando as mudanças que realizou na obra e serve para mostrar o fenômeno da coesão.

Por saber que textos, como as pessoas, são vivos e sempre podem melhorar na sua contínua transformação, submeti Morangos Mofados a uma severa revisão de forma. Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados etc. O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo. Trabalhando pelo menos doze anos distanciado da emoção cega da criação (a primeira edição foi de 1982), depurar estes morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto.

ABREU, Caio Fernando de. Nota do autor. In: **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 13.

Para justificar as escolhas que o fizeram modificar a obra, Caio Fernando Abreu utilizou algumas palavras, por exemplo *como*, *ou*, *mas*, classificadas pela gramática normativa como conjunções, que fizeram o seu texto tornar-se coeso.

A **coerência**, de acordo com Koch (2011), é o resultado de como os elementos linguísticos tornam-se veiculadores de sentido. Para Koch e Travaglia, a coerência tem relação com a “boa formação” do texto, mas sem associação às regras gramaticais e sim a uma boa formação em termos da interlocução comunicativa:

⁸ A coesão estabelece as diferentes possibilidades que os componentes da superfície textual podem ligar-se dentro de uma sequência.

Portanto, a coerência é algo que se estabelece na interação, na interlocução, numa situação comunicativa entre dois usuários. Ela é o que faz com que o texto faça sentido para os usuários, devendo ser vista, pois, como um princípio de interpretabilidade do texto. (KOCH e TRAVAGLIA, 1989, p. 11).

Marcuschi (2008, p. 119) afirma que a coerência representa o estudo do esforço para a continuidade da existência humana, ou melhor, há uma clara diferença entre coesão como a “continuidade baseada na forma” e a coerência como a “continuidade baseada no sentido”.

Koch (2001) reitera que a coerência não está no texto, mas deve ser construída a partir dele, por isso ela se instaura em diversos níveis seja sintático, semântico, temático, estilístico ou ilocucional para estabelecer a construção global do sentido.

Para ilustrar melhor, apresentamos um exemplo dado por Antunes (2005, p. 174):

*Subi a porta e fechei a escada.
Tirei minhas orações e recitei meus sapatos.
Desliguei a cama e deitei-me na luz.
Tudo porque
Ele me deu um beijo de boa noite...*
(Autor anônimo)

De acordo com Antunes (2005), é evidente que o texto é coerente, faz sentido, mas isto deve-se à quebra de linearidade e à busca de um efeito comunicativo particular. Portanto, ele é coerente, porque podemos recuperar uma unidade de sentido.

Segundo a autora, a coerência não é uma propriedade unicamente linguística e nem se vale unicamente das regras gramaticais da língua, ela supõe tais determinações ao mesmo tempo em que as ultrapassa: “E, então, o limite é a funcionalidade do que é dito, os efeitos pretendidos, em função dos quais escolhemos esse ou aquele jeito de dizer as coisas.” (ANTUNES, 2005, p. 117).

A **situacionalidade**, de acordo com Koch (2011), pode ocorrer da situação para o texto bem como do texto para a situação. No primeiro caso, a

situacionalidade ocorre por meio de um conjunto de fatores que tornam um texto relevante para determinada situação comunicativa em curso ou possível de ser reestruturada. É o caso de identificar em que medida a situação comunicativa interfere na produtividade/receptividade do texto, no caso da escolha de determinados termos, de linguagem informal ou formal, regras de polidez, etc.

No segundo caso, conforme a autora, há uma mediação entre o mundo real e o mundo construído, pois ao produzir um texto, o emissor carrega consigo as suas vivências, convicções, crenças e isto reflete na situação comunicativa.

Para Marcuschi, a situacionalidade não só ajuda a interpretar e relacionar o texto ao seu contexto interpretativo, mas também serve para orientar a própria produção, então este fator de textualidade é um critério estratégico: “Sob vários pontos de vista, a situacionalidade não forma um princípio autônomo, na medida em que é em muitos casos um aspecto de outros critérios. No fundo se trata de um critério redundante quando visto isoladamente.” (MARCUSCHI, 2008, p. 129).

A seguir, apresentamos um exemplo:

É fácil enlouquecer durante a semana de cinema brasileiro, em Gramado. Sem falar do choque cultural com a cidade europeizada, sem nordestinos nem mendigos; sem falar da estranha neblina que desce de repente do pico das serras, a qualquer hora do dia, para ir embora sem o menor aviso; sem falar no ar tão limpo e na luz tão clara que chegam a doer nos pulmões e nos olhos acostumados ao cinza urbano.

ABREU, Caio Fernando de. Meu Deus, são estrelas demais!. In: **A vida gritando nos seus cantos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 21.

A crônica da qual este trecho foi retirado nasceu depois de um passeio que Caio fez à Gramado, ou seja, ela reúne elementos que a torna relevante para aquele determinado momento em que acontecia a semana do cinema brasileiro.

A **informatividade** é o fator textual mais óbvio, segundo Marcuschi (2008), este critério diz respeito ao grau de expectativa ou à falta de expectativa, de conhecimento ou de desconhecimento e mesmo incerteza do texto oferecido.

De acordo com Koch (2011), a informatividade está relacionada a dois fatores, o primeiro à distribuição da informação no texto e o segundo ao grau de previsibilidade destas informações.

No que se refere à distribuição da informação no texto, a autora afirma que é necessário a existência de um equilíbrio entre informação nova e informação dada (aquela que é simples e do conhecimento da maioria das pessoas), pois um texto que só tenha informações conhecidas não acrescenta nenhuma novidade e o que apresenta somente informações novas torna-se improcessável.

Quanto mais previsíveis forem as informações que um texto apresenta, menos informativo ele será, então, a autora explica que há graus de informatividade:

[...] um texto cuja informação seja toda apresentada da forma mais previsível terá baixo grau de informatividade; se a informação for introduzida, pelo menos em parte, de forma menos esperada, menos previsível, haverá um grau médio de informatividade; e, se toda a informação for apresentada de maneira imprevisível, o texto terá o grau máximo de informatividade e exigirá um grande esforço de processamento, podendo assim, à primeira vista, parecer pouco coerente. (KOCH, 2011, p. 41).

Segue um exemplo de grau baixo de informatividade:

“De maneira espontânea, por minha livre iniciativa, compareci hoje para prestar depoimento sobre fato nenhum.” – Paulo Maluf, ex-prefeito paulistano, ao sair da polícia federal, pela qual foi indiciado por diversos crimes. (Revista Veja, 20/10/2004)

Neste caso, temos um interlocutor que emite um discurso redundante que não informa absolutamente nada, além de o já conhecido.

A **intertextualidade** é um fator que surgiu, primeiramente, no âmbito da crítica literária com Julia Kristeva afirmando que “[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.”⁹ (1974, p. 440-1).

⁹ [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (Tradução nossa).

Para Marcuschi (2008, p. 129), este critério abarca as relações de um texto com outro, encontrados em experiências anteriores, com ou sem mediação. Portanto, todos os textos comungam com outros, então, não existem textos inéditos, ou seja, que não mantenham algum aspecto intertextual: “[...] pois nenhum texto se acha isolado e solitário”.

Koch (2011, p. 42) define a intertextualidade da seguinte maneira:

A intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte do interlocutor, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos.

Os estudos de Koch, Bentes e Cavalcante (2008) dividem a intertextualidade em *lato sensu* e *stricto sensu*. A *lato sensu*, também chamada de ampla, alude ao dialogismo de Bakhtin e confunde-se com o conceito de polifonia (presença de vozes diversas no discurso).

A intertextualidade *stricto sensu* acontece quando há um intertexto, ou seja, quando um texto está inserido em outro texto anteriormente produzido e que está na memória social de uma coletividade ou na memória discursiva dos interlocutores.

Se os interlocutores não tiverem esta memória discursiva, ou melhor, se não conseguirem identificar um texto sendo retomado em outro texto, a intertextualidade não é compreendida, portanto, para determinadas pessoas, não há um intertexto.

O poema a seguir é do autor Ricardo Azevedo, extraído do livro *Você diz que sabe muito, borboleta sabe mais* destinado a crianças:

Quadrilha da sujeira

*João joga um palitinho de sorvete na
rua de Teresa que joga uma latinha de
refrigerante na rua de Raimundo que
joga um saquinho plástico na rua de
Joaquim que joga uma garrafinha
velha na rua de Lili.*

*Lili joga um pedacinho de isopor na
rua de João que joga uma embalagenzinha
de não sei o quê na rua de Teresa que
joga um lencinho de papel na rua de*

*Raimundo que joga uma tampinha de
refrigerante na rua de Joaquim que joga
um papelzinho de bala na rua de J. Pinto
Fernandes que ainda nem tinha
entrado na história.*

O poema *Quadrilha da sujeira* é um texto alicerçado em outro poema produzido no século XX, chamado *Quadrilha*, do autor Carlos Drummond de Andrade. Temos, então, um bom exemplo de intertextualidade implícita, ou seja, que depende do conhecimento de mundo do interlocutor para que se compreenda a relação intertextual presente no texto.

Drummond relaciona, em apenas um parágrafo, uma história de desilusão amorosa, por meio da dança quadrilha, entre os personagens João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim e Lili, e apresenta J. Pinto Fernandes no final do poema dizendo que ele não tinha entrado na história.

No poema *Quadrilha da sujeira*, os personagens são retomados para demonstrar como as pessoas colaboram com a sujeira nas ruas e J. Pinto Fernandes também é apresentado como se não tivesse entrado na história. A palavra quadrilha, neste poema, foi utilizada no sentido popular de pessoas que se unem para praticar o mal.

Portanto, confirma-se a relação intertextual entre os poemas e o pensamento de Koch (2011), ao afirmar que a recepção de um dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte do interlocutor.

Nem sempre a intertextualidade se manifesta dessa maneira, ela pode também ser explícita, de modo que não exija do interlocutor um conhecimento prévio, o exemplo a seguir foi retirado de uma crônica de Caio Fernando Abreu:

Dizia Clarice Lispector, acho que em “A hora da estrela”: “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”. Na época, na segunda metade dos anos 70, fiquei escandalizado. Afinal, estávamos saindo daquele período conhecido como o “boom da literatura brasileira”.

ABREU, Caio Fernando de. 1994: um ano para a literatura. In: **A vida gritando nos seus cantos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 173.

A intertextualidade nessa passagem acontece de maneira clara, ou seja, o autor cita a fonte da qual ele se refere, no caso, a frase que servirá de base à crônica é da autora Clarice Lispector, portanto ele parte de um texto já existente para elaborar o seu.

A **intencionalidade** refere-se aos diversos artifícios empregados pelo autor para realizar suas intenções comunicativas, utilizando recursos adequados para atingir tal finalidade. Segundo Marcuschi (2008), todo interlocutor tem uma intenção ao dizer algo, mas é muito difícil identificar a intencionalidade, porque não se tem ao certo um critério que deve ser observado. Vejamos um exemplo:

Ajude a acabar com as mortes no trânsito: Se beber, não dirija.

Nesse caso, o locutor tem a intenção de transmitir uma advertência, mas para isso ele primeiro sensibiliza o leitor.

O último é a **aceitabilidade** que é a parte que cabe ao interlocutor de compartilhar ou não determinada ideia, então, notamos que há uma cooperação de sentidos entre ente locutor e interlocutor. Conforme o autor, ela ocorre na medida direta das pretensões do próprio autor, que dá ao leitor pistas (estilísticas ou gramaticais) que buscam certo efeito. Exemplo:

Não fure a fila, estamos esperando faz meia hora.

Tendo em vista a cooperação entre locutor e interlocutor, o sentido só é entendido de maneira adequada de acordo com a situação comunicativa.

O sentido do texto não se constrói sozinho, vários são os fatores envolvidos, tais como a intenção do locutor e conhecimento de mundo do interlocutor. Por isso, a seguir, trataremos de outros recursos linguísticos que também auxiliam na construção do sentido, além de revelar a argumentatividade presente no discurso.

3.2 OS ESTUDOS SEMÂNTICOS

Ullmann (1964) afirma que dois dos ramos mais importantes da linguística tratam diretamente das palavras: a etimologia, estudo da origem das palavras; e a semântica, estudo do significado das palavras.

A semântica é mais um resultado do desdobramento da retórica e que, segundo Oliveira (1999), tem significativa importância porque auxilia na formação do cidadão, independentemente de ele estar ou não interessado na descrição de línguas naturais, uma vez que a própria definição de linguagem supõe a existência de significado.

De acordo com Tamba-Mecz (2006), o sentido é algo tão fundamental aos estudos da linguagem que é de admirar o surgimento tardio da semântica. Conforme Oliveira (2006), definir o objeto de estudos dessa ciência não é uma tarefa tão simples assim. Para a autora, embora a Semântica busque traçar o “significado” das palavras e das sentenças, ainda não há um consenso entre os estudiosos sobre o que se entende por “significado”. Talvez, essa dificuldade, em definir o que é significado, esteja aliada às diversas formas de como a palavra pode ser utilizada.

Segundo a autora, ainda há outra questão: “a problemática do significado transborda as próprias fronteiras da Linguística, porque ela está fortemente ligada à questão do conhecimento.” (OLIVEIRA, 2006, p.18), pois se não existe acordo, há várias formas de se descrever o significado, portanto, há várias semânticas. Cada semântica escolhe sua noção particular de significado e, de certo modo, constitui um modelo fechado, “incomunicável” com os outros.

Segundo Tamba-Mecz (2006, p. 14-15), três correntes colaboraram para que a semântica caminhasse em direções opostas: a linguística comparada, a linguística estrutural e a modelização das línguas. Essas influências dividiram a história da semântica em três momentos:

1. o período evolucionista, em que se dominava a semântica histórica;
2. o período misto, no qual domina uma semântica lexical histórica e estrutural;

3. o período das teorias formalizadas, momento em que se desenvolve uma semântica da frase e da enunciação.

O período evolucionista vai de 1883 até 1931 com a predominância da história das palavras. Em 1883, destaca-se o trabalho de M. Bréal “As leis intelectuais da linguagem: fragmento de semântica” que se torna um marco para os estudos semânticos e, em 1931, o estudo de J. Trier sobre os campos semânticos que abre caminho à semântica estrutural.

De 1931 até 1963, temos o período misto que compreende a história das palavras e a estruturação do léxico. Nesse momento, há uma mudança de ponto de vista que altera a compreensão da semântica.

