

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

**Gil Roberto Costa Negreiros**

**Marcas da oralidade na poesia de  
Manuel Bandeira**

**DOCTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

São Paulo – SP

2008

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

**Gil Roberto Costa Negreiros**

**Marcas da oralidade na poesia de  
Manuel Bandeira**

**DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

Tese apresentada à banca examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Dino Preti.

São Paulo – SP

2008

## BANCA EXAMINADORA

---

---

---

---

---

**Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos,  
a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores  
ou eletrônicos.**

**São Paulo, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2008.**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**AO PROF. DINO,**

**EXEMPLO DE MESTRE, PESQUISADOR  
NOTÓRIO E FIEL AMIGO.**

## **Agradecimentos**

O término desta pesquisa só foi possível com a colaboração e o empenho de várias pessoas e de algumas instituições, que cito nominalmente:

à Gislaine, minha companheira e colega de Letras, que me estendeu a mão quando mais precisei, incentivando-me na vida e nesta pesquisa.

a minha mãe e aos meus tios Fernando e Teresinha, pelas intensas orações em todos os momentos difíceis da minha vida;

a meus filhos José Maurício e Maria Fernanda, que, por meio do silêncio infantil, sempre entenderam os reais motivos de minha ausência física;

ao Prof. Dino Preti, que sempre acreditou em mim. Obrigado, Professor, pelos “puxões de orelha”, pela sincera e fiel amizade e por ter sido um dos poucos a não me virar as costas;

à Prof.<sup>a</sup> Ana Rosa, pelo exemplo de alegria e pela amizade sempre depositada em mim;

à Ruth e ao Ênio, que, além de me incentivarem no Mestrado, foram fundamentais a minha volta ao Doutorado, fazendo de sua casa a minha casa. A vocês, juntamente com Thiago e Pedro, meu muito obrigado;

à CAPES, pela bolsa a mim concedida;

ao UNIVERSITAS, especialmente aos colegas professores da área de Letras e à Reitoria, representada nas pessoas do Prof. Mádisson e da Prof.<sup>a</sup> Gizelda, pelo apoio, pelo estímulo e pela amizade.

## **O rio**

Ser como o rio que deflui  
Silencioso dentro da noite.  
Não temer as trevas da noite.  
Se há estrelas nos céus, refleti-las.  
E se os céus se pejam de nuvens,  
Como o rio as nuvens são água,  
Refleti-las também sem mágoa  
Nas profundidades tranqüilas.

Manuel Bandeira

## RESUMO

O objetivo presente neste trabalho de pesquisa é analisar as marcas da oralidade na poesia de Manuel Bandeira. Por se tratar de um trabalho que estabelece relações entre língua falada e língua escrita, a perspectiva de trabalho é embasada, inicialmente pela perspectiva sociointeracionista, que considera fala e escrita não como posições dicotômicas, mas como variedades pertencentes a um mesmo *continuum*. Assim, o enfoque dado à pesquisa está vinculado à adoção dos pressupostos da Pragmática, empregando, como referencial teórico básico nas análises das marcas da oralidade, aspectos da Análise da Conversação. A metodologia de análise se refere à seleção de trechos poéticos da obra de Bandeira, analisados à luz da teoria escolhida, tendo por base uma classificação tipológico-lingüística baseada nos níveis lexical, sintático e discursivo. No decorrer de toda análise, muitos trechos poéticos são comparados a excertos de transcrições de textos orais, possibilitando uma visão mais apurada do fenômeno oral presente nos poemas. Cinco capítulos formam este estudo. No primeiro, há um destaque à vida e à obra de Bandeira, assim como uma referência à questão da presença da língua falada na literatura brasileira, principalmente à fase moderna. No segundo, propõe-se um debate sobre a tendência sociointeracionista, além de uma revisão temática sobre a questão da possibilidade da influência da língua oral na língua literária. No terceiro, analisam-se as marcas lexicais orais presentes no *corpus*. No quarto, a investigação passa pela análise das marcas sintáticas. No quinto e último, destacam-se as marcas discursivas da obra de Manuel Bandeira.

## ABSTRACT

The objective presented in this work is to analyze the marks of the orality in Manuel Bandeira's poetry. As this work establishes relations between speaking and writing, the perspective is based initially on the social interactionist perspective, that considers speaking and writing not as dichotomist positions, but as varieties that belong to the same *continuum*. Thus, the approach given to the research is tied to the adoption of the estimated ones of the Pragmatic, using as basic theory the analyses of the oral marks as well as the aspects of the Conversation Analysis. The analysis methodology refers to the selection of poetical stretches of the Bandeira's work that will be analyzed to the light of the chosen theory, underlain by a typological-linguistic classification and based on the lexical, syntactic and discursive levels. Throughout the analysis, many poetical stretches are compared to the excerpts of oral texts transcriptions, making possible a clearer view of the oral phenomenon present in the poems. Five chapters are presented in this study. The first one highlights Bandeira's life and his work. It also presents a reference to the presence of the spoken language in Brazilian literature, mainly to the modern phase. In the second one, a debate is proposed about the social interactionist trend, besides a thematic review concerning to the possible influence of the oral language in the literary language. In the third one, the lexical oral marks are analyzed in the *corpus*. In the fourth chapter, the syntactic marks are the focus of the investigation. In the fifth and last one, the discursive marks of the Manuel Bandeira's work are brought out.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                               |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| LISTA DE GRÁFICOS .....                                                                                                       | 12        |
| LISTA DE TABELAS .....                                                                                                        | 13        |
| INTRODUÇÃO .....                                                                                                              | 14        |
| <i>CORPUS</i> .....                                                                                                           | 18        |
| <br>                                                                                                                          |           |
| <b>CAP. 1 – RECORDAÇÕES DA ESTRELA: ALGUMAS<br/>CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDA, A OBRA E A ÉPOCA DE<br/>MANUEL BANDEIRA .....</b> | <b>23</b> |
| 1.1. A inteira vida do “São João Batista do Modernismo” .....                                                                 | 23        |
| 1.2. A obra bandeiriana: a unidade na variedade .....                                                                         | 34        |
| 1.3. A linguagem modernista: a valorização da fala na literatura do<br>Séc. XX .....                                          | 43        |
| <br>                                                                                                                          |           |
| <b>CAP. 2 – OBSERVAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A RELAÇÃO<br/>ENTRE FALA E ESCRITA.....</b>                                            | <b>57</b> |
| 2.1. A visão sociointeracionista: possibilidades de encontro entre<br>fala e escrita .....                                    | 57        |
| 2.2. Língua literária e língua oral: convergências e divergências .....                                                       | 64        |
| <br>                                                                                                                          |           |
| <b>CAP. 3 – MARCAS ORAIS LEXICAIS NA POESIA DE MANUEL<br/>BANDEIRA .....</b>                                                  | <b>73</b> |
| 3.1. O léxico e a fonologia orais: considerações teóricas .....                                                               | 73        |
| 3.1.1. Vocabulário culto / vocabulário coloquial: gradações .....                                                             | 73        |
| 3.1.2. <i>A atitude lingüística dos falantes</i> e novos usos léxicos: o<br>prestígio da coloquialidade .....                 | 75        |
| 3.1.3. Características do Léxico coloquial presente em textos                                                                 |           |

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| escritos .....                                                                                | 76  |
| 3.1.4. Variantes da grafia léxica: em busca de um aproximação com a pronúncia coloquial ..... | 78  |
| 3.2. Análise do léxico e da fonologia orais presentes na poesia de Manuel Bandeira .....      | 79  |
| 3.2.1. O léxico popular: palavras e expressões coloquiais nos poemas .....                    | 79  |
| 3.2.2. Adaptações fonéticas no léxico coloquial: a aproximação com a pronúncia oral .....     | 91  |
| <br>CAP. 4 – MARCAS ORAIS SINTÁTICAS NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA .....                       | 96  |
| 4.1. A sintaxe na oralidade: considerações teóricas .....                                     | 96  |
| 4.1.1. A repetição.....                                                                       | 98  |
| A – Relações entre repetição e oralidade .....                                                | 98  |
| B – A repetição sob a luz da Análise da Conversação .....                                     | 106 |
| 4.1.2. A paráfrase no texto oral .....                                                        | 116 |
| A – A relação paradigmática – uma questão de equivalência sintática .....                     | 121 |
| B – Tipologia parafrástica .....                                                              | 121 |
| a) O Aspecto conversacional da paráfrase – a atuação dos interlocutores .....                 | 121 |
| b) A distribuição das paráfrases .....                                                        | 124 |
| c) A semântica das relações entre termo matriz e termo parafrástico .....                     | 125 |
| 4.1.3. A correção no texto oral .....                                                         | 126 |
| 4.1.4. A parentética no texto oral .....                                                      | 131 |
| 4.1.5. O corte no texto oral .....                                                            | 140 |
| 4.2. Análise da sintaxe oral na poesia de Manuel Bandeira .....                               | 145 |
| 4.2.1. A repetição na poesia de Bandeira .....                                                | 146 |
| 4.2.2. A paráfrase na poesia de Bandeira .....                                                | 168 |

|                                                                                                     |                |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| 4.2.3. A correção na poesia de Bandeira .....                                                       | 178            |
| 4.2.4. Os parênteses corretivos na poesia de Bandeira .....                                         | 183            |
| 4.2.5. O corte na poesia de Bandeira .....                                                          | 187            |
| <br><b>CAP. 5 – MARCAS ORAIS DISCURSIVAS NA POESIA DE<br/>MANUEL BANDEIRA .....</b>                 | <br><b>191</b> |
| <b>5.1. O discurso oral: considerações teóricas .....</b>                                           | <b>191</b>     |
| 5.1.1. Conceitos de <i>discurso</i> e conceito de <i>discurso oral</i> .....                        | 191            |
| 5.1.2. A autoridade no discurso: a posição dos enunciadores na<br>oralidade.....                    | 193            |
| 5.1.3. A disfluência como característica do discurso oral.....                                      | 194            |
| A) Fluência e disfluência: algumas considerações.....                                               | 194            |
| B) <i>Continuidades/descontinuidades x Fluências / disfluências:</i><br>da sintaxe ao discurso..... | 196            |
| C) Disfluências em textos orais.....                                                                | 197            |
| 5.1.4. Outras características do discurso oral: aspectos<br>interacionais do discurso oral.....     | 199            |
| <b>5.2. Análise do discurso oral na poesia de Manuel Bandeira.....</b>                              | <b>200</b>     |
| 5.2.1. A disfluência no texto poético .....                                                         | 200            |
| 5.2.2. Os diálogos orais: a ilusão da interação entre<br>personagens.....                           | 216            |
| <br><b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                | <br><b>220</b> |
| <br><b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                         | <br><b>223</b> |

## LISTA DE GRÁFICOS

|                                                                                               |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Gráfico 01 – O <i>continuum</i> entre fala e escrita .....</b>                             | <b>63</b>  |
| <b>Gráfico 02 – Fórmula parafrástica .....</b>                                                | <b>120</b> |
| <b>Gráfico 03 – Tipologia parafrástica de acordo com a atuação dos interlocutores .....</b>   | <b>122</b> |
| <b>Gráfico 04 – Movimentos semânticos e funções gerais .....</b>                              | <b>126</b> |
| <b>Gráfico 05 – Foco dos parênteses .....</b>                                                 | <b>136</b> |
| <b>Gráfico 06 – <i>Continuum</i> da classe parentética com relação à função. ....</b>         | <b>136</b> |
| <b>Gráfico 07 – Subfoco dos parênteses relativo à elaboração tópica .....</b>                 | <b>137</b> |
| <b>Gráfico 08 – Funções das parentéticas referentes ao conteúdo tópico I .....</b>            | <b>138</b> |
| <b>Gráfico 09 – Funções das parentéticas referentes ao conteúdo tópico II .....</b>           | <b>138</b> |
| <b>Gráfico 10 – Cadeia parafrástica do poema “Estrada” .....</b>                              | <b>171</b> |
| <b>Gráfico 11 – Texto conversacional adaptado – comparação com “Evocação do Recife” .....</b> | <b>205</b> |
| <b>Gráfico 12 – Trecho de “Evocação do Recife” para comparação .....</b>                      | <b>205</b> |

## LISTA DE TABELAS

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabela 01 – <i>Corpus</i> da pesquisa.....                                                                | 19  |
| Tabela 02 – Classificação das repetições quanto à forma .....                                             | 111 |
| Tabela 03 – Classificação das repetições quanto à função, segundo<br>Marcuschi .....                      | 113 |
| Tabela 04 – A correção no poema “Oração a Teresinha do Menino<br>Jesus” .....                             | 179 |
| Tabela 05 – A correção no poema “O palacete dos amores” .....                                             | 181 |
| Tabela 06 – Os parênteses corretivos no poema “Itaperuna” .....                                           | 184 |
| Tabela 07 – Comparação entre a correção no poema “Itaperuna” e a<br>correção no texto oral .....          | 185 |
| Tabela 08 – Comparação entre a parentética no poema<br>“Peregrinação” e a parentética no texto oral ..... | 186 |
| Tabela 09 – Itens da parentética no poema “Peregrinação” e a<br>parentética no texto oral .....           | 187 |
| Tabela 10 – Comparação entre texto poético e texto oral – o corte ....                                    | 189 |

## INTRODUÇÃO

Os estudos lingüísticos contemporâneos mostram que as relações entre língua falada e língua escrita não devem ser tratadas de forma dicotômica, mas podem ser consideradas a partir de uma visão contínua e processual. Neste trabalho, iremos adotar essa posição de análise, denominada por Marcuschi como “perspectiva sociointeracionista”. A princípio, essa perspectiva descarta qualquer possibilidade de valorização da escrita em relação à fala, bem como não classifica nenhuma dessas duas modalidades lingüísticas como um padrão a ser seguido. Assim, aqui, não nos interessa quaisquer posicionamentos subjetivos a respeito da questão fala / escrita.

Segundo a visão sociointeracionista das modalidades lingüísticas, língua falada e língua escrita não devem ser encaradas em posições estanques, uma vez que não se considera o aspecto medial (gráfico e fonético) de ambas as modalidades, mas seu aspecto conceptual. Isso significa que se podem encontrar textos escritos, com algumas características orais, e vice-versa.

Como problema de pesquisa, neste trabalho tentaremos responder aos seguintes questionamentos: houve uma influência substancial do fenômeno da oralidade na obra poética de Manuel Bandeira? Em caso afirmativo, quais os níveis dessa influência?

Por seu turno, nossa hipótese vai ao encontro da afirmativa segundo a qual Bandeira aplicou marcas lingüísticas orais em sua obra poética, nos níveis lexical, sintático e discursivo, sobretudo pelo fato de ter vivido um período histórico-artístico marcado por uma tendência de ruptura com as posições vigentes da arte literária.

Desta forma, nossos objetivos serão, nesta pesquisa, investigar a relação da oralidade com a obra poética de Manuel Bandeira e examinar como a presença do oral ocorre lingüisticamente nos textos do poeta. Para tanto, escolhemos como base teórica os pressupostos teóricos da Análise da Conversação, sob o enfoque que pressupõe as orientações pragmáticas.

Há que se deixar claro desde o início que, ao propormos pesquisar a influência da oralidade na poesia de Bandeira, não queremos afirmar que o texto poético seja um texto oral. Apenas tentaremos demonstrar que algumas marcas orais podem

estar presentes em alguns textos do poeta, contribuindo, assim, para uma maior aproximação com o fenômeno da oralidade.

Também não se busca, aqui, realizar um trabalho nos moldes da teoria literária. A vertente científica escolhida é a Lingüística e é nela que nos ateremos, quase sempre, quando buscarmos um embasamento necessário para as análises.

Este trabalho de pesquisa será dividido em cinco capítulos. No primeiro, alguns dos principais fatos da vida de Manuel Bandeira serão demonstrados, a partir de certos acontecimentos históricos vividos pelo poeta. Além disso, algumas características da obra bandeiriana, apresentadas diacronicamente, serão aqui tratadas. Por último, investigaremos a questão da valorização da fala nas obras literárias brasileiras, principalmente no período modernista.

No segundo capítulo, tentaremos relatar as diversas formas de análise da relação entre língua falada e língua escrita. Apresentaremos, tendo como base Marcuschi (2001a, 2001b) e Gnerre (1998), diversas perspectivas de análise, dentre elas a visão sociointeracionista, norteadora do trabalho. Em seguida, serão recenseadas posições de diversos estudiosos, pertencentes a áreas heterogêneas dos estudos lingüísticos, sobre a temática da língua literária sob influência da língua oral. Teóricos como Benveniste (1989), Jakobson (1969), Sapir (1980), Maingueneau (2001), Granger (1974), Vanoye (1998), Preti (2000 e 2004) e Urbano (2000) serão citados nesse capítulo.

No terceiro capítulo, buscaremos realizar considerações sobre o léxico oral. Tentaremos discutir alguns aspectos relacionados à comparação entre o vocabulário culto e o coloquial, além de salientar aspectos referentes à expectativa lingüística dos interlocutores para com os vocábulos coloquiais. Depois disso, comentaremos algumas características do léxico coloquial oral, juntamente com questões gráficas de certos vocábulos, transcritos de forma a se aproximarem de certa realidade sonora. Preti (1994 e 2003), Urbano (2000), Pinto (1988) e Dias (1996) são as principais bases teóricas do capítulo.

Ainda no terceiro capítulo, após a apresentação teórica a respeito do léxico oral, iniciaremos a investigação de vários trechos de poemas, retirados de nosso *corpus*, em que há a presença de exemplares léxicos orais. Vocábulos populares, frases feitas e expressões obscenas serão alguns dos itens lexicais a serem analisados.

A sintaxe oral presente na obra de Manuel Bandeira é a temática do quarto capítulo. Baseado nos pressupostos da Análise da Conversação, pretende-se

destacar primeiramente alguns dos principais itens teóricos sobre a repetição, a paráfrase, a correção, os parênteses e o corte na construção sintático-textual da língua falada.

A repetição, primeira característica sintática abordada nesse capítulo, será tratada, primeiramente, de forma *lato sensu*. Assim, pretendemos discutir alguns itens referentes à repetição oral em diversas áreas do conhecimento, como na Retórica, na História e na Lingüística. Para isso, nesse trecho, faremos uma revisão dos principais teóricos que trataram do tema, como Aristóteles (s/d), Sapir (1980), Ong (1998), Mattoso Câmara (1969), Kristeva (2005) e Teles (1997).

Já na segunda parte do item relativo à repetição, abordaremos algumas considerações teóricas de forma restrita, mais precisamente sob os cânones da Análise da Conversação. Pesquisadores como Koch (2001), Marcuschi (1992, 2002 e 2006), Urbano (2000) e Tannen (1989) podem ser aproveitados como centro da análise proposta, a ser realizada após a revisão desses autores.

A paráfrase, atividade de reformulação do texto oral, será o próximo item a ser investigado no quarto capítulo. A partir dos pressupostos teóricos de Hilgert (1999, 2002, 2003 e 2006), somados a algumas considerações de Barros (2003), Rodrigues (2003), e Fávero, Andrade e Aquino (1999 e 2002), pretende-se analisar as paráfrases presentes na obra poética de Bandeira.

Em seguida, a correção será apresentada nesse capítulo. Uma vez que se trata de outra atividade de reformulação, os mesmos teóricos usados na investigação da paráfrase serão empregados. Assim, tanto a paráfrase quanto a correção são consideradas índices que auxiliam o caráter descontínuo do texto oral, demonstrando o *status nascendi* presente na língua falada.

Baseados inicialmente em Jubran (1999, 2002a, 2002b e 2006), estudaremos também o fenômeno da parentética, considerado desvios momentâneos presentes no quadro de relevância tópica de um segmento textual oral. Analisaremos vários excertos presentes nos *corpora*, a fim de se demonstrar a presença desse recurso oral na poesia de Bandeira.

Após o estudo sobre os parênteses, investigaremos os cortes presentes nos textos poéticos bandeirianos. Marcas do planejamento do texto oral, os cortes surgem da hesitação do falante no momento da elaboração da fala. Orientada por Silva e Crescitelli (2002, 2006), Taralo et. al. (2002) e Koch et. al. (2002), a

investigação considerará os cortes como marcas orais fundamentais presentes em nosso *corpus*.

No quinto e último capítulo, demonstraremos aspectos relativos ao discurso oral, presente na obra de Bandeira. Entendendo discurso como o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou como reflexo das variáveis situacionais, tentaremos fazer uma investigação da presença do discurso oral em alguns poemas. Baseado inicialmente em Fairclough (2001) e Maingueneau (2000), no capítulo serão destacados a autoridade no discurso, as características do discurso oral e a interação no discurso.

No decorrer de todos os capítulos, buscaremos, diversas vezes, vincular os exemplos examinados a trechos orais, transcritos de gravações. Com isso, faremos uma comparação mais profícua dos fenômenos orais abordados, além de garantir maior consistência de análise.

## CORPUS

O *corpus* de pesquisa constituído para realização deste trabalho será composto por poemas pertencentes à *Estrela da Vida Inteira*, obra poética de Manuel Bandeira, composta pelos seguintes livros: *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919), *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), *Estrela da manhã* (1936), *Lira dos cinqüent'anos* (1940), *Belo belo* (1948), *Mafuá do malungo* (1948), *Opus 10* (1952), *Estrela da tarde* (1960).

A fim de se homogeneizar a fonte do *corpus*, os exemplos foram extraídos da obra BANDEIRA, Manuel (1998). *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro.

Os poemas que compõem o *corpus* são em número de cento e cinco. Dentre esses, alguns poemas foram usados mais de uma vez, a saber: “Escusa” (2), “Arlequinada” (2), “O menino doente” (2), “Sonhos de uma terça-feira gorda” (3), “Cantadores do Nordeste” (2), “Letra para Heitor dos Prazeres” (2), “Maísa” (3), “Mascarada” (3), “Peregrinação” (2), “Rachel de Queirós” (2), “Segunda canção do beco” (2), “Camelôs” (2), “Cunhantã” (4), “Lenda Brasileira” (4), “Macumba do Pai Zesé” (2), “Mangue” (5), “Pensão familiar” (2), “Pneumotórax” (2), “Canção de muitas Marias” (2), “A Afonso” (2), “Dois anúncios” (2), “Embolada do Brigadeiro” (2), “Idílio na praia” (2), “Miguelzinho e Isabel” (2), “Variações sobre o nome de Mário de Andrade” (2), “Saudades do Rio Antigo” (2) e “Berimbau” (2), o que nos faz aumentar para cento e quarenta e uma incidências no decorrer do trabalho.

Do primeiro livro, intitulado de *A cinza das horas*, aproveitaremos apenas um poema. De *Carnaval*, seis poemas poderão ser usados. Por sua vez, em *O ritmo dissoluto*, usaremos nove poemas, número inferior a *Libertinagem*, de que iremos aproveitar dezenove. Já em *Estrela da manhã*, serão utilizados cinco textos e em *Lira dos cinqüent'anos* trabalharemos com seis poemas. Em *Belo belo* serão aproveitados nove textos, em *Mafuá do malungo* trinta e um textos, em *Opus 10* três textos e, por fim, em *Estrela da tarde* quatorze poemas.

De forma geral, pode-se propor a seguinte organização de nosso *corpus*, assim selecionado:

Tabela 01 – *Corpus da pesquisa*

| N.º | Título do Poema                            | Livro                  | Página do Trabalho | Capítulo |
|-----|--------------------------------------------|------------------------|--------------------|----------|
| 1   | A Afonso                                   | Mafuá do Malungo       | 86                 | Cap. 3   |
| 2   | A Afonso                                   | Mafuá do Malungo       | 153                | Cap. 4   |
| 3   | A canção das lágrimas de pierrot           | Carnaval               | 159                | Cap. 4   |
| 4   | A mata                                     | O ritmo dissoluto      | 160                | Cap. 4   |
| 5   | Acalanto de John Talbot                    | Lira dos Cinquent'anos | 87                 | Cap. 3   |
| 6   | Ad Instar Delphini                         | Estrela da Tarde       | 92                 | Cap. 3   |
| 7   | Adalardo                                   | Mafuá do Malungo       | 150                | Cap. 4   |
| 8   | Alumbramento                               | Carnaval               | 156                | Cap. 4   |
| 9   | Arlequinada                                | Carnaval               | 89                 | Cap. 3   |
| 10  | Arlequinada                                | Carnaval               | 154                | Cap. 4   |
| 11  | As Três Marias                             | Belo belo              | 189                | Cap. 4   |
| 12  | Balada das três mulheres do sabonete Araxá | Estrela da Manhã       | 88                 | Cap. 3   |
| 13  | Baladilha arcaica                          | Carnaval               | 153                | Cap. 4   |
| 14  | Balõezinhos                                | O ritmo dissoluto      | 87                 | Cap. 3   |
| 15  | Belém do Pará                              | Libertinagem           | 93                 | Cap. 3   |
| 16  | Berimbau                                   | O ritmo dissoluto      | 79                 | Cap. 3   |
| 17  | Berimbau                                   | O ritmo dissoluto      | 160                | Cap. 4   |
| 18  | Boca de forno                              | Estrela da Manhã       | 84                 | Cap. 3   |
| 19  | Boi Morto                                  | Opus 10                | 147                | Cap. 4   |
| 20  | Brisa                                      | Belo belo              | 90                 | Cap. 3   |
| 21  | Camelôs                                    | Libertinagem           | 80                 | Cap. 3   |
| 22  | Camelôs                                    | Libertinagem           | 188                | Cap. 4   |
| 23  | Canção de muitas Marias                    | Lira dos Cinquent'anos | 84                 | Cap. 3   |
| 24  | Canção de muitas Marias                    | Lira dos Cinquent'anos | 94                 | Cap. 3   |
| 25  | Cantadores do Nordeste                     | Estrela da Tarde       | 92                 | Cap. 3   |
| 26  | Cantadores do Nordeste                     | Estrela da Tarde       | 150                | Cap. 4   |
| 27  | Cantiga de Amor                            | Mafuá do Malungo       | 90                 | Cap. 3   |
| 28  | Casa Grande & Senzala                      | Mafuá do Malungo       | 85                 | Cap. 3   |
| 29  | Celina Ferreira                            | Mafuá do Malungo       | 174                | Cap. 4   |
| 30  | Conto cruel                                | Estrela da Manhã       | 87                 | Cap. 3   |
| 31  | Cunhantã                                   | Libertinagem           | 82                 | Cap. 3   |
| 32  | Cunhantã                                   | Libertinagem           | 91                 | Cap. 3   |
| 33  | Cunhantã                                   | Libertinagem           | 161                | Cap. 4   |
| 34  | Cunhantã                                   | Libertinagem           | 217                | Cap. 5   |
| 35  | Declaração de amor                         | Estrela da Manhã       | 87                 | Cap. 3   |
| 36  | Dedicatória                                | Lira dos Cinquent'anos | 169                | Cap. 4   |
| 37  | Dedicatórias da primeira edição            | Mafuá do Malungo       | 84                 | Cap. 3   |
| 38  | Desmemoriado de Vigário Geral              | Estrela da Manhã       | 181                | Cap. 4   |
| 39  | Discurso em louvor da aeromoça             | Opus 10                | 175                | Cap. 4   |
| 40  | Dois anúncios                              | Mafuá do Malungo       | 167                | Cap. 4   |
| 41  | Dois anúncios                              | Mafuá do Malungo       | 214                | Cap. 5   |
| 42  | Elegia de agosto                           | Mafuá do Malungo       | 215                | Cap. 5   |
| 43  | Elegia Inútil                              | Mafuá do Malungo       | 91                 | Cap. 3   |
| 44  | Elegia para Rui Ribeiro Couto              | Estrela da Tarde       | 152                | Cap. 4   |
| 45  | Embolada do brigadeiro                     | Mafuá do Malungo       | 166                | Cap. 4   |
| 46  | Embolada do brigadeiro                     | Mafuá do Malungo       | 218                | Cap. 5   |
| 47  | Entrevista                                 | Estrela da Tarde       | 156                | Cap. 4   |