Conforme Tamba-Mecz, ao invés de entender que a significação é uma propriedade inerente às palavras e a seus ajuntamentos, identificou-se o sentido das relações internas a um sistema que conecta os diferentes elementos: “Desse modo, se opõe a *significação* (por vezes, chamada também de *denotação*) ou ligação entre a *palavra* e *conceito de coisa* ou a *coisa*, ao *sentido*, ou conjunto de *valores* que fixam a posição respectiva de cada *termo* no interior de uma rede relacional.” (TAMBA- MECZ, 2006, p. 27).

Então, a palavra recebeu uma nova nomenclatura: a de *termo*, cujo sentido advém do sistema ao qual ele pertence: o de forma autônoma representante de um conceito.

Portanto, esta perspectiva instaura uma abordagem sincrônica do sentido entre os elementos interligados em uma totalidade funcional, embora ainda se considere as palavras e a sua história, por isso este período classifica-se como misto.

O terceiro período, caracterizado pelas teorias linguísticas e do tratamento computacional, vai dos anos 1960 aos anos 1990 e compreende diferentes tipos de abordagens utilizadas para a investigação do significado. A seguir, apresentaremos cada uma delas.

- **Semântica Formal**

A Semântica Formal antecede as demais e descreve a questão do significado a partir da ideia de que as sentenças se estruturam logicamente. Segundo Tamba-Mecz (2006), a formalização semântica acontece entre 1963 e 1982 por meio da gramática gerativa de Chomsky e da gramática universal de Montague.

O estudo dessa teoria, segundo Cançado (2008), teve sua origem na lógica e na filosofia da linguagem e rapidamente tornou-se influente na linguística. Exemplo:

Domingo é o primeiro dia da semana.

Hoje é domingo.

Logo, hoje é o primeiro dia da semana.

Se as duas premissas são verdadeiras, concluímos a terceira. Na verdade, é estabelecida uma relação de conjuntos: o conjunto domingo está contido no conjunto primeiro dia da semana; se *hoje* é pertencente ao conjunto do domingo, então ele, necessariamente, pertence ao conjunto do primeiro dia da semana. Essas relações são estabelecidas por meio de relações lógicas ou formais.

Uma das críticas feitas à abordagem formal é que essa teoria abarca apenas uma pequena parte da língua, por isso a partir da década de 1970, começam a aparecer vários trabalhos sobre a pressuposição, dentre eles destaca-se o trabalho de Oswald Ducrot que mostra um percurso de progressivo afastamento da vertente lógico-formal, instaurando-se um debate sobre os limites entre semântica e pragmática.

Era previsível que as divergências se dessem a partir da moldura criada pela análise lógico-formal, pois vários problemas sobre o significado já haviam sido descritos por ela. É nesse contexto que, conforme Oliveira (1999, p.303), a Semântica Argumentativa vai se estabelecer:

No Brasil, ela ganhará espaço através da crítica à análise que a abordagem formal faz de alguns operadores. Buscava-se mostrar que as conjunções como *e*, *mas*, *não só... mas também...* não têm o mesmo conteúdo semântico. Não podemos, este era o argumento dos adeptos da semântica argumentativa, substituir *e* por *mas*, como preconiza a semântica formal sem alterarmos o significado das coisas.

- **Semântica Argumentativa**

Conforme Cançado (2008), a Semântica Argumentativa teve origem como uma alternativa à Semântica Formal. Ela surge nos anos 1970, na França, com o trabalho de Oswald Ducrot sobre os operadores argumentativos. De acordo com Oliveira (2001), a principal desavença entre a Semântica Argumentativa com a Semântica Formal centra-se na questão da referência.

Ducrot (1987) afirma que existem marcas na mesma estrutura do enunciado, e que o valor argumentativo de uma frase não se refere apenas às informações que ela veicula, mas pode comportar morfemas e expressões que servem para dar uma orientação argumentativa ao enunciado.

Para a Semântica Argumentativa, na qual nosso trabalho está embasado, a linguagem é um jogo de argumentação sustentada por ela mesma, porque não se fala sobre o mundo, mas em construí-lo e a partir dele persuadir o interlocutor da nossa verdade, criada pela nossa intenção. Portanto, conforme Oliveira (2006), essa verdade passa a ser relativa à comunidade que se forma na argumentação.

A base dessa linha teórica é “que as sentenças são pronunciadas como parte de um discurso em que o falante tenta convencer seu interlocutor de uma hipótese qualquer, ou seja, não usamos a linguagem para falar sobre o mundo, mas para convencer o ouvinte a entrar no jogo argumentativo.” (CANÇADO, 2008, p. 142).

Assim, para a abordagem desta teoria não interessa se um discurso é falso ou verdadeiro, mas sim se ele está adequado aos propósitos da persuasão, ou seja, quando fazemos uma análise sob a ótica da Semântica Argumentativa, entendemos que uma mesma sentença poderá ter vários significados, dependendo do seu uso.

Portanto, nesse momento, conforme Oliveira (2001), há uma quebra dos limites entre semântica e pragmática, pois entendemos que um discurso é diferente dependendo dos encadeamentos argumentativos em que ele se situa, enquanto a Semântica Formal descreveria a forma semântica desse discurso, recuperando as informações linguísticas que se manteriam constantes nesses vários encadeamentos.

- **Teorias dos atos de fala**

Essa perspectiva surgiu no interior da Filosofia da Linguagem e posteriormente contemplada pela Linguística Pragmática. Segundo Cançado (2008), dá-se o nome de atos de fala aos usos e às práticas convencionadas para cada situação de fala como fazer perguntas, sugestões, dar ordens, agradecer as pessoas, entre outras. Portanto, cabe a esta teoria o estudo das implicações conversacionais, os atos locutórios, ilocutórios e perlocutórios, dentre outras funções.

De acordo com Koch (1995), o ato locutório consiste na emissão de um conjunto de sons, organizados por meio das regras de uma língua. O ato ilocutório é caracterizado por uma determinada força: de pergunta, de ordem, de asserção. E o ato perlocutório é destinado a exercer certos efeitos sobre o interlocutor: convencê-lo, agradá-lo, assustá-lo, entre outros.

Essa teoria não é uma perspectiva de oposição à Semântica Formal, mas complementar a ela, pois o que não foi contemplado por aquela, esta abrange dentro dessa linha pragmática.

- **Semântica Cognitiva**

Por fim, temos a Semântica Cognitiva que surgiu em 1980 e teve sua origem atrelada ao que ficou conhecido como Semântica Gerativa. Este modelo parte do pressuposto de que o significado é central na investigação sobre a linguagem, indo de encontro à abordagem gerativista, que defende a centralidade da sintaxe.

A Semântica Gerativa, segundo Cançado (2008), desenvolveu-se nos Estados Unidos. Opondo-se a esta perspectiva, nasce à Semântica Interpretativa de Jackendoff, o fim desta discordância acontece na década de 1980, com o desaparecimento da Semântica Gerativa e o surgimento de um modelo funcional, chamado Semântica Cognitiva.

Segundo Oliveira (2006), para a Semântica Cognitiva, o significado “emerge de dentro para fora” e por isto ele é motivado, assim, nesta teoria, a significação linguística nasce de nossas significações corpóreas, dos movimentos de nossos corpos em interação com o meio em que vivemos.

Essa perspectiva teórica defende que o pensamento é fundamentado por esquemas de imagens em uma relação metafórica que se manifesta na nossa fala, enquanto na Semântica Formal, o pensamento é proposicional, ele funciona como uma linguagem, portanto, há o abandono de uma estrutura sintática autônoma.

- **Semântica Representacional e Lexical**

Jackendoff, conjuntamente ao movimento da Semântica Cognitiva, pensa em um novo rumo para a sua pesquisa que chama de Semântica Representacional.

Essa teoria, segundo Cançado, é um tipo de Semântica Mentalista, pois entende a mente como uma representação da realidade fundamentada em inferências e condições de verdade que se distancia cada vez mais da Semântica Formal: “A Semântica Representacional tem compromisso com a forma das representações mentais internas, que constituem a estrutura conceitual, e com as relações formais entre esse nível e os outros níveis de representação (sintático, fonológico, visual, etc.)”.(CANÇADO, 2008, p. 144).

A Semântica Lexical nasceu como uma interface entre Semântica Lexical e Sintaxe, pois ambas as teorias têm em comum o estudo da estrutura argumental e a ligação entre uma estrutura sintática a uma estrutura semântica. Os autores desta teoria exploram as noções de hierarquia temática, afirmando a existência de um módulo sintático; de modo geral, são estudos compatíveis com a gramática gerativa.

Notamos que não há uma resposta definitiva para o problema do significado e nem uma metodologia para descrevê-lo, contudo é importante destacar que, muitas vezes, aquilo que é um problema para um modelo, passa a ser secundário para outro.

A análise deste trabalho adotará a teoria da Semântica Argumentativa em que o significado é descrito nas relações argumentativas, ou seja, nas relações estabelecidas para convencer o outro. Veremos que, por meio dos recursos argumentativos, os discursos são moldados de acordo com a intenção do locutor.

3.2.2 Os Recursos Argumentativos

3.2.1.1 As figuras de repetição

Em geral, a repetição tem sido vista como uma característica da oralidade informal, da conversa familiar, íntima, espontânea e descontraída. Assim, justifica-se pensar que repetir palavras é próprio da fala coloquial, uma concessão que se faz, uma vez que a fala é mais permissiva do que a escrita.

A repetição, segundo Antunes (2005), como o próprio nome indica, corresponde à ação de “voltar” ao que foi dito antes pelo recurso de fazer reaparecer uma unidade que já ocorreu previamente. Essa unidade pode ser uma palavra, uma sequência de palavras ou até uma sentença inteira:

Assim à repetição corresponde todo e qualquer empenho por *fazer reaparecer* no texto alguma palavra ou sequência de palavras que já ocorreram anteriormente. Por isso mesmo, a repetição constitui um recurso reiterativo, requisito da própria continuidade exigida pela própria coerência. Uma das diferenças entre um texto e um amontoado de frases soltas está exatamente no fato de o texto apresentar esse caráter reiterativo ou essas voltas a segmentos que já apareceram. (ANTUNES, 2005, p. 71). (Grifo da autora).

Conforme a autora, os resultados de várias pesquisas põem abaixo a visão de que a repetição é uma utilização informal da língua e mostram que, em textos escritos formais, a repetição de palavras é um recurso generalizado, incontestável e funcional. Além disso, em textos maiores, sejam orais ou escritos,

formais ou informais, o uso da repetição é incontestável e isso não configura na perda de qualidade estética do texto.

Portanto, a repetição de palavra funciona como uma espécie de nó que une e sustenta a continuidade exigida pela coerência. Por isso, ela não é apenas uma regularidade textual, mas um recurso de grande funcionalidade, pois desempenha diferentes funções e todas, de alguma forma, são coesivas.

3.2.1.2 Adjetivação

De acordo com Lapa (1968), o adjetivo é o elemento fundamental da caracterização dos seres. É definido pela gramática normativa como a palavra que, conforme o conteúdo, expressa qualidade, característica, aspecto; quanto à forma sofre variações em função do nome a que se refere e pela sintaxe acompanha um nome. Gramaticalmente, a adjetivação não é marcada apenas pelos adjetivos, mas também pela locução adjetiva e a oração subordinada adjetiva.

Segundo Monteiro (1991), junto ao substantivo, formando uma unidade indissolúvel, o adjetivo é semanticamente a palavra que exprime noções qualitativas dos seres, por isso

é possível imaginar a importância de seu emprego no discurso literário, dado que toda qualidade manifestada implica sempre uma atitude valorativa. É uma das classes que mais indicam o lado afetivo da comunicação [...]. (MONTEIRO, 1991, p. 63).

De acordo com Castilho (2010), a gramática latina não diferenciava adjetivos de substantivos, reunindo-os sob a denominação de *nomen*, em português *nome*, com as especificações *nomen substantivum* e *nomen adjectivum*. Isso se deve aos pontos de contato morfológico entre as classes. Somente a partir do século XVIII que os gramáticos das línguas românicas passaram a tratar o adjetivo separadamente do substantivo.

Cunha & Cintra (2007) afirmam que a relação entre substantivo (termo determinado) e adjetivo (termo determinante) é muito estreita, não tão raro quanto se pensa, há uma única forma para as duas classes de palavras:

*Uma **jovem moça** procurava emprego.*

*Uma **moça jovem** procurava emprego.*

Na primeira oração, a palavra *jovem* é um substantivo, porque é a palavra-núcleo acompanhada de artigo e caracterizada por *moça*, que, neste caso, é adjetivo por ser a palavra caracterizadora do termo-núcleo. Na segunda oração, *moça* é substantivo e *jovem* adjetivo, então, nesses casos, a diferenciação só acontece por meio da frase.

Por ser uma das classes mais emotivas, ao escolher um vocábulo em detrimento de tantos outros, o enunciador revela muito de sua intencionalidade. Da Cal (1969) afirma que sem o adjetivo, o substantivo perde sua singularidade, tornando-se apenas mais um vocábulo entre tantos outros, portanto, o adjetivo atua como um fator estilístico irrevogável.

Segundo Lapa, o adjetivo é relevante no ato de escrever, ainda mais hoje em que há uma tendência em dar vida às coisas e aos pensamentos, então, para o autor, “O bom escritor revela-se num grande número de qualidades; mas entre elas sobressai a de aplicar com precisão e pitoresco os seus adjetivos”. (LAPA, 1968, p.99).

3.2.1.3 Os operadores argumentativos

O termo *operador argumentativo*, criado por Oswald Ducrot, engloba certos elementos da gramática de uma língua que têm o objetivo de indicar a força argumentativa dos enunciados e o sentido para o qual apontam.