|    |                                |                        |     |        |
|----|--------------------------------|------------------------|-----|--------|
| 48 | Escusa                         | Belo belo              | 84  | Cap. 3 |
| 49 | Escusa                         | Belo belo              | 90  | Cap. 3 |
| 50 | Estrada                        | O ritmo dissoluto      | 170 | Cap. 4 |
| 51 | Eu vi uma rosa                 | Lira dos Cinquent'anos | 93  | Cap. 3 |
| 52 | Evocação do Recife             | Libertinagem           | 201 | Cap. 5 |
| 53 | Felicidade                     | O ritmo dissoluto      | 163 | Cap. 4 |
| 54 | Idílio na Praia                | Mafuá do Malungo       | 82  | Cap. 3 |
| 55 | Idílio na Praia                | Mafuá do Malungo       | 175 | Cap. 4 |
| 56 | Irene no céu                   | Libertinagem           | 93  | Cap. 3 |
| 57 | Itaperuna                      | Mafuá do Malungo       | 183 | Cap. 4 |
| 58 | José Cláudio                   | Belo belo              | 148 | Cap. 4 |
| 59 | Lenda brasileira               | Libertinagem           | 80  | Cap. 3 |
| 60 | Lenda brasileira               | Libertinagem           | 88  | Cap. 3 |
| 61 | Lenda brasileira               | Libertinagem           | 92  | Cap. 3 |
| 62 | Lenda brasileira               | Libertinagem           | 162 | Cap. 4 |
| 63 | Letra para Heitor dos Prazeres | Estrela da Tarde       | 93  | Cap. 3 |
| 64 | Letra para Heitor dos Prazeres | Estrela da Tarde       | 168 | Cap. 4 |
| 65 | Libertinagem                   | Libertinagem           | 158 | Cap. 4 |
| 66 | Louvação de Adalardo           | Estrela da Tarde       | 81  | Cap. 3 |
| 67 | Louvado para Daniel            | Estrela da Tarde       | 86  | Cap. 3 |
| 68 | Luísa, Marina e Lúcia          | Mafuá do Malungo       | 174 | Cap. 4 |
| 69 | Macumba do Pai Zusé            | Libertinagem           | 80  | Cap. 3 |
| 70 | Macumba do Pai Zusé            | Libertinagem           | 91  | Cap. 3 |
| 71 | Madrigal muito fácil           | Mafuá do Malungo       | 151 | Cap. 4 |
| 72 | Madrigal tão engraçadinho      | Libertinagem           | 82  | Cap. 3 |
| 73 | Maísa                          | Estrela da Tarde       | 150 | Cap. 4 |
| 74 | Maísa                          | Estrela da Tarde       | 180 | Cap. 4 |
| 75 | Maísa                          | Estrela da Tarde       | 212 | Cap. 5 |
| 76 | Mangue                         | Libertinagem           | 87  | Cap. 3 |
| 77 | Mangue                         | Libertinagem           | 92  | Cap. 3 |
| 78 | Mangue                         | Libertinagem           | 93  | Cap. 3 |
| 79 | Mangue                         | Libertinagem           | 94  | Cap. 3 |
| 80 | Mangue                         | Libertinagem           | 94  | Cap. 3 |
| 81 | Manuel Bandeira                | Mafuá do Malungo       | 81  | Cap. 3 |
| 82 | Maria da Glória                | Mafuá do Malungo       | 182 | Cap. 4 |
| 83 | Mascarada                      | Estrela da Tarde       | 149 | Cap. 4 |
| 84 | Mascarada                      | Estrela da Tarde       | 182 | Cap. 4 |
| 85 | Meninos Cavoeiros              | O ritmo dissoluto      | 94  | Cap. 3 |
| 86 | Miguelzinho e Isabel           | Mafuá do Malungo       | 88  | Cap. 3 |
| 87 | Miguelzinho e Isabel           | Mafuá do Malungo       | 167 | Cap. 4 |
| 88 | Minha terra                    | Belo belo              | 90  | Cap. 3 |
| 89 | Mulheres                       | Libertinagem           | 87  | Cap. 3 |
| 90 | Namorados                      | Libertinagem           | 83  | Cap. 3 |
| 91 | Não sei dançar                 | Libertinagem           | 89  | Cap. 3 |
| 92 | Noite morta                    | O ritmo dissoluto      | 189 | Cap. 4 |
| 93 | Nossa Senhora de Nazareth      | Mafuá do Malungo       | 82  | Cap. 3 |
| 94 | Nova poética                   | Belo belo              | 182 | Cap. 4 |
| 95 | O anjo da guarda               | Libertinagem           | 172 | Cap. 4 |
| 96 | O grilo                        | Opus 10                | 166 | Cap. 4 |
| 97 | O menino doente                | Carnaval               | 82  | Cap. 3 |
| 98 | O menino doente                | Carnaval               | 87  | Cap. 3 |
| 99 | O menino doente                | O ritmo dissoluto      | 188 | Cap. 4 |

|     |                                            |                        |     |        |
|-----|--------------------------------------------|------------------------|-----|--------|
| 100 | O palacete dos amores                      | Mafuá do Malungo       | 181 | Cap. 4 |
| 101 | Oração a Teresinha do Menino Jesus         | Libertinagem           | 178 | Cap. 4 |
| 102 | Oração no saco de Mangaratiba              | Libertinagem           | 157 | Cap. 4 |
| 103 | Passado, presente e futuro                 | Estrela da Tarde       | 155 | Cap. 4 |
| 104 | Pensão Familiar                            | Libertinagem           | 84  | Cap. 3 |
| 105 | Pensão Familiar                            | Libertinagem           | 87  | Cap. 3 |
| 106 | Peregrinação                               | Estrela da Tarde       | 179 | Cap. 4 |
| 107 | Peregrinação                               | Estrela da Tarde       | 186 | Cap. 4 |
| 108 | Peregrinação                               | Lira dos Cinquent'anos | 190 | Cap. 4 |
| 109 | Pneumotórax                                | Libertinagem           | 162 | Cap. 4 |
| 110 | Pneumotórax                                | Libertinagem           | 216 | Cap. 5 |
| 111 | Poema para Santa Rosa                      | Belo belo              | 90  | Cap. 3 |
| 112 | Porquinho da Índia                         | Libertinagem           | 87  | Cap. 3 |
| 113 | Prece                                      | Mafuá do Malungo       | 88  | Cap. 3 |
| 114 | Prudente de Moraes Neto                    | Mafuá do Malungo       | 86  | Cap. 3 |
| 115 | Rachel de Queirós                          | Estrela da Tarde       | 150 | Cap. 4 |
| 116 | Rachel de Queirós                          | Estrela da Tarde       | 179 | Cap. 4 |
| 117 | Resposta a Vinícius                        | Belo belo              | 148 | Cap. 4 |
| 118 | Rondó do atribulado do Tribobó             | Mafuá do Malungo       | 85  | Cap. 3 |
| 119 | Rondó do Capitão                           | Lira dos Cinquent'anos | 148 | Cap. 4 |
| 120 | Rosa Francisca Adelaide                    | Mafuá do Malungo       | 88  | Cap. 3 |
| 121 | Ruço                                       | A cinza das Horas      | 146 | Cap. 4 |
| 122 | Saudação a Vinícius de Moraes              | Mafuá do Malungo       | 180 | Cap. 4 |
| 123 | Saudades do Rio Antigo                     | Mafuá do Malungo       | 81  | Cap. 3 |
| 124 | Saudades do Rio Antigo                     | Mafuá do Malungo       | 90  | Cap. 3 |
| 125 | Segunda canção do beco                     | Estrela da Tarde       | 83  | Cap. 3 |
| 126 | Segunda canção do beco                     | Estrela da Tarde       | 152 | Cap. 4 |
| 127 | Sob o céu estrelado                        | O ritmo dissoluto      | 171 | Cap. 4 |
| 128 | Solange                                    | Mafuá do Malungo       | 81  | Cap. 3 |
| 129 | Sonhos de uma terça-feira gorda            | Carnaval               | 89  | Cap. 3 |
| 130 | Sonhos de uma terça-feira gorda            | Carnaval               | 146 | Cap. 4 |
| 131 | Sonhos de uma terça-feira gorda            | Carnaval               | 164 | Cap. 4 |
| 132 | Susana de Melo Moraes                      | Mafuá do Malungo       | 90  | Cap. 3 |
| 133 | Temas e voltas                             | Mafuá do Malungo       | 151 | Cap. 4 |
| 134 | Toada                                      | Mafuá do Malungo       | 153 | Cap. 4 |
| 135 | Trem de ferro                              | Estrela da Manhã       | 94  | Cap. 3 |
| 136 | Três Letras para Melodias de Villa-Lobos   | Mafuá do Malungo       | 95  | Cap. 3 |
| 137 | Unidade                                    | Belo belo              | 163 | Cap. 4 |
| 138 | Variações sobre o nome de Mário de Andrade | Mafuá do Malungo       | 85  | Cap. 3 |
| 139 | Variações sobre o nome de Mário de Andrade | Mafuá do Malungo       | 86  | Cap. 3 |
| 140 | Versos para Joaquim                        | Estrela da Tarde       | 90  | Cap. 3 |
| 141 | Vou-me embora pra pasárgada                | Libertinagem           | 147 | Cap. 4 |
|     |                                            |                        |     |        |

O processo de escolha e seleção do *corpus* apresentado na tabela anterior se deu da seguinte maneira: após fichamento e resumo das teorias da Análise da Conversação, a obra de Bandeira foi investigada, selecionando trechos de poemas para posterior análise, separados a partir dos níveis lexical, sintático e discursivo. Esse

processo ocorreu em duas fases. Em um primeiro momento, depois de quatro releituras da obra, reuniram-se todos os trechos escolhidos em arquivo próprio, intitulado de “Organização do *corpus*”. Em seguida, iniciamos uma segunda seleção, uma vez que havia, dentre algumas características, como a repetição, uma boa quantidade de exemplos. Seleccionamos os excertos repetitivos mais significativos do ponto de vista da oralidade, ou seja, aqueles que mais se aproximavam dos recursos repetitivos da língua oral. Assim, organizamos o *corpus* de maneira a facilitar a análise que tentaremos realizar neste trabalho.

## **CAP. 1 - RECORDAÇÕES DA ESTRELA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIDA, A OBRA E A ÉPOCA DE MANUEL BANDEIRA**

### **1.1.A inteira vida do “São João Batista do Modernismo”**

Vivemos anos aprendendo um perigo imaginário que não acontece; somos surpreendidos por uma desgraça em que jamais havíamos pensado. A sabedoria está em pôr o coração à larga e entregar a alma a Deus. (Bandeira, 1997: 224)

Falar da vida de qualquer homem é uma tarefa árdua. E também perigosa. Principalmente quando se têm poucas páginas, que deverão conter uma síntese dos principais fatos que marcaram a vida da pessoa cuja história será revisitada. Essa responsabilidade aumenta, e muito, quando a pessoa a ser biografada pertence ao rol dos maiores intelectuais do país, cuja vida foi matizada por inúmeros acontecimentos de ordem particular e social. Esse é o caso de Manuel Bandeira, poeta, cronista, crítico de quase todas as artes. Nas próximas linhas, tentaremos selecionar alguns dos principais momentos que marcaram a vida (e, possivelmente, a obra) do “irmão mais velho do modernismo”.

Os fatos particulares que marcaram a vida de Bandeira referem-se, sobretudo, à vida familiar. A infância do poeta; suas relações com os entes familiares, em especial, o pai; a descoberta da tuberculose, com a conseqüente perda da saúde e mudança dos projetos de vida; a busca pela cura e, sobretudo, pela sobrevivência; a solidão. Todos esses fatores foram essenciais no cotidiano de Bandeira e perpassam toda sua obra:

A Presença do biográfico é ainda poderosa mesmo nos livros de inspiração absolutamente moderna, como *Libertinagem*, núcleo daquele seu não-me-importismo irônico, e no fundo, melancólico, que lhe deu uma fisionomia tão cara aos leitores jovens desde os anos 30. O adolescente mal curado da tuberculose

persiste no adulto solitário que olha de longe o carnaval da vida e de tudo faz matéria para os ritmos livres do seu obrigado distanciamento. (Bosi, 1978: 408)

Além disso, o contexto histórico em que Bandeira viveu, e principalmente se formou literariamente, fez com que sua obra tivesse um caráter inédito e eclético. Talvez pelo fato de ter praticamente vivido mais da metade do século XX, época de grande conturbação política e de mudanças sociais intensas, o poeta Bandeira se encontra ligado a quase todas as tendências literárias e artísticas vindouras do último século do segundo milênio.

No contexto brasileiro, Bandeira viveu à época das primeiras revoluções que marcaram o período republicano até a revolução militar da década de 1960, fato que, segundo Moura, pode ser uma das causas da “abrangência estética” da obra do poeta:

Por outro lado, essa abrangência que se observa no campo estético pode ser estendida também ao contexto histórico social em que viveu o poeta. Nascido no final do Brasil monarquista, foi dado a ele assistir a muitas das vicissitudes da República. Assim, ele se recorda de ter visto, ainda menino, alguns jagunços sobreviventes de Canudos levados então ao Rio de Janeiro; já as comemorações dos seus 80 anos ocorreram sob o regime militar imposto em 1964. (Moura, 2001: 15)

Da mesma forma, além da conturbada história brasileira, os acontecimentos internacionais também marcaram a vida do poeta. Obviamente, poder-se-ia considerar tal comentário como simplista e ingênuo, haja vista que, por se tratar de fatos que afetaram o mundo todo, seria lógico afirmar que quase todo artista que viveu o período entre guerras, em menor ou maior grau, se viu influenciado pela época em questão. Entretanto, no caso específico de Bandeira, as grandes guerras, em conjunto com outros fatores, sobretudo a tuberculose contraída pelo poeta, fizeram com que a infância de Bandeira fosse considerada, em sua obra poética, um passado remoto, cantado em diversos poemas em tom de monólogos interiores:

No plano internacional, Bandeira também foi testemunha de quase todos os grandes acontecimentos do século, em especial as duas guerras mundiais, diretamente responsáveis por mudanças profundas na humanidade, que

transformaram a época de sua infância feliz num passado longínquo, pelo menos em termos de humanidade. (Moura, 2001: 15)

Assim, no esboço de diversas fases da vida de Bandeira, tentaremos abordar as passagens mais significativas da vida do poeta.

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira filho nasceu no Recife, em 1886, a 19 de abril, na rua Joaquim Nabuco, filho do engenheiro Manuel Carneiro de Sousa Bandeira e de D. Francelina Ribeiro de Sousa Bandeira. Nessa mesma época, a monarquia brasileira já sentia o sopro dos ventos republicanos.

Os pais marcaram com saliência a vida do filho. D. Santinha, como era conhecida a mãe, era, segundo Bandeira, uma mulher forte, espontânea, nada tímida. O próprio escritor alude a nunca ter associado o apelido da mãe ao nome “santa”, talvez pelo fato de serem incompatíveis as características maternas com o paradigma da canonização. Em depoimento publicado em *Flauta de Papel*<sup>1</sup>, diz:

Até hoje não pude compreender como tão completamente pude dissociar o apelido Santinha (mas só na pessoa de minha mãe) do diminutivo de santa. Santinha é apelido que só parece bom para moça boazinha, docinha, bonitinha – em suma mosquinha morta, que não faz mal a ninguém. Minha mãe não era nada disso. E consegui, pelo menos para mim, esvaziar a palavra de todo o seu sentido próprio e reenchê-lo de conteúdo alegre, impulsivo, batalhador, de tal modo que não há para mim no vocabulário de minha língua nenhuma palavra que se lhe compare em beleza cristalina e como que clarinante. (Bandeira, 1997: 144).

Poeticamente, Bandeira, fisicamente muito parecido com a mãe, também se referiu à figura materna, em poema escrito em fevereiro de 1953:

Santinha nunca foi para mim o diminutivo de Santa.  
Nem Santa nunca foi para mim a mulher sem pecado.  
Santinha eram dois olhos míopes, quatro incisivos claros à flor da boca.  
Era a intuição rápida, o medo de tudo, um certo modo de dizer “Meu Deus, valei-

me”.

(Bandeira, 1998: 222)

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, as referências a respeito da obra em prosa de Bandeira foram selecionadas a partir da coletânea *Seleta de Prosa*, publicada em 1997.

A imagem do pai, por seu turno, configura-se, sobretudo, como o grande incentivador poético de Bandeira, talvez pelo fato de aquele possuir atitudes que vinham ao encontro de uma certa sensibilidade artística. Em *Itinerário de Pasárgada*, o próprio poeta dá pistas da dimensão da influência paterna na formação de seu espírito poético:

Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa idéia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de *nonsenses* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. “*Braggadocio*”, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefacto, pois a palavra “*braggadocio*” sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poeminha onomástico feito para Máster Anthony Robert Derham. Meu pai volta e meia se sentia invocado por uma palavra assim. Uma delas pude aproveitar num de meus poemas: “protonotária”. Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava “óperas”, ter lançado o *surréalisme* antes de Breton e seus companheiros. (Bandeira, 1997: 296)

Assim, influenciado pelos ares poéticos paternos, o menino Manuel, chamado carinhosamente pelos pais por “Nenen”, desde cedo foi atraído pela poesia escrita. O próprio poeta relata que, com oito ou nove anos, colocava-se diariamente a procurar, nas páginas do *Jornal do Recife*, os poemas que sempre eram publicados (cf. Bandeira, 1997: 297).

Em 1889, três anos depois do nascimento de Bandeira, Deodoro da Fonseca, um marechal monarquista, aceita liderar a proclamação da República, em 15 de novembro. O Brasil-República se inicia ainda tímido. Datam da mesma época as primeiras lembranças conscientes de Manuel Bandeira que, com quatro anos no ano de 1890, muda-se para o Sudeste do país com a família. Reside primeiramente em Petrópolis, depois em Santos, na cidade de São Paulo e no Rio de Janeiro. As lembranças de Petrópolis são destacadas pelo poeta, no início de *Itinerário de Pasárgada*, livro de memórias:

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema “Infância”: uma corrida de ciclistas, um bambual

debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Pálace (sic) Hotel... Devia ter eu uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. (Bandeira, 1997: 295)

O próprio poeta deixa claro que sua infância configura-se na primeira grande fonte poética, já que a emoção da época infantil funde-se com a emoção artística: “A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística” (ibidem).

A infância, nas palavras de Rosenbaum (2002), é um reduto expressivo que, em Bandeira, jamais será superado. Segundo a pesquisadora, decifrar o lugar e o significado que a infância ocupa na estruturação e na personalidade pessoal e poética do artista é fator decisivo. Assim, o enunciador quase sempre se comporta como um adulto envelhecido, marcado pela ausência da criança:<sup>2</sup>

#### **Versos de Natal**

Espelho, amigo verdadeiro,  
 Tu refletas as minhas rugas,  
 Os meus cabelos brancos,  
 Os meus olhos míopes e cansados.  
 Espelho, amigo verdadeiro,  
 Mestre do realismo exato e minucioso,  
 Obrigado, obrigado!

Mas se fosses mágico,  
 Penetrarias até ao fundo desse homem triste,  
 Descobririas o menino que sustenta esse homem,  
 O menino que não quer morrer,  
 Que não morrerá senão comigo,  
 O menino que todos os anos na véspera do Natal  
 Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta.  
 (Bandeira, 1998: 171)

---

<sup>2</sup> Iremos nos referir mais pormenorizadamente, *a posteriori*, à presença da infância na obra bandeiriana.

Em 1892, a família de Bandeira volta para Pernambuco, onde reside durante os quatro próximos anos, antes de retornar ao Rio de Janeiro, em definitivo.

Nessa segunda fase no Recife, dos seis aos dez anos, o menino Manuel dá início a sua vida escolar, ao mesmo tempo em que “arma sua mitologia”, expressão definida pelo próprio poeta para designar o contato com figuras humanas que mais tarde se transformaram em personagens poéticas. Essas, para o poeta, têm “a mesma consistência heróica das personagens dos poemas heróicos”.

Desta forma, Totônio Rodrigues, D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, o avô Costa Ribeiro são figuras que também marcaram a meninice de Bandeira, ao ponto do poeta confessar: “quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.” (Bandeira, 1997: 297)

Em 1896, enquanto o Brasil era governado pelo paulista Hermes da Fonseca, terceiro presidente republicano, primeiro do período político conhecido como “Café-com-leite”, Bandeira muda-se com a família para a cidade do Rio de Janeiro, matriculando-se no externato no Ginásio Nacional, hoje colégio Pedro II. Lá, estuda com aqueles que seriam, em breve, dois grandes nomes dos estudos filológicos brasileiros: Antenor Nascentes e Sousa da Silveira.

Foi nessa época que Bandeira teve seus primeiros contatos com as diferentes modalidades lingüísticas. Ao mesmo tempo em que tomava conhecimentos das formas clássicas, assessorado por Sousa da Silveira, Bandeira, ao se posicionar como intermediário entre sua mãe e as figuras populares do bairro de Laranjeiras, conhecia as variedades lingüísticas mais informais. É isso que o próprio poeta relata, ao descrever os contatos que tivera em sua infância naquele bairro carioca, denotando o caráter eclético de seus contatos lingüísticos:

Na casa de Laranjeiras, onde moramos os seis anos que cursei o Externato do Ginásio Nacional, hoje Pedro II, nunca faltava o pão, mas a luta era dura. E eu desde logo tomei parte nela, como intermediário entre minha mãe e os fornecedores – vendeiro, açougueiro, quitandeiro, padeiro. Nunca brinquei com os moleques da rua, mas impregnei-me a fundo do realismo da gente do povo. [...]

Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses. (1997: 297-8)

Os anos seguintes a 1903 são divisores de águas na vida do poeta. É nesta época que Bandeira deixa o Rio, matriculando-se, em São Paulo, na Escola Politécnica. Por influência do pai, resolve cursar arquitetura, formação que é interrompida no ano seguinte, uma vez que adoece gravemente. Assim, a partir daí, a tuberculose irá marcar toda a sua vida, perpassando sua obra, seu presente e seu futuro, a ponto de o poeta afirmar, em conversa transfigurada na voz do enunciador, que “passou a vida à toa, à toa”.

Em 1913, após anos de buscas infrutíferas em busca de cura para sua enfermidade, Bandeira embarca para a Europa, a fim de se internar no sanatório de Clavadel, perto de Davos-Platz, na Suíça.

Foi nesse local que descobriu o quanto a morte o perseguiria em sua vida futura. Viver para ele passou a ser algo incerto. O poeta conta que, quando questionou sobre a gravidade de sua doença, o médico respondeu:

“O senhor [Manuel Bandeira] tem lesões teoricamente incompatíveis com a vida; no entanto, está sem bacilos, come bem, dorme bem, não apresenta, em suma, nenhum sintoma alarmante. Pode viver cinco, dez, quinze anos... Quem poderá dizer?...” (Bandeira, 1997: 359)

Em Clavadel, além de reaprender o alemão, língua da qual iria no futuro ser exímio tradutor, tornou-se amigo de dois grandes nomes da literatura mundial: Paul Eugène Grindel (que se tornaria famoso com o pseudônimo de Paul Éluard) e Charles Picker.

Sobre o primeiro, o próprio poeta relata:

Dois poetas havia entre os meus companheiros de sanatório. Um logo me chamou a atenção. Era um bonito rapaz, de grande distinção de maneiras, alto, de olhos azuis, grande cabeleira loura, gravata preta lavallière. Chamava-se Paul Eugène Grindel e fizera dezoito anos em dezembro de 1913. Fiz relações com ele. Contou-me que não tinha certeza de sua vocação poética e por isso pensava em fazer-se editor. Como que se preparando para a profissão, colecionava belas edições. (Bandeira, 1997: 315)

Entretanto, Picker chama mais atenção de Bandeira, que o vê como alguém perdido e original:

Mais interesse me despertava em Clavadel a figura de um poeta húngaro, Charles Picker, muito original como pessoa. Devia ter os seus vinte e poucos anos e se sentia perdido. Enfrentava, porém, a doença com grande bravura e *humour*. Em 23 de fevereiro de 1915 ainda estava vivo e me escreveu um carta tocante, remetendo-me, a meu pedido, alguns poemas. (Idem: 316)

Explode a Primeira Grande Guerra no ano de 1914. A Europa toda entra em crise e Bandeira resolve retornar ao Brasil. Logo em seguida perde a mãe e, em 1917, publica seu primeiro livro de poesias, intitulado *A cinza das horas*, obra com forte tendência parnasiana, custeada pelo próprio autor.<sup>3</sup>

Seu segundo livro de poesias, *Carnaval*, ocorreria em 1919. Apesar de o livro ter fortes marcas da poesia tradicional, a obra entusiasma a geração paulista que iniciava a revolução modernista. Segundo Moisés e Paes, “Manuel Bandeira foi tomado por Mário de Andrade como um “São João Batista da Nova Poesia” [...], pelo fato de em *Carnaval* [...] ter publicado o “Sonho de Uma Terça-Feira Gorda”, em versos livres. (Moisés e Paes, 1987: 72)

Os acontecimentos do ano de 1920, por seu turno, também são essenciais para a formação poética de Bandeira. A morte do pai e a mudança para a Rua do Curvelo, onde se tornou vizinho de Ribeiro Couto. A falta do pai, pessoa que sempre lhe deu forças, fez com que o poeta se sentisse inseguro e sozinho. Já o local da nova residência tornou-se fator de evasão poética, visto que o Curvelo era uma rua muito popular, parecida com as antigas ruas do Recife, cenário da infância do poeta:

A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte. Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na rua da União em Pernambuco. (Bandeira, 1997: 322)

---

<sup>3</sup> Trataremos mais a fundo da obra em parte posterior deste capítulo.

Em 1921, conhece pessoalmente Mário de Andrade, com quem produziria vastas correspondências escritas. Os primeiros contatos, contudo, indiretamente uniriam o nome de Manuel Bandeira ao movimento de 1922. Apesar de ter-se negado a participar da Semana de Arte Moderna, Bandeira abre uma série de relacionamentos com os poetas do movimento, o que certamente viria a influenciá-lo em suas próximas produções, mais precisamente em *Ritmo Dissoluto* (1924) e principalmente em *Libertinagem* (1930), livro de forte tendência modernista. Importante salientar que, mesmo não tendo seu nome entre os poetas do Movimento, todos o apelidaram de “São João Batista do Modernismo”, devido talvez ao caráter “premonitório” de sua obra.