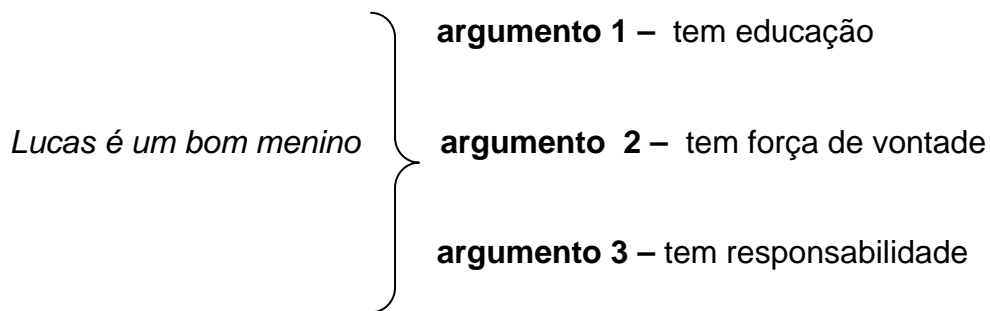
Segundo Koch (2009), existem enunciados cujo traço constitutivo é o de serem empregados com a intenção de encaminhar o interlocutor a determinadas conclusões, em detrimento de outras, pois

para descrever tais enunciados, torna-se necessário determinar a sua **orientação discursiva**, ou seja, as conclusões para as quais ele pode servir de argumento. Assim, dentro de uma **pragmática integrada** à descrição lingüística, introduz-se uma **retórica integrada** que se manifesta por meio de uma relação de tipo bem preciso entre enunciados [...]. (KOCH, 2009, p. 102). (Grifo da autora).

Por conseguinte, existem na gramática de cada língua vários morfemas responsáveis por esse tipo de relação que operam como operadores argumentativos ou discursivos. Em alguns casos, a gramática tradicional entende esses morfemas como elementos meramente relacionais e, em outros, não se encaixam em nenhuma das dez classes gramaticais.

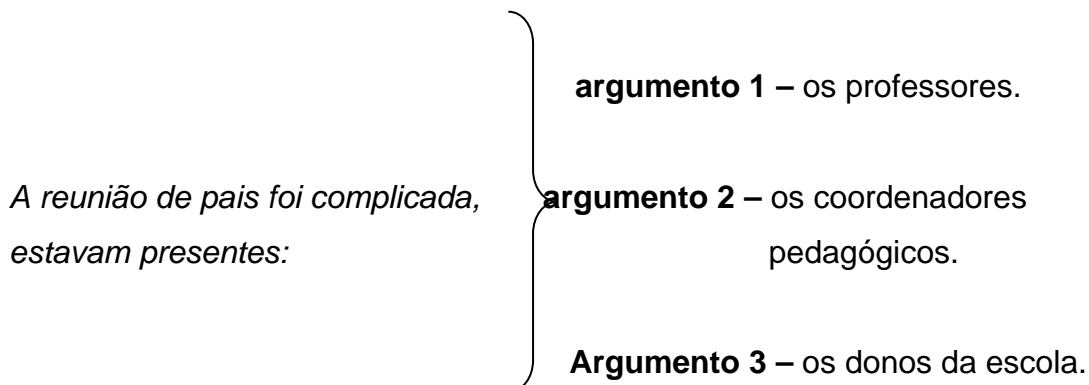
Cabe à Semântica Argumentativa – ou à macrossintaxe do discurso – recuperar esses morfemas, uma vez que eles são os responsáveis pelo valor persuasivo dos enunciados, tornando-se marcas linguísticas fundamentais para a enunciação.

Para compreender o funcionamento dos operadores, Ducrot (1987) utiliza duas noções básicas: a de *escala argumentativa* e a de *classe argumentativa*. Uma *classe argumentativa* é formada por um conjunto de enunciados orientados no mesmo sentido, ou seja, apontados para uma mesma conclusão:



Neste caso, todos os argumentos têm o mesmo peso para levar o interlocutor a concluir que Lucas é um bom menino, pois ele “tem educação, força de vontade e responsabilidade”.

Quando dois ou mais argumentos, em uma *classe argumentativa*, se situam em uma escala graduada de força crescente ou decrescente, apontando para uma mesma conclusão, tem-se uma *escala argumentativa*:



Neste caso, os argumentos sugerem uma escala argumentativa de força crescente, poderíamos elencar os argumentos da seguinte maneira: “A reunião de pais foi complicada, estavam presentes: os professores, os coordenadores pedagógicos e **até mesmo (inclusive)** os donos da escola.”.

Em uma escala negativa, o argumento forte viria introduzido por **nem mesmo**: “A reunião de pais foi complicada: os donos da escola não estiveram presentes, nem os coordenadores pedagógicos e **nem mesmo** os professores.”.

Com base nos estudos de Koch (1995, p. 31–44 e 2009, p.104–108), apresentaremos alguns operadores e seus efeitos de sentido:

Efeitos de sentido	Operadores
Estabelecem a hierarquia dos elementos numa escala argumentativa, orientando o argumento mais forte/ ou então o mais fraco para uma conclusão.	Até, até mesmo, mesmo, inclusive/ ao menos, pelo menos, no mínimo, nem mesmo.
Somam argumentos a favor de uma mesma conclusão.	E, também, ainda, nem, não só... mas também, tanto... como, além de..., além disso..., a par de...
Introduzem uma conclusão para argumentos apresentados em enunciados anteriores.	Portanto, logo, por isso, por conseguinte, pois, em decorrência, conseqüentemente.
Introduzem argumentos alternativos que levam a conclusões diferentes ou opostas.	Ou, ou então, seja... seja, quer... quer, ora... ora.
Estabelecem relações de comparação entre elementos, com vistas a dadas conclusões.	Mais que, menos que, tão... como.
Inserem uma justificativa ou explicação para o enunciado anterior.	Porque, pois, já que, uma vez que.
Contrapõem argumentos orientados para conclusões contrárias.	Mas (porém, contudo, todavia, no entanto, não obstante), embora (ainda que, posto que, apesar de).
Introduzem no enunciado conteúdos pressupostos.	Já, ainda, agora.
Distribuem-se em escalas opostas, ou seja, um deles funciona numa escala orientada para a afirmação total e outro numa escala orientada para a negação total.	Pouco, um pouco, quase, apenas, só, somente.
Têm o objetivo de esclarecer, retificar, desenvolver, ajustar e precisar o sentido, por isso, muitas vezes, apresentam um esclarecimento sobre o que foi dito anteriormente.	Quer dizer, ou melhor, ou seja, isto é, em outras palavras.
Indicam afirmação/ negação plena.	Tudo, todos/ nada, nenhum.

Fonte: Tabela elaborada a partir dos conceitos e modelos elaborado por Koch (1995 e 2009).

Além desses operadores, há outros que não se encaixam na classificação acima:

- **Aliás** – introduz um argumento em favor de determinada conclusão ou serve como marcador de excesso temporal ou não temporal.
- **Já** – operador de mudança de estado.
- **Aliás, além do mais** – inserem um argumento decisivo e são utilizados como acréscimo, pois dão a impressão de serem desnecessários.
- **Se** – estabelece uma relação semântica de condição.
- **Só, apenas** – indicam restrição.
- **Para** – revela sentido de finalidade.

De acordo com Oliveira (2003, p. 237):

O operador argumentativo é responsável pela argumentatividade do texto (escrito ou falado); direciona os argumentos para um determinado sentido, faz com que este sentido se **realize** com o objetivo de **produzir** um efeito no interlocutor; portanto, os operadores **executam, efetuam** o caminho, o direcionamento dos argumentos; **agindo**, de forma eficaz, no raciocínio do enunciatário. (Grifos da autora).

Por isso, os operadores argumentativos são extremamente importantes na construção do sentido e responsáveis pela argumentatividade do texto. Todos eles fazem parte da gramática da língua e demonstram um valor argumentativo da própria língua. É este motivo que leva Koch (2009) a considerar a argumentação como o ato linguístico fundamental.

3.2.1.4 Os tempos verbais

Segundo Monteiro (1991), o estudo dos valores dos tempos verbais cabe mais aos estudos estilísticos do que aos gramaticais, uma vez que as relatividades das regras esbarram numa série de possibilidades de escolha.

De acordo com Lapa (1968), na sintaxe portuguesa, o emprego dos tempos e modos verbais são pontos bem delicados de se tratar, pois tendemos a tornar todos os fatos que se deram no passado ou acontecerão no futuro em presente, conforme o exemplo a seguir:

- a) *Irei a um congresso em Salvador na semana que vem.*
- b) *Vou a um congresso em Salvador na semana que vem.*

Tanto a primeira frase quanto a segunda expressam indicação de futuro, contudo, na segunda frase, há a ação verbal no tempo presente, afirmando a certeza da concretização da ação.

O emprego de um tempo verbal em detrimento de outro, acontece tanto em situações mais coloquiais quanto nos textos literários, por motivos de ordem expressiva para amenizar um enunciado. Por exemplo:

- a) *Quero que se levante daí.*
- b) *Queria que se levantasse daí.*

Embora as duas frases transmitam o mesmo conteúdo, há diferenças quanto ao propósito do emissor. Na primeira frase, há uma ordem com certo tom de rispidez, enquanto na segunda frase, o conteúdo é amenizado por meio do pretérito imperfeito do indicativo. Assim, segundo Monteiro (1991, p. 69), “[...] os tempos verbais comumente são usados para marcar volições ou estados emotivos.”.

A seguir, apresentaremos os principais valores dos tempos verbais:

a) Presente do indicativo

Para Fiorin (1996), o presente marca uma coincidência entre dois momentos: o do acontecimento e o de referência presente. Em consonância com Monteiro (1991, p. 69), esse tempo pode exprimir:

- ações ou estados atuais que acontecem no instante em que se fala (presente momentâneo):

Falo, porque me preocupo com você.

- ações habituais (presente frequentativo):

Ela corre no lago depois das 18h.

- fatos passados (presente histórico):

Em 2011, Dilma assume a presidência.

- ações ou estados permanentes (presente acronístico):

A Terra é redonda.

- fatos futuros:

Sigo para Bahia, depois de visitar Pernambuco.

b) Pretérito imperfeito do indicativo

Segundo Lapa (1968), esse tempo serve para exprimir uma ação passada. Cunha & Cintra (2007) afirmam que o pretérito imperfeito indica um fato passado, mas não concluído e é empregado para:

- descrever o que era presente numa época passada:

Eles conversavam enquanto o trânsito impedia a passagem.

- indicar ações que estavam acontecendo, quando outra a sobreveio:

Falava muito quando lhe era conveniente.

- denotar uma ação passada repetida ou habitual:

Se limpava, ela reclamava, se não limpava, ela reclamava da mesma forma.

- designar fatos passados entendidos como permanentes ou contínuos:

As mulheres consideravam-se iguais aos homens, por isso lutavam pelos seus direitos.

- indicar um fato que seria consequência de outro:
Se parasse de comer, emagrecia que era uma beleza.

- atenuar uma afirmação ou um pedido:
Você podia tentar novamente.

- situar os contos, fábulas, lendas etc. no tempo:
Era uma vez uma princesa...

c) Pretérito mais-que-perfeito

Conforme Lapa (1968), o pretérito mais-que-perfeito serve para exprimir uma ação anterior a outra que já passou. Segundo Bueno (1964), este tempo é puramente literário e por isso tende a desaparecer da língua portuguesa e expressa:

- uma ação que ocorreu antes de outra:
Quando cheguei, ele já tinha ido embora.

- um fato passado em relação ao presente:
Estamos aqui porque faláramos de artes.

d) Futuro do presente

De acordo com Cunha & Cintra (2007) e Monteiro (1991), esse tempo verbal designa:

- fatos certos ou prováveis de acontecer, posteriores ao momento em que se fala:

Mudaremos desta casa!

- incertezas ou dúvidas sobre fatos atuais:

Será que desta vez eu acerto os números da loteria?

- como expressão de súplica:

Não desejarás a mulher do próximo.

e) Futuro do pretérito

Esse tempo emprega-se:

- para exprimir ações posteriores à época de que se fala:

Tenho certeza de que ele lamentaria tanto sacrifício.

- para designar polidez ou cortesia:

Poderia falar com você?

- para indicar incerteza ou probabilidade sobre um fato passado:

Sofreríamos com a partida dele?

- em certas frases interrogativas ou exclamativas com valor de surpresa ou indignação:

Seria possível ele aparecer por aqui depois de tudo que se passou?

Elencamos apenas alguns valores que os tempos verbais apresentam, contudo, além das categorias de tempo (e modo), na língua portuguesa, de acordo com Monteiro (1991), o tempo constitui a marca que opõe o verbo às demais espécies de vocábulo, por isso, para Weinrich (1968), a função dos tempos verbais não é a de marcar o tempo (cronológico), mas a de informar o interlocutor (ou leitor) quanto à situação comunicativa em que a linguagem se atualiza.

Para Benveniste (1995), os tempos verbais podem ser caracterizados ou pela ordem do discurso, ou pela ordem da história. Weinrich (1968) divide os tempos verbais em dois tipos de atitude comunicativa: o *mundo comentado* e o *mundo narrado*.

No *mundo comentado*, o locutor é responsável e comprometido com aquilo que enuncia, assim há uma adesão total do interlocutor com seu enunciado.

No *mundo narrado*, o locutor se distancia do seu discurso, não se compromete com o enunciado proferido, por isso apenas relata os fatos.

De acordo com o autor, faz parte do mundo comentado os seguintes tempos verbais: o presente, o futuro do presente e o pretérito perfeito composto (e obviamente as locuções verbais formadas por esses tempos). Ao mundo narrado pertencem os seguintes tempos: os pretéritos perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito e o futuro do pretérito (e as locuções).

Na análise do *corpus*, veremos como os tempos verbais são utilizados para demonstrar o “mundo”, constatando que muitas vezes as formas verbais não exprimem tempo, mas características da situação comunicativa.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DO *CORPUS*

As palavras são como fios, com os quais vamos tecendo as nossas idéias, em forma de texto. Quando falamos ou escrevemos, vamos retirando das nossas memórias as palavras que vamos utilizar. (ABREU, 2005, p.99).

De acordo com Koch (2009), a interação social por meio da língua ocorre, especialmente, pela argumentatividade. O ser humano, por ser dotado de razão e emoção, constantemente avalia, julga, critica e forma juízos de valor, assim, por intermédio do discurso, procura fazer que o interlocutor compartilhe das mesmas opiniões que as dele.

Ao considerarmos a linguagem como um processo dialógico e de interação social que mobiliza diversos fatores em um ato de comunicação, entendemos também que a argumentação, presente em qualquer discurso, depende de uma gama de recursos linguísticos com intuito de expressar valores, ideologia e, principalmente, de persuadir o interlocutor.

Por isso, conforme Abreu, as palavras que escolhemos têm grande influência em nossa argumentação:

As palavras não são etiquetas que colocamos sobre os objetos, as pessoas, as idéias, os sentimentos, mas maneiras de representar tudo isso. As línguas humanas são sistemas de representação. Quando usamos uma palavra, estamos fazendo uma escolha de como representar alguma coisa. (ABREU, 2005, p. 100).

Assim, é importante destacar que a argumentatividade, enquanto persuasão, não está presente somente em textos claramente persuasivos (como propagandas, editoriais, carta do leitor, entre outros), mas também em textos literários:

Noutras palavras, o discurso literário – que se definiria *a priori* por uma natureza plurissignificativa, dado que o signo polissêmico e conotativo serve como importante constituinte da linguagem simbólica – pode terminar como um exercício que, forçando a monossemia, conduz o leitor pelo estreito caminho do convencimento de pressupostos que estão, *a priori*, em certas crenças do autor. (CITELLI, 2007, p. 74-75).

Os mecanismos argumentativos responsáveis por expressar os valores e crenças do locutor e tentar persuadir o interlocutor são muitos e em grande escala. Segundo Citelli (1994), eles têm sido sistematizados desde a retórica clássica até os estudos realizados mais recentemente sobre o tema.

O texto literário *corpus* desta pesquisa (em anexo) revela sua argumentatividade não só pela sua estrutura composta por apenas um parágrafo e

pela ausência de pontuação, que colaboram com a velocidade do conto, mas também por diversos mecanismos linguísticos.

Por isso, para este trabalho, como dito anteriormente, elencamos quatro recursos (as figuras de repetição, a adjetivação, os operadores argumentativos e os tempos verbais) que confirmam a argumentatividade do texto além de revelarem como a visão do leitor fica comprometida, ou melhor, influenciada pela utilização deles.

4.1 AS FIGURAS DE REPETIÇÃO

Segundo Abreu (2005), as figuras de repetição são responsáveis pela construção textual, isto é, elas facilitam o interlocutor a compreender aquilo que está sendo lido/escutado. Na literatura, este recurso remonta ao período do barroco e permanece forte e recorrente no período contemporâneo.

No conto “Além do ponto”, identificamos quatro figuras de repetição: a reduplicação, a concatenação, o ritornelo e o paralelismo sintático, convém lembrar que por repetição entendemos a produção de segmentos de palavras ou grupo de palavras idênticas ou semelhantes em um mesmo enunciado.

- *Reduplicação*

Consiste na repetição sucessiva de uma palavra em um enunciado, em nosso *corpus*, localizamos três ocorrências desta figura:

1. **Chovia, chovia, chovia** e eu ia indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem nada [...] (linha 1).
2. [...] naquela chuva toda que **caía, caía, caía**, e tive vontade de voltar para algum lugar quente [...] (linha 29).
3. [...] outra coisa, outra ação, outro gesto além de continuar **batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo batendo**

batendo batendo batendo batendo nesta porta que não abre nunca.
(linha 89).

Nestas ocorrências, a reduplicação foi utilizada para intensificar o discurso. Na ocorrência 1, o autor poderia ter utilizado os advérbios *muito* ou *demais* (chovia demais), como acontece na linha 66 (Chovia sempre), contudo não surtiria o mesmo efeito, pois esta utilização demonstra que chovia sem parar e não em grande intensidade.

Nos exemplos 1 e 2, é possível perceber que a figura de repetição é utilizada para demonstrar que a chuva era contínua, enquanto, no exemplo 3, a reduplicação mostra a impaciência e a angústia do personagem que, ao terminar de percorrer um percurso tão conturbado, não consegue atingir seu objetivo.

De acordo com as ocorrências de reduplicação, podemos dizer que o personagem bate na porta na mesma medida que chove: sem parar. O ato de bater na porta tem uma relação direta com a sua condição física e psíquica, ele não só vai de encontro à porta, mas a tudo aquilo que vivenciou e sonhava em encontrar.

- *Concatenação*

É a repetição de palavras ou grupo de palavras no final de uma oração e no início da oração seguinte, seguem as ocorrências no conto em análise:

1. [...] eu enfiava as mãos avermelhadas no bolso e ***ia indo, eu ia indo*** pulando as poças d'água com as pernas geladas. (linha 15).
2. [...] que talvez eu não quisesse que ele soubesse que ***eu era eu, e eu era***. (linha 27).
3. [...] ***era preciso um esforço muito grande, era preciso um esforço tão terrível*** que precisei sorrir e inventar mais [...] (linha 68).

4. [...] e dei alguns passos, mas **como se faz, como se faz** isso de colocar um pé após o outro [...]. (linha 70).
5. **E bati, e bati** outra vez e **tornei a bater, e continuei batendo** sem me importar que as pessoas parassem para olhar [...]. (linhas 79 e 80).

Essa figura de repetição é utilizada para encadear as informações utilizadas, pois, ao se repetir a mesma palavra ou sequência de palavras, o autor está retomando uma ideia para poder acrescentar outra.

A ocorrência 1 apresenta um personagem confiante que, mesmo em meio aos desafios, não desiste de seu objetivo. No entanto, na 2ª ocorrência, percebemos que ele está inseguro e não quer demonstrar quem realmente é, esta insegurança explica as indagações da ocorrência 4.

Por fim, temos a intensificação das ações sendo representada pela concatenação na ocorrência 5, em que o personagem bate na porta seguidas vezes. Neste caso, o autor poderia evitar a repetição utilizando outra expressão como “E bati várias vezes...”, porém não demonstraria, claramente, o tempo em que o personagem ficou batendo na porta e nem a sua impaciência diante do não esperado.

Estas ocorrências aproximam o leitor das ações de tal modo que ele sente a necessidade de responder e agir em favor do personagem, então, o emprego da concatenação tem a intenção de envolver o leitor emocionalmente, ou seja, de deixá-lo totalmente encantado pelo drama da narrativa.

- *Ritornelo*

É a ação de fazer reaparecer em um anunciado uma palavra ou grupo de palavras. As repetições, nesse caso, se fazem integralmente tanto no aspecto expressional quanto vocabular:

1. [...] só levava **uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito**. (linha 3).
 [...] só uma **garrafa de conhaque barato apertada contra o peito**. (linha 52.)

2. [...] eu não queria que ele pensasse que **eu andava** bebendo, e **eu andava**, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que **eu andava** sem dinheiro, chegando sem táxi naquela chuva toda, e **eu andava**, estômago dolorido, e eu não queria que ele pensasse que **eu andava** insone, e **eu andava**, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, para que ele não visse meu dente quebrado e pensasse que **eu andava** relaxando, sem ir ao dentista, e **eu andava**, e tudo que **eu andava** eu não queria que ele soubesse [...]. (linha 18 a 25).

3. [...] **tem um ponto**, eu descobria, que você perde o comando sobre suas próprias pernas, não é bem assim, descoberta difícil que o frio e a chuva não me deixam mastigar bem, eu começava a saber que **tem um ponto**, a chuva na minha cabeça não me deixava ir além desse ponto, que **tem um ponto**, e eu dividido querendo ver depois do ponto [...]. (linha 37 a 42).

4. [...] eu enfiava a mão avermelhadas nos bolsos e **ia indo**, eu **ia indo** pulando as poças d'água com as pernas geladas. (linha 15).
 [...] eu só **ia indo** porque ele me chamava [...]. (linha 46).
 [...] hesitava mas **ia indo**, no meio da cidade como um invisível fio que saía da cabeça dele [...]. (linha 49).
 [...] que verme ou deus, eu não sabia, mas **ia indo** pela chuva porque esse era meu único sentido [...]. (linha 78).

5. [...] **Era a mim que ele chamava** puxando o fio pelo meio da cidade [...]. (linha 53).

[...] porque **era a mim que ele chamava**, porque era a mim que ele escolhia [...]. (linha 65).

6. [...] *acariciando-as lento para aquecê-las, **ia escurecendo**, era cedo ainda, mas **ia escurecendo**, mais cedo que de costume [...].* (linhas 55 e 56).

Nas ocorrências de ritornelo, notamos um sujeito muito ansioso, angustiado. No primeiro exemplo, o personagem demonstra que, em sua busca, só tem o conhaque como companheiro e todo o trajeto o faz perceber que não está muito apresentável e, por isso, na ocorrência 2, ele quer negar a sua condição mesmo que a sua aparência demonstre o contrário.

No terceiro exemplo, há uma alusão ao título, pois o protagonista afirma que tem um ponto que o corpo não responde mais como gostaria, mesmo assim ele deseja ir “Além do ponto”, por isso, na ocorrência 4, ele mostra que, apesar do frio e da chuva, é importante que prossiga em busca do objetivo inicial, pois a pessoa com quem ele deveria se encontrar, estaria à sua espera.

Na ocorrência 5, o narrador-personagem faz questão de afirmar que ele foi o escolhido e por isso deveria esquecer os contratempos e dar valor à pessoa que o esperava, mas, devido aos percalços do trajeto, como se toda a sua vida estivesse passando em sua mente, no exemplo 6, o ritornelo demonstra uma singularidade, porque estava escurecendo mais cedo que de costume e uma passagem de tempo, pois por mais que estivesse cedo, já estava escurecendo.

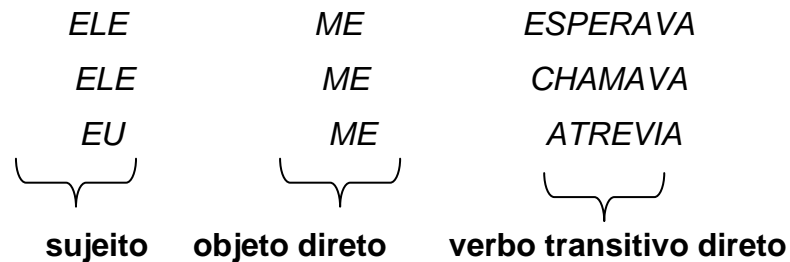
O ritornelo, nessas ocorrências, revela a vontade do autor em fazer que o interlocutor possa se recordar do que já foi dito para depois construir uma opinião do que está sendo revelado. Esta lembrança é altamente argumentativa, porque o leitor elabora uma avaliação a partir da visão do autor.

- *Paralelismo*

Refere-se à repetição da mesma estrutura sintática:

1. [...] **ele me esperava, ele me chamava**, eu só ia indo porque **ele me chamava, eu me atrevia**, eu ia além daquele ponto de estar parado [...] (linhas 46 e 47).
2. [...] **porque era a mim que ele chamava, porque era a mim que ele escolhia**, porque era para mim e só para mim que ele abriria a sua porta. (linhas 64 e 65).
3. [...] para formar **que sombra, que luz, que verme ou deus** [...]. (linhas 77 e 78).
4. [...] nem tentar **outra coisa, outra ação, outro gesto** além de continuar batendo [...]. (linha 88).

A repetição da mesma estrutura sintática, por exemplo:



faz o interlocutor esperar alguma coisa, ou seja, de alguma forma cria uma expectativa, que no conto se projeta na esperança de o protagonista encontrar ou não a pessoa por quem ele busca.

Nas ocorrências 1 e 2, o personagem quer se convencer de que tudo aquilo que vem fazendo vale mesmo a pena, pois ele tem alguém que o espera, que se importa com ele. Já no exemplo 3, ele apresenta certa dúvida desse valor, uma vez que ele nem se lembra do nome dessa pessoa.

Depois de ter chegado ao seu destino, na ocorrência 4, o personagem não demonstra outra ação a não ser bater na porta com toda a vontade, pois conseguiu superar o caminho e sabe que tem alguém à sua espera.

Todas as figuras apresentadas levam a crer que, segundo Antunes (2005): “a grande atribuição que se pode atribuir à repetição – embutida em qualquer

uso que se faça dela – é aquela de *marcar continuidade do tema que está em foco.*” (p. 74). Isto porque, se estamos falando de um mesmo tema, é natural que se use palavras ou termos que marquem essa continuidade temática.

Esta marcação de continuidade, além de formar uma unidade coesiva, condiciona o interlocutor a determinada conclusão, já prevista pelo autor. Todo o caminho percorrido pelo personagem do conto denota uma ansiedade, não só no protagonista, mas também no leitor, que é reforçada no final do texto em que o sujeito bate na porta desesperadamente sem ser correspondido, por isso, ao intensificar o discurso por meio da repetição, o autor busca ter o leitor como seu aliado, aquele que compartilha das mesmas ideias que ele.

4.2 A ADJETIVAÇÃO

Para a análise deste recurso no *corpus*, é necessário levarmos em consideração a posição do adjetivo na oração. Sobre isso, vejamos uma passagem do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um **autor defunto**, mas um **defunto autor**, para quem a campa foi outro berço [...]. (ASSIS, 2002, p. 17. Grifo nosso).

No primeiro caso, a palavra “defunto” significa literalmente morto, ou seja, um autor que morreu, enquanto no segundo caso, metaforicamente significa esquecido, um autor “morto” que escreve as suas memórias. Segundo Lapa (1968), esta variabilidade na colocação do adjetivo é própria de pessoas sentimentais e sonhadoras, por isso o escritor que é mais intenso, sentimental, tende a pôr o adjetivo antes do substantivo.

Cunha & Cintra (2007) afirmam que quando anteposto, o adjetivo assume valor subjetivo e quando posposto possui valor objetivo. Mostraremos, no conto, o lirismo de Caio Fernando Abreu expresso por meio do uso dos adjetivos:

- *Anteposto*

1. [...] parece **falso dito** desse jeito, mas bem assim eu ia no meio da chuva [...]. (linhas 3 e 4)
2. Tão **geladas as pernas e os braços e a cara** que pensei em abrir a garrafa para beber um gole [...]. (linha 16).
3. [...] e eu andava, **roxas olheiras**, teria que ter cuidado [...]. (linha 22).
4. [...] que você perde o comando sobre suas **próprias pernas** [...]. (linha 38).
5. [...] como um **invisível fio** que saía da cabeça dele até a minha [...]. (linha 50)
6. [...] mantendo **ereta a coluna** [...]. (linha 71).

Todas essas ocorrências expressam uma linguagem subjetiva intensificada pelo uso do adjetivo anteposto ao substantivo. Na sentença 5, por exemplo, o adjetivo anteposto assume um sentido figurado que se mistura às ideias expressas pelo personagem que retoma a expressão, na linha 72, e faz a inversão do adjetivo ficando posposto ao substantivo.

No exemplo 2, temos uma intensificação tão persuasiva que faz o interlocutor sentir o frio que o personagem estava sentindo, pois, ao afirmar que não só as pernas estavam geladas, mas também os braços e a cara, constatamos a dimensão do frio que o protagonista estava sentindo.

Na ocorrência 3, o adjetivo foi utilizado para dar ênfase à cor roxa que leva o leitor a associá-la ao cansaço, sofrimento, angústia levando-o a um sentimentalismo presente na maioria dos contos de Caio Fernando Abreu.