Mário de Andrade, a princípio, causa estranheza e repúdio a Bandeira. “Detestável” é o adjetivo usado por Manuel Bandeira para qualificar o livro *Paulicéia Desvairada*. Com o tempo, entretanto, a maestria e a excelência de Andrade são aceitas por Bandeira, que define aquele, no livro *Crônicas da Província Brasil*, como “o mais azul de nossos poetas de todos os tempos”:

O mais romântico, o mais pessoal, o mais rebelde, o mais brabo (sic) dos nossos poetas – o flexionador de advérbios da *Paulicéia*, o deslocador de pronomes, o possesso lírico invectivador de burgueses, o pontilhista do carnaval carioca, o clown trágico das “Danças”, que são neste volume como uma reminiscência do puro lírico que foi o poeta, se transformou nos “Poemas da negra” e nos “Poemas da amiga” no mais sereno, no mais disciplinado, no mais azul dos nossos poetas de todos os tempos. Que vitória para o homem e para o poeta! (Bandeira, 1997: 81)

Segundo Cara, a relação entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade parece ter sido fundamental. Segundo a pesquisadora, Andrade auxiliou Bandeira como interlocutor e essa relação deu ímpeto a um pleno desabrochar daquilo que este tinha de mais pessoal. (cf. 1990: 21).

Na época dos primeiros contatos entre Bandeira e o grupo dos modernistas, o Brasil deixava para trás a “política do café com leite”. Júlio Prestes, candidato apoiado pelas forças tradicionais, venceu as eleições, derrotando o gaúcho Getúlio Vargas, candidato apoiado pela Aliança Liberal, formada por Rio Grande do Sul, Paraíba e Minas Gerais. Entretanto, o assassinato de João Pessoa torna-se o início

da revolução comandada por Getúlio Vargas, que o levaria ao poder durante os 15 anos seguintes.

Concomitante a todos esses acontecimentos que mexiam com a vida da nação, a figura de Bandeira ganhava grandes dimensões. Com o passar dos anos, o nome de Manuel Bandeira passa a figurar em inúmeras colunas de crônicas dos jornais do país. Além disso, o poeta inicia seu trabalho como docente e como crítico musical.

Em 1936, Bandeira completa 50 anos e é homenageado com a publicação do livro *Homenagem a Manuel Bandeira*, coletânea de poemas, de estudos e de comentários sobre o poeta. Além disso, no mesmo ano, publica a obra *Estrela da manhã*, livro que segue as diretrizes de *Libertinagem*.

Aos 54 anos, em 1940, Bandeira publica suas *Poesias completas*, contendo os livros anteriores acrescidos de *Lira dos cinqüent'anos*, novo livro de poemas.

No mesmo ano, com o falecimento do imortal Luís Guimarães Filho, Bandeira se candidata à vaga da Academia Brasileira de Letras. Vence as eleições e toma posse em agosto do mesmo ano, sendo saudado por Ribeiro Couto. Sobre isso, o próprio poeta deixa claro que relutou durante dois dias, por duas razões. A primeira delas se refere ao uso do fardão e a segunda a posição purista da ABL. Interessam, sobretudo, neste trabalho, as considerações de Bandeira sobre o combate ao purismo, fato que pode ser observado no depoimento a seguir:

Partidário da impureza em matéria de língua, parecia-me descabido e quase petulante pretender lugar numa companhia que, pelo menos teoricamente, sempre se considerou zeladora da pureza do idioma.

Eu tinha mais sobre a Academia duas ojerizas. Uma, mencionada por Couto, a do fardão; outra, a de sua divisa. Ouro, louro, imortalidade me horrorizavam. Comuniquei as minhas perplexidades a um amigo, que é o bom senso em pessoa. Ele tranqüilizou-me quanto ao fardão, dizendo-me: “Será o vexame de uma noite. Eu também não tive de vestir calça listrada e fraque para me casar, e não me saí muito mal?” (Bandeira, 1997: 349)

Cinco anos depois de Bandeira se tornar um imortal da ABL, a segunda grande guerra mundial termina. O mundo se encontra dividido em dois blocos: o bloco capitalista, liderado pelos Estados Unidos da América, e o bloco socialista,

liderado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. No cenário nacional, Getúlio Vargas deixa o poder e, logo em seguida, volta a ele, suicidando-se logo depois.

E nessa época Bandeira traz à luz seus novos livros. Em 1948, reedita *Poesias Completas*, com toda matéria da primeira edição mais o livro *Belo belo. Mafuá do malungo* também é publicado no mesmo ano, impresso e editado em Barcelona por João Cabral de Melo Neto. *Opus 10* surgiu em 1952, em edição independente, aumentada em 1954.

Após 1950, Bandeira se dedica a vários trabalhos, além de reeditar sua obra poética: inúmeras são as traduções, as coletâneas de poemas e de crônicas. Preciosos são os estudos literários, alguns deles encomendados por editoras. Os prêmios (alguns em dinheiro) e as condecorações também ocorreram. Jantares com o Presidente da República, discursos em homenagem ao poeta “que percorreu a história do Brasil no Séc. XX” foram vários.

Em suma, o que se pode perceber é que Bandeira, ao se deparar no início do século com o risco da morte, devido, sobretudo, à descoberta da tuberculose, dedicou sua vida exclusivamente ao ofício de escrever. Segundo Bosi, sua história encontra-se vinculada inteiramente à sua obra:

A biografia de Manuel Bandeira é a história de seus livros. Viveu para as letras e, salvo os anos em que lecionou Português no Colégio Pedro II e Literatura Hispano-Americana na Universidade do Brasil, dedicou-se exclusivamente ao ofício de escrever. (Bosi, 1978: 406)

Os últimos anos de Bandeira também foram marcados pelas intensas mudanças no cenário político brasileiro. Com a eleição do mineiro Juscelino Kubitschek de Oliveira para presidente, eleito para o mandato de 1956 a 1961, o Brasil sofre um rápido, porém oneroso crescimento econômico. JK, como era conhecido, é sucedido por Jânio Quadros que, sete meses após a posse, renuncia ao cargo. Seu vice, João Goulart, depois de várias negociações, assume o cargo de presidente. Um período dos mais conturbados se anuncia: a revolução. Em 31 de março de 1964, o presidente é deposto. Inicia-se o regime militar, com o marechal Castelo Branco como primeiro presidente do regime.

Nesta época, em 1966, Bandeira completa 80 anos, e sua obra completa, intitulada *Estrela da Vida Inteira*, é lançada.

Dois anos depois do lançamento de toda a obra bandeiriana, em 1968, o presidente já era outro: Artur da Costa e Silva. Foi no governo deste que morre Bandeira, com quase 82 anos de idade, ironicamente de hemorragia gástrica. A tuberculose, companheira de tanto tempo, tinha passado de velha ameaça à companheira de viagem.

Quando a indesejada das gentes chegar  
 (Não sei se dura ou caroável),  
 Talvez eu tenha medo.  
 Talvez sorria, ou diga:  
                                     — Alô, iniludível!  
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
 (A noite com seus sortilégios.)  
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
 A mesa posta,  
 Com cada coisa em seu lugar.  
 (Bandeira, 1998: 223)

## 1.2. A obra bandeiriana: o gênero raro do revolucionário conservador ou do conservador revolucionário

[...] itinerário de um poeta que passou sua longa vida sempre por um fio, sob a ameaça de uma doença em princípio fatal, compondo a obra – *Estrela da vida inteira* – que parecia dar significação à sua existência. (Arrigucci Jr, 1990: 14)

A obra de Manuel Bandeira é marcada pela confluência de vários estilos literários que matizaram os primeiros cinquenta anos do século XX. Parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as tendências da vanguarda e do movimento modernista configuram o cenário do qual a obra bandeiriana recebe influência.

Entretanto, Bandeira, mesmo sofrendo todas as interferências dos movimentos artísticos dos anos iniciais de 1900, nunca viveu radicalmente nenhum deles, a ponto de ter um caminho literário próprio e inconfundível.

Assim, há traços de certos períodos certamente identificáveis em algumas fases de sua obra. Contudo, o poeta jamais se fechou em nenhuma ordem poética, mas soube, além de adquirir as novas tendências, valorizar as aprendizagens passadas:

É verdade que determinadas características de certos períodos estilísticos são identificáveis em sua obra. [...] Bandeira jamais fechou-se às inovações estéticas, mas soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens passadas. (Rosenbaum, 2002: 24)

A crítica propõe, de forma geral, a divisão da obra bandeiriana em três fases. A primeira delas é representada pelos três livros iniciais da produção poética de Bandeira: *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O Ritmo Dissoluto* (1924).

Em *A cinza das horas*, Bandeira, com forte tendência parnasiana, simbolista e penumbrista<sup>4</sup>, trata de temas como a contigüidade entre dor, solidão, morte e doença; a presença do erotismo; a infância perdida e a predileção pelos noturnos. Cabe salientar que, em fases posteriores, o poeta, apesar de adotar forma e comportamento diversos, tem, como núcleo de sua poesia, quase que os mesmos temas, o que causa inevitavelmente certa unidade, condutora de toda a obra.

Segundo Bosi, as influências do início do século XX fizeram com que se apagasse a eloquência pós-romântica do final dos anos 1800. Ao se intitular de “poeta menor”, Manuel Bandeira, apesar de ter sido injusto com si próprio, reconheceu

as origens psicológicas da sua arte: aquela atitude intimista dos crepusculares do começo do século que ajudaram a dissolver toda a eloquência pós-romântica, pela prática de um lirismo confidencial, auto-irônico, talvez incapaz de empenhar-se num projeto histórico, mas, por isso mesmo, distante das tentações pseudo-ideológicas, alheio a descaídas retóricas. (1978: 407)

---

<sup>4</sup> Alceu Amoroso Lima, em tratado intitulado *Vozes do longe*, define, como “penumbrismo”, não uma escola literária, mas sim um ambiente poético: referindo-se aos anos iniciais do séc. XX, Lima nos diz que “foi uma era de poetas sem escola, sem discípulos, sem imitadores, poetas “sem trama” poderíamos dizer, que urdiram individualmente os fios esparsos de ligação linear entre uma e outra época. Neles o engenho foi superior à criação. Foram habilíssimos manejadores de rimas e ritmos. Tiveram abundância de estrofes, riqueza de imagens, poder verbal. Mas não marcaram sua época com um nome coletivo.” (1981: 113)

Moisés e Paes, ao comentar o primeiro livro bandeiriano, afirmam que, apesar de ter forte influência parnasiana e simbolista, a obra é um prenúncio daquilo que aconteceria após a fase de ruptura imposta pelo modernismo:

Bandeira procurara refugiar à banalidade do ritmo estratificado e, pela expressão, já era poeta “moderno”, isto é, portador de uma dicção prenunciadora da que iria despontar, no Brasil, passada a fase de ruptura. (1987: 72)

A mesma nuance poética é encontrada em *Carnaval*, livro experimental em que Bandeira dá ênfase ao erótico, além de propor as formas rápidas, que fundem subtemas diversos, reunidos pela temática do erotismo, que articula toda coletânea. De forma gradativa, o poeta moderno vai sendo construído, já que faz, segundo Moisés e Paes, pesquisas sobre versos livres, ritmos, rimas, assonâncias, hiatos e diéreses<sup>5</sup>:

Tem algo de ainda mais definidamente moderno, tendendo sua coordenada sério-estética anterior para a coloquial-irônica, diretriz esta que foi e vem sendo um dos grandes legados do Simbolismo francês à poesia em geral. (1987: 72)

Na realidade, segundo Rosenbaum, Bandeira prenuncia, desde *Carnaval*, a ruptura com o que a autora denomina de lirismo sofredor, uma vez que busca a adoção de ritmos breves e do cotidiano brasileiro (cf. 2002: 29)

Tal fato pode ter sido o causador de várias críticas por parte da imprensa especializada da época. O próprio Bandeira cita algumas das críticas recebidas, deixando claro, contudo, que houve também, à época, muitos elogios:

Com *Carnaval* recebi o meu batismo de fogo. Certa revista deu sobre ele uma nota curta, mais ou menos nesses termos: “O sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: ‘Quero beber! cantar asneiras...’ Pois conseguiu plenamente o que desejava.” (Bandeira, 1997: 420)

Entretanto, mais à frente:

Houve, de fato, quem gostasse. Muita gente. (Ibidem)

---

<sup>5</sup> Segundo Hoaiss (2001), diérese é uma “passagem de ditongo a hiato (p.ex.: *sau-da-de* por *sa-u-da-de*).” Assim, tal alongamento silábico é freqüente na fala coloquial e ocorre na poesia como recurso métrico.

Essa busca por novos recursos é mantida em *O Ritmo dissoluto* que, por sua vez, traz marcas mais contundentes das experiências com o ritmo e com verso livre, além das possibilidades de tratamento poético com o cotidiano, característica muito importante nas fases seguintes da obra de Bandeira.

Tudo isso faz com que a crítica considere *Ritmo* como um livro de passagem, elo entre a fase que ora se encerrava e a fase que se iniciava. O próprio poeta diz, em seu *Itinerário de Pasárgada*, que *Ritmo* é um texto de transição, tendo em vista que, no nível da forma, o poeta encontrou uma intensa afinação. Além disso, no nível do conteúdo, Bandeira cita o fato de ter conseguido atingir um grau de liberdade de expressão até então inédito em sua obra:

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto do verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. (1997: 328)

Com a publicação de *Libertinagem*, em 1930, inaugura-se uma nova fase na obra de Manuel Bandeira. Em plenos anos heróicos modernistas, Bandeira traz ao bojo de sua poesia a linguagem informal, o cotidiano e as experiências do movimento de 1922. Assim, até certo ponto, o poeta se entrega ao Modernismo, acompanhando o que ele representa de destrutivo (sobretudo a linguagem oficializada) e construtivo (no uso de linguagem e temas novos na poética).

Entretanto, considerar que Bandeira se viu influenciado totalmente pelo movimento modernista quando da publicação de *Libertinagem* torna-se falacioso, haja vista que o poeta sofreu, também, influências do grupo de amigos do qual participava:

*Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo o mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa,

Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, decerto não teria escrito, apesar de todo modernismo, versos como os de “Mangue”, “Na boca”, “Macumba de pai Zusé”, “Noturno da rua da Lapa” etc (este último é aproveitação [sic] de um caso que se passou com Ovalle em sua casa da rua Conde de Lage). (1997: 337).

Segundo Moisés e Paes, em *Libertinagem*, “exuberante de caminhos, a linguagem do poeta alcança plenitude coloquial e irônica, às vezes portando um humor trágico”. (1987: 73)

Moura, por sua vez, destaca que *Libertinagem* é a vitória da vida exterior sobre a interior do poeta. É o resultado do processo de objetivação vivido por Bandeira. Assim, a figura da rua e a do popular tornam-se fundamentais na obra do poeta. Da mesma forma, o pesquisador vai mais além, ao ligar a busca pelo exterior com a busca da aproximação com o cotidiano, com a linguagem informal, com os temas prosaicos.

A “vida circundante”, que o poeta busca conquistar saindo de seu “recolhimento íntimo”, a que foi forçado pela doença, “só se deixa captar de modo pleno mediante um recurso à deliberada dissolução dos compassos e medidas tradicionais, à ruptura de todas as convenções formais e estéticas, ao aproveitamento sistemático de quanto até então passara por definitivamente anti-poético; o prosaico, o plebeu, o desarmonioso”. (2001: 41).

De outra forma, torna-se fundamental o comentário de Cândido e Souza sobre a recharacterização, de forma mais clara e mais objetiva, desse período da obra de Bandeira. Segundo o casal, os objetos presentes constantemente na poesia bandeiriana ganham mais objetividade e mais nitidez com as influências ora recebidas. Tal comentário, assim, vem ao encontro daquilo que foi abordado anteriormente:

As influências modernistas do prosaísmo, do folclore e do nivelamento dos temas facultaram, a partir de *O ritmo dissoluto*, a maneira nova, que se define em *Libertinagem*, consistindo (do ângulo que nos interessa agora) em recharacterizar os objetos perdidos na fluidez crepuscular, definir os sentimentos por um contorno nítido e ordenar uns e outros em espaços inventados ou observados com arbítrio muito mais poderoso. (1998: 6-7)

*Estrela da Manhã*, publicado em 1936, ano em que Bandeira completou 50 anos, é um livro que prossegue na tendência de *Libertinagem*, com o acréscimo do folclore de influência negra, alguns poemas de caráter social e o tema do poeta sórdido. Entretanto, o que chama a atenção na publicação do livro é o fato de que, mesmo já sendo conhecido, Bandeira não poderia ter publicado *Estrela da Manhã* se não fosse a doação de papel, feita pelo amigo Luís Camilo de Oliveira Neto. Segundo Bandeira, o papel só deu para publicar 50 exemplares.

Com a publicação, em 1940, do livro *Lira dos cinqüent'anos*, inaugura-se a terceira e última fase da produção poética bandeiriana. O livro, inicialmente publicado no volume *Poesias Completas*, quando em contraste com os dois livros anteriores, que compõem a segunda fase, denuncia a presença marcante das formas fixas.

Poder-se-ia pensar que, diante do apego a formas mais tradicionais de expressão poética, que baseavam grande parte dos poemas que compunha *Lira dos cinqüent'anos*, Bandeira estaria deixando de lado as conquistas modernas anteriores. Talvez esse fato estivesse ligado à candidatura vitoriosa de Bandeira a uma cadeira da Academia Brasileira de Letras. Porém, o certo é que, em Bandeira, essas contradições estanques entre o moderno e o tradicional são relativas. Em *Lira dos cinqüent'anos*, assim, apesar de haver vários poemas com a forma tradicional, existem aqueles que acompanham a tendência moderna.

O próprio Bandeira deixa explícito, em passagem de seu *Itinerário*, que não tinha a pretensão, quando produziu os textos de *Lira*, de seguir certa tendência literária. A impressão que se tem é que não havia preocupação nenhuma em adotar esta ou aquela linha. O que havia era o gosto pela arte poética literária, não importando se os poemas fossem baseados em tendências modernas ou clássicas. Assim, o poeta se mostra um aprendiz, quase que ingênuo, quando relata certas formas até então não empregadas em sua obra:

Há na *Lira dos cinqüent'anos* quatro poemas que resultaram da minha atividade de professor de literatura no Colégio Pedro II, cargo para o qual fui nomeado por Capanema em 38. Esses poemas são o “Cossante”, o “Cantar de amor” e os dois sonetos ingleses. Me sinto com a cara no chão, mas a verdade precisa ser dita ao menos uma vez: aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística, ignorava a não menos admirável combinação estrófica (*abab cdcd efef gg*) derivada por Wyatt e Surrey do soneto petrarquiano,

aparentemente menos dificultosa, na realidade bem mais incômoda de manejar por causa da passagem da quadra para o dístico, o mesmo buraco da oitava rima (por falar nisto, que estupendos sonetos ingleses não teria feito o Camões, tão grande virtuose da oitava, se tivesse conhecido a forma, levada à maior perfeição pelo seu contemporâneo Shakespeare!). (1997: 351)

Em *Belo belo*, Bandeira retoma os mesmos temas dos livros anteriores, contudo de uma forma mais madura. Assim, temáticas tradicionais em sua obra como a ironia fina e a infância perdida reaparecem. O poema social, baseado em uma visão objetiva da realidade, também está presente no livro: “A realidade e a imagem” e o conhecidíssimo “O bicho” são exemplos desse fato.

Já em *Opus 10*, o poeta traz ao público uma pequena coletânea de 21 poemas que, apesar de serem aparentemente poucos, contêm, segundo Moura, “pelo menos, cinco trabalhos obrigatórios em qualquer antologia do poeta: ‘Boi Morto’, ‘Cotovia’, ‘Noturno do Morro do Encanto’, ‘Consoada’ e ‘Lua Nova’”. (2001: 77).

Em *Estrela da Tarde*, de 1958, Bandeira produziu seu livro mais irregular do ponto de vista do conteúdo, uma vez que os poemas foram produzidos por longo período, mais precisamente entre 1952 e 1967.<sup>6</sup> Obra irregular também se analisada sob o prisma da forma. Diferentemente de toda produção bandeiriana, *Estrela da Tarde* foi dividida em seis partes, cada uma contendo textos organizados de acordo com a temática, como versos eróticos, versos de circunstância e de viagens. Há também forte presença de personagens, fato também inédito até então na produção do poeta, além de poemas experimentais. (cf. Moura, 2001: 81)

Há ainda que se destacar a publicação de *Poemas traduzidos e Mafuá do Malungo*. Duas considerações podem ser feitas a respeito desses fatos. Por um lado, com a publicação, inicialmente em 1945, dos *Poemas traduzidos*, Bandeira dá sinais do valor que ele, poeta, atribuía à arte de traduzir, equiparando-a à da própria produção literária. Por outro lado, os textos de *Mafuá do Malungo*<sup>7</sup> são denominados pelo próprio poeta como seus versos de circunstância, tal o caráter de divertimento da obra.

Bosi, a respeito de *Mafuá*, livro publicado em 1948 em Barcelona por João Cabral de Melo Neto, postula:

<sup>6</sup> Segundo Moura (2001), apesar de o livro *Estrela da Tarde* ter sido lançado em 1958, houve acréscimos nas edições futuras, fato que vem de encontro à possível incoerência encontrada na lógica das datas.

<sup>7</sup> Segundo o próprio Bandeira, “‘Mafuá’ toda a gente sabe que é o nome por que são conhecidas as feiras populares de divertimentos; ‘malungo’, africanismo, significa ‘companheiro, camarada’. Uma boa parte do livro são versos inspirados em nomes de amigos. (1997: 357-8)

Mafuá de Malungo é uma variada coleção de jogos onomásticos, dedicatórias rimadas, líras e sátiras políticas de circunstância, tudo num clima de virtuosismo que lembra, *mutatis mutantis*, a literatura dos atos acadêmicos de barroca memória. (1978: 410).

Na coletânea *Estrela da vida inteira*, publicada inicialmente em 1966, toda sua obra poética foi organizada. Além dela, a produção em prosa de Bandeira é vasta, bem como as obras produzidas e os ensaios críticos:

Por fim, é necessário frisar que o poeta conviveu longa e intimamente com o melhor do que lhe poderia dar a literatura de todos os tempos e países. Tradutor de várias línguas, mestre de cultura hispano-americana, autor de uma fina Apresentação da Poesia Brasileira, Manuel Bandeira deixou uma notável bagagem de prosa crítica, havendo ainda muito o que aprender em seus ensaios sobre nossos poetas, lidos não só de um ponto de vista histórico, mas por dentro, como às vezes só um outro poeta sabe ler. (Bosi, 1978: 411).

De forma geral, a obra poética de Bandeira faz dele um poeta múltiplo. Tanto na seleção da temática quanto da forma.

Com relação à temática, Bandeira conseguia poetizar sobre coisas simples, como, por exemplo, uma maçã sobre uma mesa de quarto de hotel. Assim, o ato de poetizar se volta “à organização arbitrária de objetos tirados dos seus contextos naturais para formarem um contexto novo.” (Cândido e Souza, 1998: 6).

Sem transformar em fatos prosaicos, o cotidiano, a naturalidade e as experiências diárias recebem contornos especiais, marcados certamente pela simplicidade imposta pelo poeta, principalmente em sua poesia madura, equilibrada após as experiências dos anos 1930. Tal simplicidade, em conjunto com a forma rápida e direta, dá aos poemas de Bandeira o requinte da poesia clássica:

Está visto que isto [o trabalho com temas comuns, do cotidiano] só é possível graças às virtudes da forma, que, baseando-se na capacidade de síntese e, mesmo, de eclipse, condensam a expressão e a reduzem ao essencial, domando o sentimentalismo que comprometia os primeiros livros e, às vezes, ronda os outros, ao modo de ameaça distante. E assim, Manuel Bandeira se torna o grande clássico da nossa poesia contemporânea. (Cândido e Souza, 1998: 4)

Entretanto, não é só nas formas modernas que Bandeira consegue poetizar o prosaico. Cândido (1997) afirma que tanto nas formas fixas, nos versos livres, nos poemas sem versos, o poeta manifesta a capacidade de transfigurar o prosaísmo, bem como, aos temas mais consagrados, dar simplicidade.

Os fatos do cotidiano, da vida pessoal, a rapidez do enunciado, além de trazer alta expressividade para os poemas, ganham importância especial quando consideramos o leitor. São esses fatores que fazem com que ele, poeta, se aproxime do leitor, fornecendo a este informes pessoais desativados. (cf. *ibidem*).

Na realidade, os poemas de Manuel Bandeira podem ser lidos, segundo Cândido e Souza (1998), sob dois pólos da arte. Ao mesmo tempo em que temos o real, há o outro lado, em que a temática poética é subvertida por meio de uma deformação voluntária.

Esse caráter eclético faz com que percorramos, dentre outros caminhos, aquele em que o enunciador observa, perplexo, um homem “catando comida entre os detritos”. Ao mesmo tempo, esse mesmo enunciador sonha em ir “embora para Pasárgada”, em franco processo de fugacidade irônica, sonhando com um futuro que jamais acontecerá. Em outras ocasiões, há um enunciador que, em franco monólogo interior, pensa seu passado sem sonhos futuros. É assim que Bandeira constrói seu eu-lírico<sup>8</sup>, ao mesmo tempo real e sonhador. Talvez a explicação do fenômeno esteja justamente na fusão dos dois lados, tendo o eu poético como fator de coesão:

E que entre os dois modos poéticos, ou os dois pólos da criação, corre como unificador um Eu que se revela incessantemente quando mostra a vida e o mundo, fundindo os opostos como manifestações da sua integridade fundamental. (*idem*, 1998: 1).

O caráter oposto, dessa maneira, é uma das mais fortes marcas da produção poética de Bandeira, que criou em sua obra, nas palavras de Rosenbaum (2002), uma verdadeira confluência de estilos. Na verdade, não se pode apenas afirmar que o poeta venceu as barreiras do tradicionalismo (marcado sobremaneira pela estética passadista, vinculada ao simbolismo e ao penumbrismo), chegando à tendência da produção moderna. Mais do que isso, o profundo entendimento da obra encontra-se vinculado à complexa intersecção de estilos presentes em sua produção.

---

<sup>8</sup> Neste trabalho, usaremos, nas páginas seguintes, a expressão lingüística “enunciador” para designar “eu-lírico”.

Desta forma, tentando definir, em uma única expressão, a figura do poeta Manuel Bandeira, Cândido (1997: 76) empresta as palavras de Alfred Einstein<sup>9</sup>: Bandeira pertence “ao gênero raro dos revolucionários conservadores, ou dos conservadores revolucionários”.

### 1.3. A linguagem modernista: a valorização da fala na literatura

#### **Pela língua Brasileira**

[...]

Cada terra tem seu uso;  
Bom ou mal, tem o que é seu;  
Deixemos falar o luso  
O idioma que Deus lhe deu.

E seja por nós falado  
E escrito o nosso “patuá”,  
Não troquemos pelo fado  
A modinha “nacioná”.  
(Tigre, 1981: 268)

É fato que, em quase todas as épocas, a literatura buscou na linguagem coloquial inspirações para a criação literária. Esse coloquialismo, marcado ora por influências da sintaxe e da pronúncia oral, ora pelos estrangeirismos usados no cotidiano lingüístico do povo, ora pelo léxico popular (em que se encontram gírias e expressões chulas), ora pelas expressões regionalistas (vinculadas ao folclore e às culturas populares), sempre se manteve presente nas questões literárias. Preti, ao tratar do tema, postula que, em todos os momentos da literatura, encontram-se “autores que se deixaram influenciar pela oralidade, levando para a escrita variantes que deveriam ter sido comuns em seu tempo.” (2004: 117)

No caso específico do Brasil, o uso dos coloquialismos ganhou força no final do Séc. XIX, devido, sobretudo, a então nascente independência do país. Os autores românticos, assim, aproveitaram-se de um uso mais intenso da linguagem popular para expressar a busca pela “identidade brasileira”, muitas vezes em posição contrária àqueles que defendiam uma concepção mais purista da língua.