- *Posposto*

São várias as ocorrências de adjetivos pospostos ao substantivo, por isso, apresentaremos apenas as mais relevantes:

1. [...] *pela **sola fina** dos sapatos [...]*. (linha 9).
2. [...] *aquelas **vozes roucas**, aquele **sax gemido** e o olho dele posto em cima de mim [...]*. (linha 11).
3. [...] ***ducha morna** distendendo meus músculos*. (linha 12).
4. [...] *as **mãos avermelhadas** no bolso e ia indo [...]*. (linhas 14 e 15).
5. [...] *eu ia pulando as poças d'água com as **pernas geladas***. (linha 16).
6. [...] ***hálito ardido**, eu não queria que ele pensasse [...]*. (linha 18).
7. [...] *teria que ter cuidado com **lábio inferior** ao sorrir [...]*. (linha 23).
8. [...] *e tive vontade de voltar para algum **lugar quente** ou de parar para sempre ali mesmo, naquela **esquina cinzenta** [...]*. (linhas 30 e 31).
9. [...] *o **sax gemido** e quem sabe uma lareira, pinhões, **vinho quente** com cravo e canela*. (linha 35).
10. [...] *via um **sujeito molhado**, sem capa nem guarda-chuva [...]*. (linha 51).

11. [...] *como se eu tivesse bebido o **conhaque inteiro**, trocaria minha **roupa molhada** [...].* (linha 56).

12. [...] *mais cedo que de costume, ele arrumaria uma **cama larga** [...].* (linha 59).

13. [...] *mantido apenas por aquele **fio invisível** na minha cabeça [...].* (linha 72).

14. [...] *chegar naquela **porta escura** onde eu batia agora.* (linha 79).

Nestas ocorrências, os adjetivos conservam um sentido objetivo, direto.

Os adjetivos abaixo estão no sentido figurado, metafórico:

- **hálito ardido**
- **esquina cinzenta**
- **sax gemido**
- **fio invisível**

Na utilização metafórica, os sentidos são entendidos por meio de associações realizadas pela memória, uma esquina cinzenta, por exemplo, pode ser entendida como uma esquina deserta e sombria. Tudo isso revela um sujeito amargurado e triste pela condição na qual se encontra, ao mesmo tempo em que nos mostra uma linguagem literária muito rica.

Sobre a posição do adjetivo, embora Lapa (1968, p. 105) afirme que: “[...] quando o adjetivo está logo depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objetivo, intelectual; quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matização afetiva.”, para nós, nesse conto, tanto a utilização do adjetivo anteposto quanto posposto revelaram uma “matização afetiva” do enunciador por propagar um lirismo especial.

Embora saibamos que o adjetivo é utilizado, basicamente, para caracterizar o substantivo, no que diz respeito à argumentação, ele é utilizado para reforçar um valor atribuído ao substantivo. Veremos a seguir, as ocorrências em que há dois adjetivos para apenas um referente.

- *Adjetivação binária e ternária*

1. [...] levava uma garrafa **de conhaque apertada** contra o peito [...]. (linha 3).
2. [...] e um maço **de cigarros molhados** no bolso [...]. (linha 5).
3. [...] água de chuva e conhaque no meu corpo **sujo gasto cansado** batendo como um louco naquela porta que não abria [...]. (linhas 83 e 84).

As três ocorrências demonstram que o uso de apenas um adjetivo não demonstraria a situação deplorável e digna de compaixão em que o protagonista do conto se encontrava. Essa utilização reforça a intensificação e revela a fluidez do discurso que pode ser associada à brevidade desse tipo de gênero.

Por não obter muito espaço, o escritor de contos precisa apresentar todos os fatos ao leitor para envolvê-lo completamente com a história. Em “Além do ponto”, verificamos a existência de um sujeito em situação lastimável por acreditar nas qualificações que o autor atribui ao personagem. Inclusive, no último exemplo, a ausência de pontuação causa certo desespero no leitor que se torna parte da impaciência e da agonia do protagonista.

Portanto, afirmamos que os adjetivos empregados no conto foram intencionais, de modo a aproximar o leitor da história, de torná-lo parte do sofrimento enfrentado pelo personagem e, assim, incentivá-lo a terminar de ler a história, para saber o fim do protagonista, e quem sabe fazê-lo interessar-se por outras leituras do autor.

4.3 OS OPERADORES ARGUMENTATIVOS

Em um texto escrito, de acordo com Koch (2009), alguém se fixa como locutor entendendo o outro como destinatário, não havendo possibilidade de troca de papéis entre eles. Portanto, neste tipo de discurso, há predominância de organização interna.

Mais uma vez, reiteramos que essa organização interna faz parte da característica do gênero conto, pois o escritor não dispõe de espaço para divagar, por isso sabe que, pelo fato de não haver possibilidade de reajustar o discurso, deve escolher muito bem as palavras que irá utilizar.

Os operadores discursivos ou argumentativos são marcas importantes na enunciação, pois direcionam o interlocutor a determinadas conclusões, então, quando empregados nos discursos, eles pretendem persuadir o interlocutor de alguma forma, levando-o a entender ou a aderir a determinado pensamento, de acordo com a intenção do locutor.

Vejamos as ocorrências desses marcadores no texto “Além do ponto”.

- *Operadores que indicam negação ou afirmação plena*
 1. *Chovia, chovia, chovia e eu ia indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem **nada**, eu sempre perdia **todos** pelos bares [...]. (linhas 1 e 2).*
 2. *[...] tinha ficado **tudo** muito confuso, as idéias misturadas, água de chuva e conhaque no meu corpo [...]. (linhas 82 e 83).*

O operador **nada**, que indica negação plena, demonstra um sujeito desprendido, que caminha em meio à chuva sem nenhum tipo de proteção e aparentemente sem se importar que pudesse ficar encharcado e até mesmo doente. Para justificar a ausência do guarda-chuva, ele utiliza o operador **todos** como afirmação plena para alegar que não possuía um, pois sempre perdia algum pelos bares.

No final do conto, o operador **tudo**, indicando afirmação plena, comprova que o personagem não sabe mais se aquele desprendimento inicial fez sentido, pois ele está molhado, sujo, cansado, sem o conhaque e nem sabe mais se há mesmo alguém à sua espera.

Este jogo afirmação X negação revela uma pessoa confusa que busca acreditar que tudo o que está fazendo está certo e faz sentido, pois há alguém

à sua espera que a tratará com carinho, no entanto, ao mesmo tempo, durante o trajeto, essas afirmações são postas em dúvida que perdura até o final do conto.

- *Operadores que indicam restrição*
 1. [...] **só** levava uma garrafa de conhaque apertada contra o peito [...]. (linhas 2 e 3).
 2. [...] via um sujeito molhado, sem capa nem guarda-chuva, **só** uma garrafa de conhaque apertada contra o peito [...]. (linhas 51 a 53).
 3. [...] porque era a mim que ele escolhia, porque era para mim e **só** para mim que ele abriria a sua porta. (linhas 65 e 66).
 4. [...] mantido **apenas** por aquele fio invisível na minha cabeça [...]. (linha 72).

As ocorrências acima podem ser divididas em três fases. A primeira, contemplada pelos exemplos 1 e 2, demonstra um personagem que, em meio a vários transtornos, importa-se somente com a garrafa de conhaque que ele dividiria com a pessoa que o esperava, pois seria praticamente uma solução: poderia esquentá-lo e demonstraria que, mesmo em meio à chuva, ele teve a preocupação de parar e comprar uma bebida para os dois.

A segunda fase, representada pela ocorrência 3, o personagem tenta se convencer de que tudo aquilo valeria a pena, porque a pessoa que o esperava abriria a porta **só** para ele, ou seja, ele era alguém muito especial.

Na última fase, exercida no exemplo 4, o sujeito já não sabe mais como manter-se sereno, ele acredita que **apenas** um fio invisível, em sua cabeça, o mantém de pé, então ele percebe que já não tem tanta certeza se compensou passar por tudo aquilo, embora ele ainda tenha esperança mantida por um fio invisível.

Estas ocorrências dos operadores **só** e **apenas**, indicando restrição, atestam que para o protagonista as coisas estavam muito certas e claras em sua

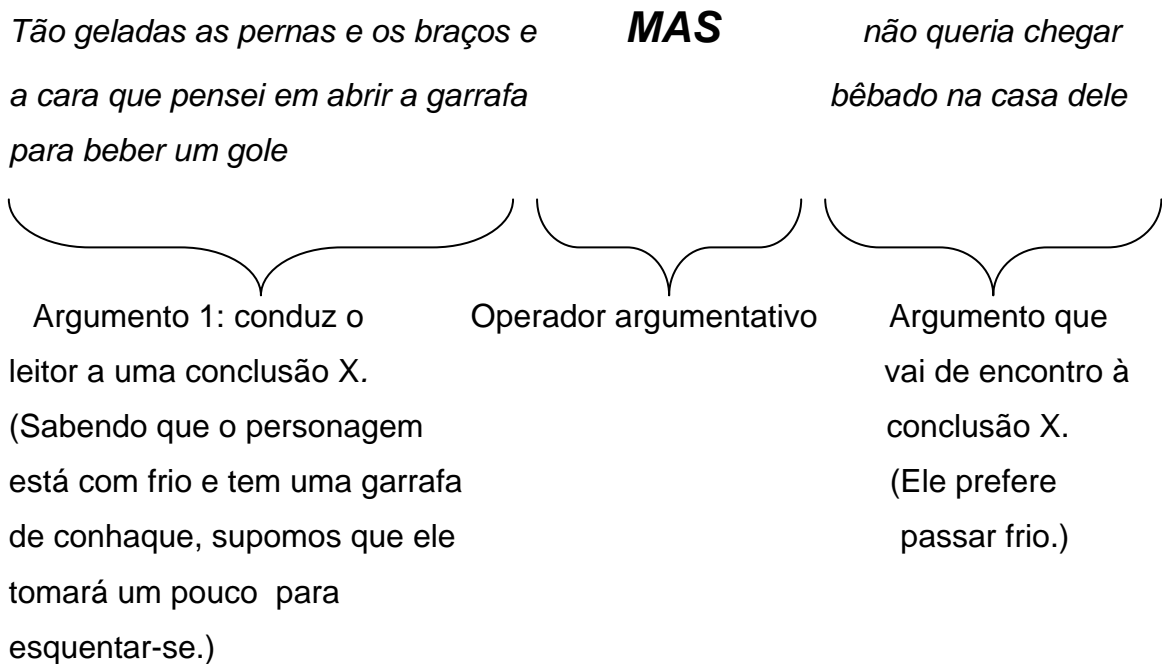
mente, ele precisava somente da garrafa de conhaque, pois quem o aguardava só esperava por ele, até que, perto do final do caminho, ele se dá conta de que pode não ser bem assim, embora ainda tivesse esperanças asseguradas apenas por um fio, bem tênue.

- *Operadores que contrapõem argumentos orientados para conclusões contrárias*

1. *Chovia, chovia, chovia [...] **mas** bem assim eu ia no meio da chuva [...]. (linhas 1 e 4).*
2. *Teve uma hora que eu podia ter tomado um táxi, **mas** não era muito longe [...]. (linhas 5 e 6).*
3. *Tão geladas as pernas e os braços e a cara que pensei em abrir a garrafa para beber um gole, **mas** não queria chegar meio bêbado na casa dele [...]. (linhas 16 a 18).*
4. *[...] e tudo que eu andava eu não queria que ele visse nem soubesse, **mas** depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez que não quisesse que eu soubesse que eu era eu [...]. (linhas 24 a 27).*
5. *[...] os carros me jogando água e lama, **mas** eu não podia, ou podia **mas** não devia ou podia **mas** eu não queria ou não sabia mais como se parava ou voltava atrás [...]. (linhas 32 a 34).*
6. *[...] hesitava **mas** ia indo [...]. (linha 49).*
7. *[...] era cedo ainda, **mas** ia escurecendo cedo, mais cedo que de costume [...]. (linha 58).*
8. *[...] para proteger a garrafa apertei-a mais contra o peito e ela bateu numa pedra [...]. (linhas 60 e 61).*
9. *[...] para formar que sombra, que luz, que verme ou deus, eu não sabia, **mas** ia indo pela chuva porque esse era meu único sentido [...]. (linhas 77 a 79).*
10. *[...] eu quis chamá-lo, **mas** tinha esquecido o seu nome [...]. (linhas 81 e 82).*

11. [...] *continuava a chover sem parar, **mas** eu não ia mais indo por dentro da chuva [...].* (linhas 85 e 86).

Nessas ocorrências, o operador **mas** (considerado por Ducrot, “o operador argumentativo por excelência”) exerce a sua função da seguinte maneira: o narrador introduz no seu discurso um argumento que condiciona o leitor a uma conclusão X, em seguida, ele introduz um argumento contrário à conclusão X:



É relevante destacar que o operador **e**, geralmente visto como aditivo, na sentença 8, comporta-se como adversativo, porque, embora o sujeito proteja a garrafa e pelo contexto podemos entender que ela era muito valerosa para ele, ela bate numa pedra e se quebra.

Também devemos levar em consideração que a ocorrência 11, só é adversativa devido às ocorrências 1, 6 e 9. Nestas, há um sujeito que, mesmo em meio à intensa chuva e sem saber o que iria encontrar, ele caminha sem se preocupar com ela e mesmo com dúvidas continua em busca de seu destino pela chuva. No exemplo 11, ele afirma que a chuva continua, contudo, ele não caminhava mais por dentro dela. Para nós, isto se torna contrário a tudo que se afirmou desde o início do conto.

A ocorrência 10 colabora com esta adversidade expressa pela sentença 11, pois no conto inteiro o sujeito busca encontrar alguém que o esperava e que o acolheria com uma cama repleta de cobertores, levando o leitor a acreditar neste carinho existente entre os dois, porém, perto do final da história, descobrimos que nem o nome dele o personagem sabia.

- *Operador que insere um argumento decisivo*

1. *Teve uma hora que eu podia ter tomado um táxi, mas não era muito longe, e se eu tomasse um táxi não poderia comprar cigarros nem conhaque [...]. (linhas 5 a 7).*

O operador **e** nesta sentença equivale a um “além do mais”, a sua utilização confere ao anunciado valor de acréscimo, pois parece que introduz uma informação desnecessária ao discurso, contudo, na verdade, é um argumento decisivo que justifica o motivo de o personagem não pegar um táxi.