---

<sup>9</sup> Alfred Einstein redigiu a frase em comentário sobre a obra do músico Mozart.

A língua coloquial, dessa forma, torna-se centro de discussões intelectuais. O que antes era uma presença não tão notada nas produções literárias passa a ser considerada, pelos conservadores, como um risco para o “idioma de Camões”. Para aqueles que defendiam o uso da linguagem popular, as experiências de linguagem na literatura eram consideradas como um fato revelador de independência nacional, assim como um fator de valorização das classes populares:

Mas foi, especialmente, a partir dos meados do século XIX, com o advento de um processo de valorização político-social das classes mais populares, que se tornou possível, na literatura, uma descrição mais cuidadosa dos hábitos lingüísticos dessas classes. (Preti, 2004: 118)

Como exemplo dessa crescente valorização da linguagem coloquial na literatura, pode-se citar José de Alencar, romancista romântico. No prefácio do romance *Sonhos D'Ouro*, o escritor, em explícito ataque aos críticos de sua obra, deixa claro que opta pela linguagem popular empregada conscientemente, em oposição aos usos puristas. Para Alencar, o trabalho de busca da nacionalidade é responsabilidade da arte:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo das formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino. (Alencar, s/d: 10)

Leite, ao estudar as relações entre o purismo e a implantação da norma lingüística brasileira, estuda os objetivos de Alencar quanto à adoção de uma posição mais aberta. Segundo a pesquisadora, Alencar buscava produzir uma linguagem mais próxima da realidade brasileira para que sua literatura pudesse ser apreciada por um público mais amplo. Além disso, o nacionalismo romântico aparece de forma saliente nesse fato, já que havia o desejo de caracterização da cultura brasileira, dentro da qual a língua está incluída. Importante observar que, ao ser criticado por usar uma

linguagem que não condizia com a norma lusitana, Alencar respondeu, apoiando-se nos clássicos, e não nos usos brasileiros. (1999: 155-6)

A posição adotada por José de Alencar, na fase romântica de nossa literatura, ganha adeptos e, nos fases literárias seguintes, a temática é constantemente posta a debate, entretanto tendo como pano de fundo novos objetivos, uma vez que as situações históricos já eram outras.

Assim, na primeira fase do modernismo, a questão é tratada de modo radical, sobretudo pelos artistas que compuseram a Semana de Arte Moderna, em 1922. A discussão, nessa época, foi tão forte que ultrapassou os limites literários. Intensos debates acerca da adoção da “Língua Brasileira” tornaram-se comuns nos contextos intelectuais.

Segundo Pinto, desde o final do Séc. XIX, com o advento dos estudos da relação entre língua e sociedade, os lingüistas e aqueles que se interessavam pelos fatos da linguagem se viram influenciados pelas leituras que contribuíram para um maior embasamento teórico. Tal fato, certamente, trouxe novos argumentos à discussão da adoção de uma “língua nacional”. (cf. 1988: 8-9)

Mário de Andrade, um constante líder desse movimento de ruptura, ao comentar as causas de seu ato de “abrasileirar a sua linguagem”, deixa claro sua aversão à posição dos parnasianistas, como Olavo Bilac, que, segundo Andrade, tratava a língua de forma “gélida”, em nítida contraposição à linguagem literária que vinha se formando desde os românticos:

Chegamos ao nosso assunto. Estávamos desvirtuados pela gramatiquice em que caiu a nossa literatura com a geração de Machado de Assis e o Parnasianismo. Veja bem que não culpo Machado de Assis, um gênio no meu entender, da existência dum Laudelino Freire. Os gênios se justificam, meu Deus! Porque a genialidade os eleva acima das contingências. Mas aquela linguagem mais da terra, que vinha se formando com os românticos, virara com Bilaques e outros muito piores, Coelho Neto e a generalidade dos bons colocadores de pronomes à portuguesa, uma coisa oficial, gélida ver um Ministério das Relações Exteriores. E abrasileirei a minha língua. (Andrade, 1981a: 156-7)

Na realidade, Pinto (1981) postula que o período entre 1920 e 1945 é o mais tenso de toda a história do português no Brasil, a ponto de as pessoas envolvidas na questão – acadêmicos, políticos, artistas etc. – não chegarem sequer a um conceito de

nomenclatura para a variante brasileira. Até entre os especialistas em assuntos lingüísticos havia certa “atitude de reserva” quanto à nomenclatura a ser adotada. Segundo a autora, tal atitude denuncia, pelo lado dos puristas, uma fuga ao compromisso de designar o português como *a língua falada no Brasil*. Por outro lado, os revolucionários da época também não assumiam claramente a defesa de uma língua própria, brasileira. (cf. 1981: XIII)

Assim, a expressão *dialeto* era usada de maneira imprecisa, tanto para o português do Brasil quanto para as variedades regionais, como as variedades caipiras e nordestinas. O fato é que não se tinha, ao certo, uma definição clara de como enfrentar o problema da nomenclatura, nem mesmo entre aqueles que defendiam, implicitamente ou não, a existência de uma língua própria do Brasil.

Carlos Teschauer, pesquisador da língua portuguesa usada no Rio Grande do Sul, pode ser um exemplo desse “comportamento reservado”. No capítulo “Investigações sobre o idioma falado no Brasil e particularmente no Rio Grande do Sul” de sua obra *Poranduba Riograndense*, Teschauer, apesar de implicitamente se colocar a favor da adoção de uma nomenclatura que se referisse a uma língua nova, hesita em várias passagens, transmitindo a um leitor desavisado certa dúvida.

O autor só vai mais a fundo em uma observação de nota, quando afirma que o português do Brasil está irremediavelmente modificado pelo tupi. Tal mudança, segundo ele, será mais perceptível durante o passar dos anos. De acordo com Teschauer, “o operário inconsciente dessa transformação é o povo iletrado”.

Entretanto, na mesma nota, o autor, talvez para dar autoridade a sua implícita tese, cita Couto de Magalhães, afirmando que haverá dias em que a língua do Brasil será tão diversa da língua portuguesa, quanto esta hoje é do latim. (cf. Teschauer, 1981: 246)

Outros intelectuais da época, contudo, se colocaram mais explicitamente definidos com relação à questão. Dentre eles, podem-se citar Sousa da Silveira, Antenor Nascentes, Magalhães Azeredo e Humberto de Campos.

Entre aqueles que defendiam o português como língua usada pelo povo brasileiro, destacamos a posição de Sousa da Silveira que, baseado em Said Ali, considera como *dialeto* todas as variantes encontradas no cenário lingüístico do português do Brasil:

Uma língua falada em vasta superfície geográfica não pode ter uniformidade perfeita. De região para região se apresentam divergências de vária espécie, entre as quais sobressaem as de caráter fonético, e as que resultam do vocabulário local. Concretamente, não há uma língua, e sim vários dialetos. (Silveira, 1981: 26).

O argumento poderia parecer até condizente com alguns conceitos atualmente aceitos pela ciência lingüística se não fosse o fato de Silveira considerar a língua escrita uma “atmosfera superior mais pura”, em franca posição de marginalização com relação às variedades regionais. O autor, assim, considera a língua escrita como responsável pela homogeneização do idioma, responsável em unir os pontos em comum dos vários dialetos.

A língua escrita, dessa forma, é usada pelo homem quando este deseja fixar suas idéias no papel, alcançando, segundo ele, “uma atmosfera superior mais pura, e nestas circunstâncias ‘as mesmas vulgaridades da vida não lhe parecem dignas de serem descritas senão em linguagem acima da vulgar’”. Tal fato, segundo Silveira, se enquadra com perfeição à língua portuguesa que é usada no Brasil. (cf. Silveira, 1981: 26)<sup>10</sup>

Apesar desse posicionamento de valorização da escrita, Sousa da Silveira não deixou de dar relevo à variante falada em detrimento da variedade literária. Porém, o estudo da fala deveria ser elaborado sob fatos vigentes, colhidos *in loco*. Da mesma maneira, Silveira observa que, entre a língua falada e a língua escrita, existe certa barreira, que, entretanto, não impede a influência de uma sobre a outra, numa “espécie de osmose lingüística”<sup>11</sup>. (cf. Silveira, 1981: 27)

Bem próxima da posição de Silveira encontra-se Amadeu Amaral que, em seu *O dialeto caipira*, realiza um revolucionário estudo sincrônico dos traços sintáticos e lexicais da fala corrente do interior de São Paulo.

O propósito de ambos, assim, era obter, por meio da união de trabalhos científicos parciais, registrados em monografias, um conjunto que representasse o “dialeto brasileiro”. Por que tal empreitada não deu certo? Segundo

<sup>10</sup> Consideramos o argumento de Silveira para a questão do conceito de dialeto algo importante para a época. O que apenas tentamos mostrar é que, com a visão dos lingüistas da atualidade, como Preti, Marcuschi e Fiorin, a posição de Silveira pode ser vista como preconceituosa, já que considera a escrita como superior à fala. Porém, isso não impede que façamos justiça ao pensamento do autor, haja vista que, para que não seja entendida de maneira distorcida, toda teoria deve ser sempre avaliada sob a luz da época em que foi produzida.

<sup>11</sup> Observemos a expressão “osmose”, termo das ciências biológicas que é usado por Silveira, denunciando a forte presença da teoria evolucionista e das ciências naturais nos estudos lingüísticos da época.

Pinto (1981: XIX), por alguns motivos: pela impossibilidade de realizar um estudo, por meio de tais monografias, em todo o território nacional, pela superficialidade e pelo impressionismo que caracterizavam as monografias, bem como pela formação dialetológica de seus autores.

Por seu turno, Antenor Nascentes aborda o tema da pronúncia brasileira, postulando que “a pronuncia normal brasileira é a do Rio de Janeiro, a capital do país”<sup>12</sup> (1981a: 121)

Já em outro artigo, Nascentes considera a língua portuguesa como aquela que é falada no Brasil, salientando as divergências entre a variante brasileira e a variante portuguesa. Em franca oposição a alguns modernistas, que acreditavam na liberdade lingüística e literária, Nascentes afirma:

Mas, se a independência literária está realizada, a da língua não está.

São muitas as divergências entre o nosso falar e o de Portugal, mas não são de natureza tal que determinem uma barreira lingüística entre os dois países. (1981b: 123)

Já Magalhães Azeredo, em carta dirigida à Academia Brasileira de Letras, combate com rispidez qualquer alusão à questão de se ter uma língua brasileira. Desta forma, chama a atenção para o fato de, se não houvesse a conservação da língua portuguesa padrão, correríamos o risco de ter um desmembramento da estrutura política brasileira, segundo ele “já enfraquecida pelo exagero do regime federativo”. A única forma, assim, de defender o país do anarquismo é conservando a língua portuguesa. Note-se, ainda, a posição evolucionista do autor, que usa termos como “organismo”, “evolução natural” e “viva”, para se dirigir ao fato das mudanças lingüísticas diacrônicas:

*Quod Deus avertat!* Sim; o único processo lógico, para possuímos um idioma nosso, geral, nacional, é zelá-lo como ramo da língua portuguesa; pois só nesta há elasticidade e compactez bastantes para resistir às corrupções anárquicas. Zelá-lo, não, evidentemente, com as fobias e a fanática imobilidade dos puristas, que pretenderiam falássemos hoje, e sempre, como os coevos de Vieira e Sá de

<sup>12</sup> A esse respeito, Pinto observa: “A hipótese que Antenor Nascentes formulou em 1922 seria revista pelo próprio A. cerca de trinta anos depois, embora continuasse bastante insatisfatória. O A. propõe, por exemplo, o próprio idioleto como representativo da fala carioca. No entanto, freqüentemente extrapola, aludindo a outros testemunhos e a vários estratos sociais (‘classe culta’, ‘classe inculta’) e alargando, além disso, seu ângulo de visão para todo o Brasil, contrastivamente com Portugal.” (1981: XXI)

Miranda, mas com o criterioso intuito de respeitar-lhe o organismo através das suas evoluções naturais. Os “brasileirismos” entram legitimamente, fios novos, na trama comum, assim como, de resto, os idiotismos provinciais do mesmo Portugal. Mas entram como elementos assimiláveis, não como ácidos corrosivos, dissolventes de uma contextura viva. (1981: 189-90)

Humberto de Campos, em defesa do “português clássico”, deixa clara sua “repugnância pelas formas vulgares” que, segundo ele, “caracterizariam a língua portuguesa.” Nas palavras do próprio autor, isso se deve ao fato de ter-se formado até 1918, sob a influência direta dos estudos clássicos.

Da mesma forma, Campos apresenta algumas questões que, segundo ele, são inevitáveis para o surgimento da “nova língua literária”: a influência do italiano e do espanhol nos estados do sul do Brasil (segundo ele, o “elemento étnico português” vai-se tornando minoria); o espírito novo que, depois da guerra, invadiu a literatura em todo o mundo, menosprezando a cultura clássica; por fim, a reforma ortográfica portuguesa que, seguida até então por trinta e seis milhões de indivíduos, “passou a ser adotada, apenas, nominalmente, pela sexta parte, isto é, pelos portugueses e por uma dezena de brasileiros”.

Todos esses fatores conjugados determinam, assim, o surgimento de uma língua literária que, segundo Campos,

constitui José de Alencar seu grande precursor e que tem como pioneiros mais significativos no momento presente os srs. Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade e outros que seguem o pequeno exército revolucionário mais como vivandeiras do que como combatentes, isto é, menos para lutar do que para tirar proveito da vitória. (Campos, 1981: 253)

Na realidade, o que se pode observar é que os artistas modernistas, ao aproveitarem em seus textos a “variante brasileira”, por meio do léxico popular presente na oralidade, da sintaxe oral e dos temas ligados à cultura popular, conseguiram em parte seus objetivos, uma vez que trouxeram para o público uma discussão sobre a valorização do Brasil, por meio não só de sua arte, mas também da língua brasileira.