Ao desistir do táxi, ele compra o conhaque que para o protagonista tem um sentido de cuidado, zelo pela pessoa que ele encontraria, ao comprar a bebida, ele mostraria a preocupação com aquele momento, portanto se entrasse no táxi, ele não levaria nada para o esperado encontro e como ele poderia ser tão desagradável se a pessoa que o esperava aparentava ser especial?

Portanto, podemos a utilização desse operador decisivo justifica todos os percalços que o protagonista teve de enfrentar, foi uma escolha feita por ele com a intenção de agradar o sujeito por quem ele buscava. Também foi uma escolha do autor em mostrar ao leitor que o protagonista da história não caminhou em meio à chuva porque quis, mas para tentar agradar a pessoa que o esperava.

- *Operador que soma argumentos a favor de uma mesma conclusão*

1. *[...] meus olhos ardiam de frio e o nariz começava a escorrer, eu limpava com as costas das mãos e o líquido do nariz endurecia logo sobre os pêlos. (linhas 12 a 14).*

2. [...] eu não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando sem táxi naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, para que ele não visse meu dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava [...]. (linhas 13 a 24).
3. [...] fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era. (linhas 26 e 27).
4. Um carro passou mais perto e me molhou inteiro. [...] (linha 43).
5. [...] trocaria minha roupa molhada por uma mais seca e tomaria devagar minhas mãos entre as suas, acariciando-as lento para aquecê-las [...]. (linhas 56 e 57).
6. [...] foi então que escorreguei e caí [...]. (linha 60).
7. [...] era preciso um esforço tão terrível que precisei sorrir e inventar mais [...]. (linhas 68 e 69).
8. [...] eu reaprendia e inventava sempre [...]. (linha 75).
9. **E bati, e bati outra vez, e tornei a bater, e continuei batendo sem me importar que as pessoas parassem para olhar [...].** (linhas 79 a 81).

Nas ocorrências 1, 4 e 6 observamos que o operador argumentativo e soma argumentos a favor de uma mesma conclusão, mas também poderíamos dizer que ele foi utilizado para afirmar o seguinte pensamento de Caio Fernando

Abreu (2006, p. 33): “Estás desempregado? Teu amor sumiu? Calma: sempre pode pintar uma jamanta na esquina.”, pois, por mais que o protagonista esteja em uma situação ruim, quando é utilizado o operador argumentativo **e** a situação dele fica um pouco pior.

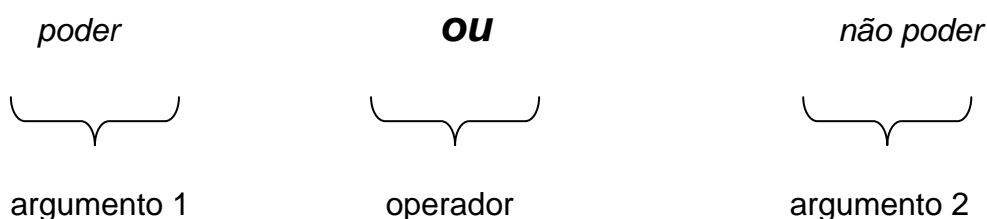
No exemplo 2, o operador **e** adiciona as condições em que o sujeito se encontra, enquanto no 3, ele fica decepcionado ao perceber que tem medo de mostrar quem realmente é, já que, nas ocorrências 5, 7 e 8, ele não vê outra alternativa a não ser sonhar com a sua recepção e tentar imaginar o melhor, pois para ele quando a porta fosse aberta tudo aquilo que passou ficaria esquecido na memória.

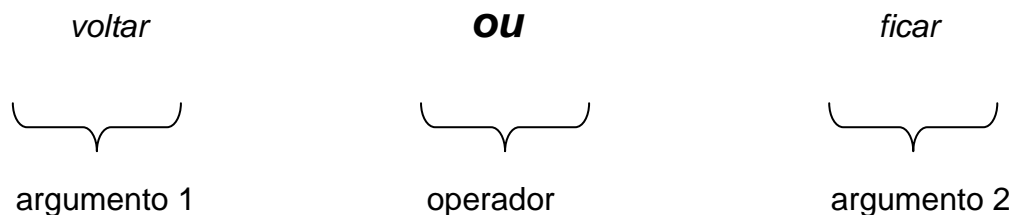
Até que, na ocorrência 9, ele chega ao seu destino e nota que o seu sonho está longe de acontecer. Nessa sentença, o operador **e** não só soma argumentos, como intensifica a ação do sujeito, porque temos a impressão por meio do discurso que ele não só bate na porta seguidas vezes, como bate forte com vontade de sair da rua, da condição em que se encontrava.

- *Operador que introduz argumentos alternativos que levam a conclusões diferentes ou opostas*

1. *[...] os carros me jogando água e lama, mas eu não podia, **ou** podia mas não devia **ou** podia mas eu não queria **ou** não sabia mais como se parava **ou** voltava atrás [...]. (linhas 32 a 34).*
2. *[...] eu precisava imaginar o agradável para deter essa vontade de voltar **ou** ficar [...]. (linhas 36 e 37).*

Em todo o conto, notamos um personagem angustiado e indeciso, esta indecisão é reforçada pelo operador **ou** que introduz argumentos alternativos, levando a conclusões opostas:





Vimos que esse jogo de alternativas acompanha todo o caminho percorrido pelo protagonista e a escolha o levaria a destinos incertos e certamente opostos. Todos os operadores apresentados corroboram a tessitura argumentativa construída em “Além do ponto”.

O autor cria uma teia que vai se constituindo pouco a pouco e cria, no leitor, uma angústia, igual a sofrida pelo protagonista, em saber qual será o desfecho. De qualquer forma, o leitor imagina que tudo caminha para que não se tenha um final feliz, mas não consegue ter plena certeza disso, por causa da utilização dos operadores argumentativos, porque são eles que condicionam o interlocutor para determinada conclusão e colaboram com a argumentatividade presente em todo o texto.

4.4 OS TEMPOS VERBAIS

De acordo com Monteiro (1991), os tempos verbais são frequentemente utilizados para marcar volições ou estados emotivos, por isso o autor de um discurso tem uma série de possibilidades de escolhas, mas ao escolher o tempo verbal a ser empregado, ele opta conforme a sua intenção, ou seja, de acordo com aquilo que deseja transmitir.

Fizemos um levantamento dos tempos e modos verbais presentes em nosso *corpus* para identificarmos qual a predominância e efeito de sentido provocado por essas escolhas. A seguir, veremos os resultados.

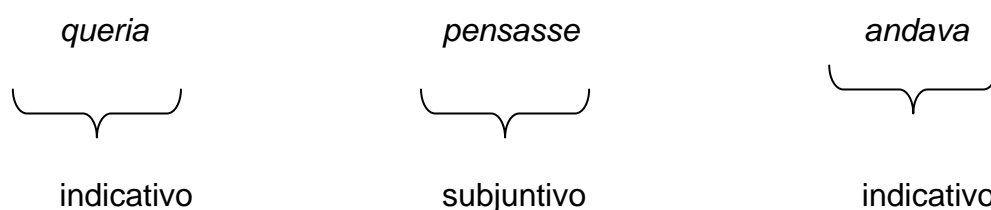
- *Modo verbal*

Para Cunha & Cintra (2007), entende-se por modo a propriedade que o verbo tem de indicar a atitude, que neste conto é compreendido como intenção, da pessoa que fala em relação ao fato que enuncia. Segundo Rocha Lima

(2003, p. 122), “O modo caracteriza as diversas maneiras sob as quais a pessoa que fala encara a significação contida no verbo; distinguem-se três modos: *indicativo*, *subjuntivo* e *imperativo*”.

Em “Além do ponto”, Há a presença de dois modos: o indicativo e o subjuntivo:

1. [...] eu não **queria** que ele **pensasse** que eu **andava** bebendo[...]. (linhas 18 e 19).



O modo indicativo, segundo Cunha & Cintra, expressa uma ação ou um estado considerados na sua realidade ou na sua certeza, tanto em relação ao presente, quanto ao passado e futuro. Por isso, “é fundamentalmente, o modo da oração principal”. (CUNHA & CINTRA, 2007, p. 462).

O modo subjuntivo exprime um desejo, uma possibilidade, de acordo com os autores, devemos considerar esse modo como a existência ou não do fato como uma coisa incerta, duvidosa, eventual ou mesmo como irreal, ou seja, ele não expressa um fato certo, real.

1. [...] para que ele não **visse** meu dente quebrado e **pensasse** que eu **andava** relaxando [...]. (linhas 23 e 24).

2. [...] e tudo que eu **andava** eu não **queria** que ele **visse** nem **soubesse** [...]. (linhas 25 e 26).

No primeiro exemplo, os verbos **visse** e **pensasse** no modo subjuntivo atestam o desejo do personagem de que a pessoa que o esperava não observasse e nem julgasse a sua aparência e condição, contudo o verbo **andava**,

que está no modo indicativo, demonstra que isso deveria ser mesmo uma preocupação, já que ele estava sendo relapso com a sua aparência.

No segundo exemplo, os verbos **andava** e **queria** que estão no modo indicativo comprovam que tudo o que o personagem era, não deveria ser percebido pelo outro, esse desejo foi expresso pelo verbo **soubesse** no modo subjuntivo.

Portanto, os dois modos verbais presentes no conto foram propositadamente escolhidos para expressarem o que o personagem era e como ele gostaria que o outro o visse, nada na história é definitivo ou claro, por isso a não utilização do modo imperativo que expressa ordem, conselho, orientação e pedidos que não geram dúvidas.

- *Tempos verbais*

Para Cunha & Cintra (2007), tempo verbal é o processo verbal no momento de sua ocorrência, seja pela pessoa que fala, seja por outro fato em causa. Conforme Rocha Lima (2003), o tempo informa se o que o verbo está expressando ocorreu no momento em que se fala, numa época anterior ou numa ocasião que ainda vai acontecer. Em nosso *corpus*, identificamos quatro tempos verbais: o presente, o futuro do pretérito, o pretérito perfeito e o pretérito imperfeito.

- *Presente do indicativo*

Vimos no capítulo anterior que o presente do indicativo é empregado para exprimir várias situações: simultaneidade entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente; verdade científica; fato que ocorre no momento em que se fala; fato rotineiro, dentre outras coisas.

Apresentamos, então, as passagens do conto em que este tempo verbal foi empregado.

1. [...] **parece** falso dito desse jeito [...]. (linhas 3 e 4).

2. [...] e quem **sabe** uma lareira, pinhões, vinho quente com canela e cravo, essas coisas do inverno [...]. (linhas 35 e 36).
3. [...] **tem** um ponto, eu descobria, que você **perde** o comando sobre suas próprias pernas, não **é** bem assim [...]. (linhas 37 a 39).
4. [...] qualquer coisa feito mas como você **está** molhado [...]. (linha 45).
5. [...] mas como se **faz**, como se **faz** isso de colocar um pé após o outro [...]. (linha 70).
6. [...] como quem **brinca** com um desses quebra-cabeças [...]. (linhas 76 e 77).
7. [...] se **é** que alguma vez o soube [...]. (linha 82).
8. [...] nesta porta que não **abre** nunca. (linha 90).

Em todas as ocorrências, o presente do indicativo foi utilizado para marcar fluxo de consciência do personagem. Na sentença 2, por exemplo, ele imagina que estará com a pessoa que o espera e terá uma lareira para aquecê-lo, na 4, que essa pessoa o olhará e ele estará todo molhado.

Portanto, por meio desse tempo verbal há um sujeito otimista, porque até na última passagem, em que ele tem a consciência de que a porta não abriu, o tempo verbal passa a impressão de que ele acredita que ela vai abrir, porque ele poderia dizer “nesta porta que não abrirá nunca”. Contudo, é importante destacar que o presente do indicativo foi pouco utilizado, bem como o futuro do pretérito que veremos a seguir.

➤ *Futuro do pretérito*

Esse tempo verbal, normalmente, é utilizado para expressar um fato futuro em relação a um fato já passado, porém ele possui outras funções vistas no capítulo anterior. Mostraremos a seguir como ele foi utilizado em nosso *corpus*.

1. [...] e se eu tomasse um táxi não **poderia** comprar cigarros nem conhaque [...]. (linhas 6 e 7).
2. [...] que **seria** melhor chegar molhado, porque então **beberíamos** o conhaque [...]. (linhas 7 e 8).
3. [...] e **fumaríamos beberíamos** sem medidas, **haveria** discos, sempre aquelas vozes roucas [...]. (linhas 10 e 11).
4. [...] **teria** que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir [...]. (linhas 22 e 23).
5. [...] que me **abriria** a porta [...]. (linhas 34 e 35).
6. [...] **sairia** um rio das minhas roupas se conseguisse torcê-las [...]. (linhas 43 e 44).
7. [...] ele **diria** qualquer coisa feito mas como você está molhado [...]. (linha 45).
8. [...] **trocaria** minha roupa molhada por outra mais seca e **tomaria** devagar as minhas mãos entre as suas [...]. (linhas 56 e 57).
9. [...] ele **arrumaria** uma cama larga, com muitos cobertores [...]. (linha 59).
10. [...] e lama que ele **limparia** terno, porque era a mim que ele chamava, porque era a mim que ele escolhia [...]. (linhas 64 e 65).

11. [...] eu **poderia** imaginar qualquer coisa como um zumbido saindo da cabeça dele até a minha [...]. (linhas 73 e 74).
12. [...] os pedaços de mim todos misturados que ele **disporia** sem pressa [...] (linhas 75 e 76).
13. [...] tão escuro agora que eu não **conseguiria** nunca mais encontrar o caminho de volta [...]. (linhas 87 e 88).

A primeira ocorrência expressa, claramente, um fato futuro em relação a outro passado, contudo a maioria das demais passagens demonstra um fato futuro hipotético, ou seja, que depende de um acontecimento que talvez nem aconteça.

A importância desse tempo verbal, no conto em análise, é que ele foi utilizado para adiantar o que aconteceria quando o personagem encontrasse a pessoa por quem ele buscava. Para o protagonista, tudo seria perfeito, não passaria mais frio, seria acolhido com todo conforto, porque ele tinha sido o escolhido.

Quando chegamos ao fim da leitura, há realmente a certeza de o que ele relatou por meio do futuro do pretérito não aconteceu, isto reforça a nossa tese de que cada tempo verbal utilizado pelo autor foi selecionado com determinada intenção, portanto não foram escolhidos aleatoriamente.

O tempo verbal predominante no conto é o pretérito imperfeito do indicativo, por isso, faremos um paralelo com o pretérito perfeito para verificarmos os efeitos de sentido produzidos por eles.

➤ *Pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo*

Segundo Castilho (2010), vários estudiosos já fizeram a distinção entre esses dois tempos. Para ele, o pretérito imperfeito do indicativo marca o aspecto imperfectivo e o pretérito perfeito o aspecto perfectivo. Então, nas frases com pretérito perfeito, a situação sempre será apresentada como um período de tempo completo, ou como uma situação que acontece em um momento, enquanto

nas frases com pretérito imperfeito, a situação é apresentada como um período de tempo não completo.

Para Cunha & Cintra (2007), a forma simples do pretérito perfeito revela uma ação que se produziu em determinado momento do passado e a forma composta indica a repetição de um ato ou a sua continuidade até o presente em que falamos. O imperfeito exprime um fato passado, mas não concluído, inacabado.

Em comparação com o pretérito imperfeito, são poucas as ocorrências do pretérito perfeito, por isso veremos todas:

1. [...] **Teve** uma hora que eu podia ter tomado um táxi [...]. (linha 6).
2. [...] e eu **pensei** com força que seria melhor chegar molhado [...]. (linhas 7 e 8).
3. [...] me **deu** um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era. (linhas 26 e 27).
4. **Começou** a acontecer uma coisa confusa na minha cabeça [...]. (linhas 27 e 28).
5. [...] **tive** vontade de voltar para algum lugar quente [...]. (linha 30.)
6. Um carro **passou** mais perto e me **molhou** inteiro [...]. (linhas 43 e 44).
7. [...] então **decidi** na minha cabeça que depois de abrir a porta ele diria [...]. (linhas 44 e 45).
8. [...] e **foi** então que **escorreguei** e **caí** e tudo tão de repente, para proteger a garrafa **apertei-a** mais contra o peito e ela **bateu** numa pedra [...]. (linhas 59 a 61).

9. [...] **tentei** sorrir, com cuidado, o lábio inferior quase imóvel [...]. (linha 63).
10. [...] eu **custei** para me levantar daquela poça de lama [...]. (linha 66).
11. [...] **precisei** sorrir e inventar mais [...]. (linha 69).
12. [...] **dei** alguns passos [...]. (linha 69).
13. E **bati**, e **bati** outra vez, e **tornei** a bater, e **continuei** batendo sem me importar que as pessoas parassem para olhar, eu **quis** chamá-lo, mas tinha esquecido seu nome, se é que alguma vez o **soube** [...]. (linhas 79 a 82).

Nestas ocorrências, acreditamos que tudo realmente aconteceu e que nenhum aspecto marca a duração das ações, elas ocorreram e pronto, não há uma continuidade. Isto é bem marcado pela ocorrência 13, em que ele bateu uma vez na porta, esperou um momento e bateu novamente.

Veremos a seguir, em algumas ocorrências, que o pretérito imperfeito é essencialmente durativo.

1. **Chovia, chovia, chovia** e eu **ia** indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem nada, eu sempre **perdia** todos pelos bares [...]. (linhas 1 e 2).
2. Mas **chovia** ainda, meu olhos **ardiam** de frio e o nariz **começava** a escorrer, eu **limpava** com as costas das mãos e o líquido do nariz **endurecia** logo sobre os pêlos, eu **enfiava** as mãos avermelhadas no bolso e **ia** indo [...]. (linhas 12 a 15).
3. [...] mas eu não **podia**, ou **podia** mas não **devia** ou **podia** mas não **queria** ou não **sabia** mais como se **parava** ou **voltava**

*atrás, eu **tinha** que continuar indo ao encontro dele [...]. (linhas 32 a 34).*

4. [...] **hesitava** mas **ia** indo, no meio da cidade como um invisível fio que **saía** da cabeça dele até a minha, quem me **olhava** assim não **via** nosso segredo, **via** um sujeito molhado, sem capa nem guarda-chuva [...]. (linhas 49 a 52).

Desde o início do conto, a chuva era contínua, por isso justifica-se a utilização do pretérito imperfeito. Ao afirmar que sempre perdia os guarda-chuvas pelos bares, significa que vários foram perdidos, portanto dá ideia de ação inacabada.

O início do segundo exemplo atesta novamente a continuidade da chuva e como as ações aconteciam sem serem encerradas completamente. Por essa passagem, somos transportados a outro passado em que o nariz começava a escorrer e ele limpava com as costas das mãos, portanto é como se vivêssemos um presente no passado. Na terceira ocorrência, ações simultâneas aconteciam quando sobreveio outra e então o personagem percebe que precisava continuar a sua caminhada.

Por fim, a utilização do pretérito imperfeito marca essa dúvida e angústia do personagem, é o tempo mais utilizado no conto, por ser aquele que expressa um fato inacabado, impreciso causando dúvida no leitor, fazendo-o pensar que está vivendo a história narrada. Além disso, por exprimir um fato com duração indefinida, não sabemos por quanto tempo o sujeito bateu na porta o que também colabora com a argumentatividade do texto, pois o leitor fica sem saber o que aconteceria caso tivesse mesmo alguém esperando pelo protagonista do conto.

Além dos modos e tempos verbais, neste conto, as formas nominais dos verbos, que se caracterizam por não poderem apresentar em si nem o tempo nem o modo verbais, também são muito importantes. Elas aproximam-se mais das características de um substantivo, adjetivo ou advérbio, assim, o modo e o tempo só podem ser compreendidos por meio do contexto em que estas formas estão inseridas.

Veremos um exemplo de cada forma nominal para que possamos observar o que essas escolhas implicam.

- *Infinitivo*: É a forma que “nomeia” a ação, com a qual o verbo se apresenta na sua essência, ou seja, sem qualquer conjugação.

1. [...] eu precisava **imaginar** o agradável para **deter** essa vontade de **voltar** ou **ficar** [...]. (linhas 36 e 37).

Exprime uma ideia de ação, mas sem qualquer vinculação ao tempo ou a uma pessoa específica. Essa forma nominal foi utilizada para demonstrar as passagens em que há um corte na narrativa e dão lugar a um momento de reflexão do personagem.

- *Gerúndio*: Indica uma ação em andamento e desempenha funções parecidas com as de um adjetivo ou advérbio.

1. [...] e eu dividido **querendo** ver o depois do ponto e também aquele agradável dele me **esperando** quente [...]. (linhas 42 e 43).

Essa ocorrência é comum em nossa língua e demonstra uma ação que está em continuidade, ou seja, que começou e continua acontecendo. É uma utilização diferente da que veremos a seguir.

2. [...] eu só ia **indo** porque ele me chamava, eu me atrevia, [...]. (linhas 46 e 47).

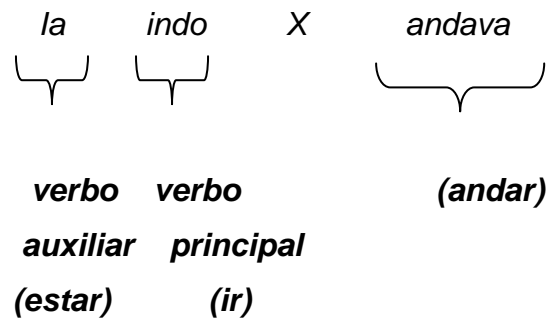
Classificamos esta ocorrência como inadequada à norma padrão, pois são duas formas para indicar a mesma ação e o mesmo tempo. A forma verbal **ia** está no pretérito imperfeito, portanto já indica uma ação inacabada e a forma nominal **indo** indica também que a ação de ir está em continuidade. Contudo, argumentativamente, ela cumpre a sua função de intensificar a ação de ir, porque

mesmo que o caminho apresentasse vários obstáculos, o personagem continuava em busca de seu objetivo.

- *Particípio*: composto pelas terminações –ado (1ª conjugação) e –ido (2ª e 3ª conjugações), indica uma ação já realizada, finalizada.

1. [...] e a rua interrompida que eu revia, daquele jeito de já ter **estado** lá sem nunca estar [...]. (linhas 48 e 49).

Por fim, ainda sobre os verbos, convém apresentar a analogia presente no conto com verbos ir e andar:



Levando em consideração os verbos no infinitivo, teríamos verbos de ação, indicando ir (caminhar) e andar.

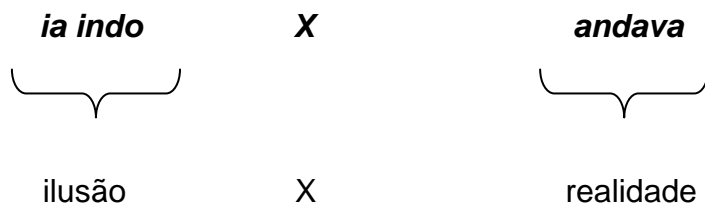
Na construção da locução verbal, há o verbo auxiliar **ia** indicando estar (estava indo) + o verbo principal **indo** indicando andar/caminhar (andando/caminhando):

1. [...] eu enfiava as mãos avermelhadas no bolso e **ia indo**, eu **ia indo** pulando as poças d'água com as pernas geladas. (linhas 14 e 15).

Porém, o verbo andar, no pretérito imperfeito, é utilizado como verbo de ligação, portanto, não indica uma ação, mas liga o sujeito ao seu predicativo:

1. [...] eu não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu **andava** sem dinheiro, chegando sem táxi naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido, e eu não queria que ele pensasse que eu **andava** insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, para que ele não visse meu dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava [...]. (linhas 18 a 24).

Essa dualidade **ia indo X andava** marca o sentimento de dúvida presente no conto. A locução verbal revela um personagem animado com o encontro que teria, mesmo em meio aos desafios que encontra pelo caminho, enquanto o verbo de ligação apresenta a desilusão, a tristeza com a sua condição. Por isso, há a seguinte analogia:



Enquanto o personagem acredita que valeria a pena passar frio, ele caminha rumo à casa da pessoa que o esperava, mas quando percebe a sua aparência, entra em choque, porque não quer que a pessoa o veja como ele realmente é. Portanto, este jogo com os verbos **ir** e **andar** é, ao mesmo tempo, a intensificação da dúvida entre **voltar** ou **ficar**, **ser** ou **não ser** presente em todo conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que um discurso seja bem estruturado, de acordo com Koch 2009, ele deve apresentar todos os elementos necessários à sua compreensão, constituindo, assim, um texto. Por sua vez, o texto é caracterizado pelas relações estabelecidas (uma tessitura que une e revela as ideias, as intenções e os encaminhamentos dos enunciados presentes na enunciação) que o difere de um emaranhado de frases.

Então, quando interagimos com o outro, seja por meio do texto escrito ou oral, desejamos estabelecer relações que têm o objetivo de convencer, ou seja, dotamos nosso discurso de determinada força argumentativa para que possamos persuadir alguém de nossa verdade. Segundo Citelli (2007), isso comprova a existência de graus de persuasão, uns mais visíveis outros menos visíveis, contudo sempre existentes, pois “é possível afirmar que o elemento persuasivo está colado ao discurso como a pele ao corpo.” (p. 6).

Assim, nesta pesquisa, selecionamos um texto literário, com o objetivo de identificar e analisar os efeitos de sentido provocados por determinadas marcas argumentativas. Escolhemos o gênero o qual há anos reúne pessoas que gostam de contar e ouvir histórias: o conto que, ao longo dos anos, ganhou seu registro escrito e, conseqüentemente, conseguiu firmar a sua qualidade estética.

No conto oral, a voz do narrador sempre pôde interferir no discurso, pois cada pessoa tem um modo de relatar os fatos, de descrevê-los, sem contar os gestos, olhares, a impostação da voz que conquistam e mantêm a atenção do seu auditório.

De acordo com Citelli (2007), ao passar dos anos, o contista assumiu a função de contador-criador-escritor, firmando, assim, o caráter literário do gênero, uma vez que ao escritor cabe a missão de relatar uma história escrita que envolva o leitor de tal forma que o conduza a ler o conto inteiro. Portanto, como toda obra literária, o conto é fruto de um trabalho minucioso, realizado por etapas, com o intuito de conquistar um efeito único.

Essa impressão total, efeito único, é realizada por meio da escolha consciente dos recursos linguísticos a serem empregados, isto é, não é qualquer palavra em qualquer lugar que surtirá o efeito desejado, por isso, o autor, dentro do

seu espaço, combina os acontecimentos e as ideias aos conhecimentos linguísticos que possui de modo a entreter e envolver o leitor completamente em sua trama.

No *corpus* desta pesquisa, só conhecemos o personagem e o enredo por meio dos mecanismos linguísticos. A repetição reitera uma qualidade ou expressão importante a ser destacada ao longo da narrativa, a adjetivação exalta as características em que o sujeito se encontrava, os operadores argumentativos conduzem o leitor a determinadas conclusões e os tempos verbais misturam realidade e ficção, todos esses recursos direcionam o leitor para certas inferências que o fazem ler o conto até o final.

Portanto, o enunciador elabora um discurso envolvendo as intenções para que a ação discursiva alcance a persuasão sem incertezas, ou seja, no *corpus* analisado não há dúvida de como o personagem é, mas sim se realmente há alguém à sua espera, e essa incerteza é o objeto de persuasão do conto, pois ela cria no interlocutor a curiosidade, fazendo-o ler o texto até o final, sendo esse o objetivo maior de um autor literário, que o leitor aprecie o seu trabalho e, conseqüentemente, seja fiel às suas obras.

Os recursos argumentativos reiteram a existência de enunciados que são empregados com o objetivo de orientar o interlocutor a certos tipos de conclusões. Do mesmo modo, Koch (2009) afirma que a argumentatividade não constitui apenas algo acrescentado ao uso linguístico, mas ela está inscrita na própria língua.

Sendo a linguagem literária tão rica, ela não poderia deixar de abusar desses recursos, por isso, no conto analisado, eles estão muito presentes e induzem o leitor a sentir-se parte da história narrada.

A escolha desse *corpus*, a princípio, dificultou o direcionamento do trabalho, pois não há muito material sobre o assunto, além disso, o autor escolhido, Caio Fernando Abreu, apesar de nos últimos anos ter ganhado significativo espaço na academia, ainda tem sido alvo mais de estudos literários do que linguísticos. Contudo, esperamos ter colaborado, ainda que não de forma exaustiva, com os estudos da implicação argumentativa nos textos literários.

Sabemos que há muito a ser explorado, dessa forma, esperamos que o presente trabalho desperte nos pesquisadores a vontade de dar continuidade a essa pesquisa, pois entender que existem relações argumentativas inscritas na

língua é conscientizar-se do valor que elas implicam em um discurso e, com isso, permitir que se possa percebê-las na manifestação do outro e utilizá-las em seu discurso também com o objetivo de persuadir, uma vez que nenhum discurso é desprovido de intencionalidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antônio Suarez. **A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ABREU, Caio Fernando. Deus é naja. In: ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **Morangos mofados**. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

ANTÔNIO, João. Apresentação. In: **O moderno conto brasileiro: antologia escolar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1987.

ANTUNES, Irlandé. **Lutar com palavras: coesão e coerência**. São Paulo: Parábola, 2005.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. de Marcelo Silvano Madeira. São Paulo: Rideel, 2007.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2002.

BARROS, Manuel de. **Poesia completa: Manuel de Barros**. São Paulo: Leya, 2010. P. 445.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. **Pesquisas de retórica**. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzum. Petrópolis: Vozes, 1975.

BEAUGRANDE. Robert-Alain de; DRESSLER, Wolfgang Ulrich. **Introduction to Text linguistics**. London and New York: Longman, 1981.

_____. **Introducción a la Lingüística del Texto**. Barcelona: Editorial Ariel, S.A, 1997.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri Campinas, SP : Pontes, 1995.

BESSA, Marcelo Secron. Prefácio. In: **Melhores contos de Caio Fernando Abreu**. São Paulo: Global, 2006.

BOSI, Alfredo. Prefácio. Situações e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BUENO, Silveira. **Estilística brasileira: o estilo e sua técnica**. São Paulo: Saraiva, 1964.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. **Retórica e literatura: o Alencar pessimista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios**. São Paulo: Scortecci, 2003.

CANÇADO, Márcia. **Manual de semântica: noções básicas e exercícios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. São Paulo: Moderna, 1994.

CITELLI, Adilson. **O texto argumentativo**. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. O espaço literário do conto. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, nº 18, p. 127-137, dez. 1997.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Língua e estilo de Eça de Queirós**. São Paulo: EDUSP, 1969

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, Pontes, 1987.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva e Editora da USP, 1971.

FÁVERO, Leonor Lopes. KOCH, Ingedore G. Villaça Koch. **Linguística Textual: Introdução**. São Paulo: Cortez, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). **O livro do Seminário: Ensaios - Bienal Nestlé da Literatura Brasileira**. São Paulo: L. R., 1983.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

HALLIDAY, Michael; HASAN, Ruqaiya. **Cohesion in English**. London: Longman, 1976.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGHES, Richard E.; DUHAMEL, P. Albert. **Principles of Rethoric**. United States of America: Prentice-Hall, 1962.

KOCH, Ingedore G. Villaça Koch; BENTES, Anna Christina. CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2008.

_____; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. São Paulo: Cortez, 1989.

KOCH, Ingedore G. Villaça Koch. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 1995.

_____. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

LIMA, Herman de Castro. **Variações sobre o conto**. Os cadernos de cultura: s/d.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do Seminário: Ensaio - Bienal Nestlé da Literatura Brasileira**. São Paulo: L. R., 1983, p. 105- 161.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MASINA, Léa. Um escritor na contramão dos mitos. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, nº 17, jun. 1997.

MASSAUD, Moisés. **A criação literária prosa I: fôrmas em prosa, o conto, a novela, o romance**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

MOUNIN, Georges. **Introdução à Lingüística**. Trad. José Meirelles. São Paulo: Martins Fontes, 1968.

OLIVEIRA, Esther Gomes de. A argumentação na Antigüidade. **SIGNUM: Estudos da Linguagem**. Londrina, nº 5, p. 201-214, dez. 2002.

_____. Aspectos diferenciais dos operadores argumentativos e dos marcadores discursivos. In: MACÊDO, Joselice; ROCHA, Maria José Campos; SANTANA NETO, João Antonio de. **Discursos em análise**. Salvador: Universidade Católica de Salvador/ Instituto de Letras, 2003.

_____. Argumentação: da Idade Média ao século XX. **SIGNUM: Estudos da Linguagem**. Londrina, nº 7/2, p. 109-131, dez. 2004.

OLIVEIRA, Roberta Pires de. **Uma história de delimitações teóricas: trinta anos de semântica no Brasil**. In: DELTA, v.15, n. especial, p. 291-321, 1999.

_____. **Semântica formal: uma breve introdução**. Campinas, SP: Mercado das letras, 2001.

_____. **Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras**. Volume 2. São Paulo: Cortez, 2006, p. 17-46.

PAES, José Paulo. Introdução. In: **Maravilhas do conto moderno brasileiro**. São Paulo: Cultrix, 1958.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIVA, Mairim. Propondo novas leituras: um estudo da obra de Caio Fernando Abreu. **Cadernos do IL**. Porto Alegre, nº 21-22, dez. 1999.

POE, Edgar Allan. Rewiew of **Twice Told Tales**. In: MAY, Charles E. (Ed.) **Chort Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 45-51.

PORTO, Ana Paula Teixeira; PORTO, Luana Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, nº 62, p. 61- 77, jan/abr. 2004.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REIS, Luzia de Maria R. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. **Gramática normativa da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SIMON, Luiz Carlos Santos. **Além do visível: Contos Brasileiros e Imagens na Era do Pós-Modernismo**. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

SITYA, Celestina Vitória Moraes. **A Ingüística textual e a análise do discurso:** uma abordagem interdisciplinar. Frederico Westphalenn: Editora da URI, 1995.

TAMBA-MECZ, Irene. **A semântica.** São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

ULLMANN, Stephen. **Semântica:** uma introdução à ciência do significado. Trad. J. A. Osório Mateus. 5ª ed. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VOGT, Carlos. **O intervalo semântico.** São Paulo: Ática, 1977.

WEINRICH, Harald. **Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.** Madrid: Gredos, 1968. Semântica. In: MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Cristina (Orgs.)

ANEXOS

ANEXO A

Onde andarรก Caio Fernando?

Impossível não falar do Caio. Do Caio F. Do Caio Fernando Abreu, morto domingo, depois de passar os últimos meses de sua vida na casa dos pais, em Porto Alegre, num bairro chamado Menino Deus, a cuidar de si e de rosas.

Todos sabíamos que ia acabar no Menino Deus. Mas não sabíamos quando. Ha mais de um mês ele não escrevia mais suas crnicas no **Caderno 2** de domingo. Os amigos, aqui de São Paulo, desconfiavam. Mas ninguém dizia nada. Onde andarรก Dulce Veiga, ou melhor, Caio Fernando?

Na sexta-feira passada, fui ao jornal buscar minhas cartas. Na caixinha, cinco ou seis para o Caio. Olhei os remetentes: todas mulheres. As mulheres adoravam o Caio. E os homens, como eu, e tantos amigos comuns, também. O Caio tinha cara de santo, de anjo, de Dom Quixote. Não foi a doença que o deixou tão magro. Quando ela chegou, ele já não tinha mais o que emagrecer.

Durante seis meses, em 87, eu, ele e a Lu Villares ficamos trancados numa suíte do Eldorado preparando uma novela para a *Manchete*, sob a tutela do Wilker. A novela nunca saiu. Mas a amizade se consolidou ali. Conversávamos muito mais do que trabalhávamos. Me lembro que um dia chegou uma carta de Londres dando conta da morte de um amigo dele. Aids. Caio perdeu o bom humor por uma semana. Mas depois se levantou, criou personagens engraçadíssimos para a novela.

Ninguém me avisou de nada. Hoje cedo ( segunda-feira, 9 da manhã), acordei, peguei o jornal e estava lá, na primeira página. E um texto lindo da Lygia Fagundes Telles, amiga e companheira dele há tantos anos. Bateu fundo, muito fundo, meu Menino Deus.

Já havia até discutido o teor da crônica de hoje com o Aluizio Maranhão. Era algo polmico. Conversei com ele ontem de noite e ele não me disse nada sobre o Caio. Talvez ainda não soubesse.

Impossível não falar do Caio.

Quando ele esteve pela última vez em São Paulo, convidou a mim e ao Reinaldo Esteves para uma esticada (depois do lançamento do livro dele) até um

local gay chamado A Louca. E foi n'A Louca que o vi pela última vez. Conversamos um pouco numa mesa, tomando cerveja. Depois teve um show da Laura Finokiario com todas aquelas luzes. No meio da neblina, da fumaça e dos spots, vi o Caio sair do salão e passar por mim pela última vez, iluminado de azul e vermelho, com uma névoa de gelo seco em torno da sua cabeça. Sumiu como um anjo sem trombeta. Sabia que nunca mais o veria.

Ele iria cuidar do jardim de Menino Deus.

Caio escreveu um dia sobre sua (e minha) amiga Ana C. Retruquei com uma crônica / crônica para ele, aqui neste espaço. Ele me mandou uma carta, a última:

“Pratinha querido, obrigado pela carta que você me escreveu. Pensei em responder pelo jornal mesmo – para dizer principalmente que acho você muito mais Ouro do que Prata –, mas ia ser muita veedagem toda essa jogação pública de confetes, não?

Hoje gostei mais ainda ao ler que choveram anjos na sua horta depois da crônica. Adorei aquela história do diário da gestação. Anjo da guarda é papo quente. Se bem que alguns são meio vadios e nem sempre cumprem horário integral.

Ando bem, mas um pouco aos trancos. Como costume dizer, um dia de salto 7, outro de sandália havaiana. É preciso ter muita paciência com este vírus do cão. E fé em Deus. E falanges de anjos da guarda fazendo hora extra. E principalmente amigos como você e muitos outros, graças a Deus, que são melhores que AZT.

Que tudo esteja em paz com você. Dá um abraço no Reinaldo e em quem perguntar por mim.

Um beijo do seu velho

Caio F.!”

Onde andarás Caio Fernando? Em Menino Deus, certamente. Eternamente.

PRATA, Mario. Onde andarás Caio Fernando? In: **100 crônicas**. São Paulo: Cartaz Editorial, 1997. p. 49-50.

ANEXO B

Além do ponto

Para Lívio Amaral

Chovia, chovia, chovia e eu ia indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem nada, eu sempre perdia todos pelos bares, só levava uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito, parece falso dito desse jeito, mas bem assim eu ia no meio da chuva, uma garrafa de conhaque e um maço de cigarros molhados no bolso. Teve uma hora que eu podia ter tomado um táxi, mas não era muito longe, e se eu tomasse um táxi não poderia comprar cigarros nem conhaque, e eu pensei com força que seria melhor chegar molhado, porque então beberíamos o conhaque, fazia frio, nem tanto frio, mais umidade que entrava pelo pano das roupas, pela sola fina dos sapatos, e fumaríamos beberíamos sem medidas, haveria discos, sempre aquelas vozes roucas, aquele sax gemido e o olho dele posto em cima de mim, ducha morna distendendo meus músculos. Mas chovia ainda, meus olhos ardiavam de frio e o nariz começava a escorrer, eu limpava com as costas das mãos e o líquido do nariz endurecia logo sobre os pêlos, eu enfiava as mãos avermelhadas nos bolsos e ia indo, eu ia indo pulando as poças d'água com as pernas geladas. Tão geladas as pernas e os braços e a cara que pensei em abrir a garrafa para beber um gole, mas não queria chegar meio bêbado na casa dele, hálito ardido, eu não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando sem táxi naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, para que ele não visse meu dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu andava eu não queria que ele visse nem soubesse, mas depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era. Começou a acontecer uma coisa confusa na minha cabeça, essa história de não querer que ele soubesse que eu era eu, encharcado naquela chuva toda que caía, caía, caía, e tive vontade de voltar para algum lugar quente ou de parar para sempre

ali mesmo, naquela esquina cinzenta que eu tentava atravessar sem conseguir, os carros me jogando água e lama, mas eu não podia, ou podia mas não devia ou podia mas não queria ou não sabia mais como se parava ou voltava atrás, eu tinha que continuar indo ao encontro dele, que me abriria a porta, o sax gemido e quem sabe uma lareira, pinhões, vinho quente com canela e cravo, essas coisas do inverno, e mais ainda, eu precisava imaginar o agradável para deter essa vontade de voltar ou ficar, tem um ponto, eu descobria, que você perde o comando sobre suas próprias pernas, não é bem assim, descoberta difícil que o frio e a chuva não me deixavam mastigar bem, eu começava a saber que tem um ponto, a chuva na minha cabeça não me deixava ir além desse ponto, que tem um ponto, e eu dividido querendo ver o depois do ponto e também aquele agradável dele me esperando quente. Um carro passou mais perto e me molhou inteiro, sairia um rio das minhas roupas se conseguisse torcê-las, então decidi na minha cabeça que depois de abrir a porta ele diria qualquer coisa feito mas como você está molhado, sem nenhum espanto, porque ele me esperava, ele me chamava, eu só ia indo porque ele me chamava, eu me atrevia, eu ia além daquele ponto de estar parado, agora pelo caminho de árvores sem folhas e a rua interrompida que eu revia, daquele jeito de já ter estado lá sem nunca estar, hesitava mas ia indo, no meio da cidade como um invisível fio que saía da cabeça dele até a minha, quem me olhava assim molhado não via nosso segredo, via um sujeito molhado, sem capa nem guarda-chuva, só uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito. Era a mim que ele chamava, puxando o fio pelo meio da cidade, era para mim que ele abriria sua porta, chegando muito perto agora, cada vez mais, tão perto que um calor me subia para o rosto, como se eu tivesse bebido o conhaque inteiro, trocaria minha roupa molhada por outra mais seca e tomaria devagar minhas mãos entre as suas, acariciando-as lento para aquecê-las, ia escurecendo, era cedo ainda, mas ia escurecendo cedo, mais cedo que de costume, ele arrumaria uma cama larga, com muitos cobertores, e foi então que escorreguei e caí e tudo tão de repente, para proteger a garrafa apertei-a mais contra o peito e ela bateu numa pedra, e além da água da chuva a minha roupa agora estava também encharcada de conhaque, como um bêbado, não beberíamos, tentei sorrir, com cuidado, o lábio inferior quase imóvel, escondendo o caco do dente, e lama que ele limparia terno, porque era a mim que ele chamava, porque era a mim que ele escolhia, porque era para mim e só para mim que ele