As posições dos artistas de ruptura, às vezes, beiravam à crítica. Monteiro Lobato, por exemplo, quase sempre escrevia de maneira totalmente irônica quando tratava do tema.

Ao abordar a inevitabilidade de a “língua brasileira” se tornar a língua oficial do Brasil, Lobato, em tom metafórico e de chacota, relata a história das línguas neolatinas, até chegar àquela que se sentará “no trono ora ocupado por sua empertigada e conspícua mãe”. Assim, a menina [“língua brasileira” ou, criticamente, “sinhazinha Brasilina”],

imperará no Brasil inteiro – não como hoje, às ocultas e medrosamente, mas às claras, de justiça e de direito; não na língua falada, apenas, mas na falada, na escrita e na erudita. E a velha língua-mãe [a língua portuguesa], que cá vige mas não viça, abdicará de vez na filha espúria que hoje renega, e desconhece, e insulta como corruptora da pureza importada. (Lobato, 1981: 55-6)

Nessa mesma linha crítica, o próprio Lobato, ao prefaciар o livro *Éramos Seis*, de Maria José Dupré, recria um diálogo com o editor, momento em que apresenta sua simpatia pela língua falada, presente na literatura:

— A correção da língua é um artificialismo. Continuei episcopalmente. O natural é a incorreção. Note que a gramática só se atreve a meter o bico quando escrevemos. Quando falamos, afasta-se para longe, de orelhas murchas. Na linguagem falada, a não ser na boca dum certo sujeito que conheço, o verbo concorda ou não com o sujeito – à vontade (e repetir a frase para restaurar uma concordância é pedantismo). Os pronomes arrumam-se como podem – antes ou depois, em baixo ou em cima, e muitas vezes nem entram na frase – são pequeninhos e as palavras grandes não deixam. Em oposição a essa língua fresquíssima, tremendamente pitoresca, toda improvisações e desleixos, com todas as cores do arco-íris, todos os cheiros e todos os sabores, temos a língua escrita, emperrada, pedante, cheia de “cofos” e “choutos”. Ah, se toda gente escrevesse como fala, a literatura seria uma coisa gostosa como um curau que comi domingo no Tremembé. Esse Manoel de Almeida foi um dos pouquíssimos entre nós que escrevia como falava... (Lobato, 1967: 8)

Entretanto, esse é apenas um viés da posição de Monteiro Lobato. Leite salienta que o autor, por vezes, praticou o purismo ortodoxo, em outros o caráter nacionalista, presente no excerto acima. Segundo Leite, no fundo, sempre foi um purista ortodoxo, “mas de bases minadas pela divulgação de novas idéias sobre a língua, e pela verificação de que a literatura que atinge o povo tem de ser vazada em linguagem que ele compreenda”. (Leite, 1999: 129)

A autora ainda salienta que, apesar de Lobato ter sido um anti-modernista, este não emitiu opinião sobre as questões lingüísticas que rodeavam o movimento, opondo-se com relação a outros fatos, como a importação da arte e da reprodução do padrão europeu. Da mesma forma, manteve contato com alguns modernistas, como Graça Aranha.

Graça Aranha, artista do movimento de 1922, também se pronunciou, por meio de forte e radical discurso, proferido em 19 de junho de 1924, na Academia Brasileira de Letras. Nele, Aranha cita como erro da ABL ter copiado a Academia Francesa. Generalizando, o poeta entra em algumas considerações sobre o fato de o Brasil sempre ter “renunciado à energia de criar”, uma vez que comodamente fazemos uma cópia. Assim, quando se copiou a Academia Francesa, a ABL passou a ser invenção estrangeira, ao invés de se tornar “um dínamo propulsor e original da cultura brasileira”.

Segundo Aranha, o estilo acadêmico da ABL teria sido afetado positivamente pela “rajada de espírito moderno”, que levantou sobre esse estilo as coisas do Brasil e todas as coisas ocultas de nosso caos. São essas forças que impedem a língua de se estratificar e que afastam o brasileiro do falar português, dando à linguagem brasileira um encanto de aluvião, de vida. E conclama:

Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação. Não é para perpetuar a vassalagem a Herculano, a Garret e a Camilo, como foi proclamado no nascer a Academia, que nos reunimos. Não somos a câmara mortuária de Portugal. (Aranha, 1981: 48)

Manuel Bandeira também abordou o tema do uso da variante brasileira na linguagem literária. Originariamente um poeta de influência clássica, Bandeira se viu influenciado pelas questões lingüísticas, mesmo não sendo um direto participante da Semana de 22. Entretanto, talvez pela aproximação de Bandeira a Mário de Andrade, cuja interação pode ser lida pela publicação das cartas, pode-se notar, na obra bandeiriana, certos aproveitamentos que denunciam o uso de marcas de uma linguagem falada, tema central desta pesquisa.

O certo é que Bandeira participou dos debates a respeito do “novo idioma nacional”. Comentando artigo de Sousa da Silveira, Bandeira, nas *Crônicas da província do Brasil*, deixa claro que os defensores da tendência clássica, representada

no artigo na pessoa de Sousa da Silveira, às vezes agem injustamente com relação aos artistas que buscam promover a língua falada brasileira.

Há que se salientar, entretanto, que a posição adotada por Bandeira no excerto que se segue é marcada sobretudo pelo momento em que foi escrita, haja vista que, em outras situações, percebe-se um Bandeira mais clássico, despreocupado das questões do “patriotismo lingüístico”:

Não é menos visível, porém, que as expressões do sábio professor encerram alguma... direi injustiça? para os que ultimamente se têm aplicado a aproveitar artisticamente na prosa e na poesia brasileiras formas e dicções da nossa gente, até agora condenadas como incorretas. (Bandeira, 1997: 35)

No mesmo artigo, intitulado “Fala brasileira”, Bandeira defende com ardor o “sacrifício” daqueles que tentam usar, artisticamente, a fala brasileira em suas obras. Da mesma forma, preconiza que, futuramente, as formas brasileiras de linguagem substituirão as formas arcaizantes portuguesas, em uma incisiva conclusão: “E o meu sentimento é que as formas brasileiras da linguagem falada serão chamadas a substituir as que o prof. Nascentes qualificou de lusitanizantes, com grande escândalo do prof. Sousa da Silveira.” (Bandeira, 1997: 37)

Não só em crônicas o poeta definiu sua posição. Os poemas também foram veículos de sua tendência, principalmente aquela marcada pelos anos de ruptura da primeira fase modernista:

### **Poética**

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis. (Bandeira, 1998: 129)

Dessa forma, Bandeira, além de ir ao encontro da tendência moderna em suas produções, ainda elogia Mário de Andrade, representante-mor da questão da “língua brasileira”:

Foi preciso que aparecesse um homem corajoso, apaixonado, sacrificado e da força de Mário de Andrade para acabar com as meias medidas e empreender em literatura a adoção integral da boa fala brasileira. (1997: 35)

Tal importância dada por Bandeira tem suas razões. Dentre todos os artistas, literatos e acadêmicos que compuseram o quadro daqueles que defendiam o uso da variante brasileira, um nome se destaca: Mário de Andrade. Um dos líderes do movimento modernista, Andrade foi um intenso intelectual atuante nas causas da cultura e da arte brasileiras.

Na realidade, segundo Leite, a figura de Mário de Andrade representou uma espécie de reação ao *status quo* da língua praticada na literatura até então. (cf. 1999: 145)

Isso porque o escritor, apesar de não ser um especialista em matéria de linguagem, tentava entender a complexidade dos problemas lingüísticos, abordando-os em sua obra. Segundo Leite, Mário de Andrade, apesar de conseguir abordar certos temas lingüísticos, não o fazia de modo preciso, já que usava certas expressões de forma não científica.

Importa salientar que Mário de Andrade, até 1927, estudou a língua sob o viés normativo. Após essa época, leu as diversas indicações enviadas por Sousa da Silveira, como: Vendryes, Dauzat, Bourciez, Leite de Vasconcelos, Brunot, Antenor Nascentes e Jorge Guimarães Daupiàs. (cf. Leite, 1999: 152)

Talvez esses estudos tenham moldado as idéias de Mário de Andrade. No início de suas discussões sobre o tema, usava a expressão “língua brasileira” para, futuramente, adotar a nomenclatura “língua nacional”. Sobre isso, é de bom tom explicitar a própria opinião do autor, escrita em 1941, época em que a radicalização do primeiro momento modernista já passara. Nela, observa-se também o ainda existente interesse pelo tema, contudo visto de forma mais tênue pelo intelectual:

Há pouco menos de vinte anos atrás [sic], quando também as minhas impaciências de moço me levavam a falar em “língua brasileira”, e não, mais comodamente para minha consciência, em “língua nacional” como hoje falo, foi esse um dos problemas que mais me preocuparam. Tempo vivo aquele, em que os meus próprios amigos mais sábios caíam em cima de mim por causa dos meus abraqueiramentos de linguagem... Eram discussões verdadeiramente angustiosas, sobretudo por causa da incompreensão e da leviandade de julgamento que levavam

os meus próprios amigos, às vezes, a imaginar que eu estava querendo “criar” a língua nacional e cousas assim. Foi incompreensão inicial destas que me levou a quase romper com um dos meus amigos mais queridos, Renato Almeida, o autor da *História da Música Brasileira*. Com outro, o douto calmante filosófico do nosso grupo, Couto de Barros, resolvemos ambos discutir na máquina de escrever, evitando de vez o numeroso “Não falei isso!” das discussões bocórias. Couto de Barros me apareceu à noite, sentou à minha “Remington” e gravou o primeiro argumento. Lhe respondi do mesmo jeito. E assim se travou uma das discussões mais acaloradas que já tive, sem que uma só palavra machucasse o ar dormido do bairro. (Andrade, 1981b: 177-8)

Dessa forma, é possível afirmar que Mário de Andrade, nos anos radicais do movimento modernista, tinha como objetivos combater o *status quo* da língua. Diferentemente de Alencar, que buscava uma maior popularidade literária, Andrade fez de sua literatura um laboratório experimental da estilização da fala brasileira. Assim, buscava, principalmente nas obras produzidas nos anos 20, valorizar a variante brasileira, numa clara tendência de “forçar a nota”, trazendo as marcas da tentativa de fixação da expressividade brasileira. (cf. Leite, 1999: 156).

É impossível negar essa valorização da variante brasileira. Na verdade, até a eclosão do Modernismo, o que havia, segundo Leite, era uma intenção de “fazer valer” a norma brasileira, mesmo depois de toda discussão envolvendo os textos de José de Alencar.

Sobre isso, Barbadinho Neto afirma que o sistema lingüístico usado no Brasil é o mesmo daquele usado em Portugal. Realizando um estudo pormenorizado das constâncias do movimento modernista, Barbadinho Neto, em sua pesquisa, confirma a tese de que a adoção dos princípios modernistas se deu apenas como um rompimento com o passado da língua:

É certo que foram mais longe e enquanto estiveram “arrebataados pelos ventos da destruição”, proclamando a criação de uma “fabulosíssima língua brasileira”, preconizada pelo grupo mais radical do modernismo. Na prática, porém, só Mário de Andrade passou ao papel a idéia; todos os mais preferiram trabalhar na língua “geral”, que existia ao seu alcance. (Barbadinho Neto, 1972: 19)

Confirmando as afirmações de Barbadinho Neto, Mário de Andrade, em ensaio da década de 40, referente ao movimento modernista, conclui:

Na verdade, apesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português. Não há dúvida nenhuma que nós hoje sentimos e pensamos o *quantum satis* brasileiromente. (Andrade *apud* Barbadinho Neto, 1972: 143)

Quase toda discussão ocorrida no início do Séc. XX a respeito do uso das variantes brasileiras, se não trouxe ao bojo da sociedade uma “nova língua nacional” (como queriam os intelectuais mais “inflamados” com a questão), fez com que as futuras gerações literárias do século fossem marcadas por uma expressividade oral, sem dúvida nenhuma originária da experimentação dos primeiros momentos.

A esse respeito, Pinto (1988) postula a existência de três momentos no cenário literário nacional, se considerada as posturas frente ao uso da linguagem.

Num primeiro momento, observa-se a adesão ortodoxa à ruptura com os padrões tradicionais de linguagem. De certa forma, quase todos os intelectuais modernos abordados neste capítulo se encontram, de certa forma, vinculados à fase, uma vez que buscavam forjar uma expressão oral a qualquer custo.

Num segundo, há um refluxo em relação ao primeiro momento, com um “apego a certa disciplina intelectual, relativamente à produção do texto – uma posição racionalista no tratamento do material lingüístico, com vistas a obter o máximo de eficiência, em termos de transparência e de rigor de expressão.” (Pinto, 1988: 10).

Num terceiro momento, ocorre uma supervalorização da linguagem oral, prendendo-se, de certa forma, ao primeiro momento. Entretanto, segundo Pinto,

enquanto, nos anos 20, se tratava de forjar uma expressão, com todos os compromissos de experimentação e de gosto pessoal que isso implica, no terceiro momento, que se abre sob a égide da sociolingüística e seus processos de pesquisa, o que se procura é captar a imagem da fala nos seus diferentes registros. (1988: 11)

A posição de Manuel Bandeira frente a esses momentos é singular. Talvez pelo fato de o poeta nunca ter-se apegado, rigidamente, a nenhum movimento específico, pode-se dizer que, em alguns instantes, a obra bandeiriana é marcada por uma posição de ruptura; em outros momentos, o artista adota uma posição de mais apego intelectual, até com voltas à tradição clássica; em outros instantes, Bandeira faz uso da linguagem oral como marca e representação da realidade lingüística brasileira.

O fato central, assim, de toda essa discussão gira em torno da afirmação segundo a qual a grande maioria dos autores brasileiros do séc. XX substituiu o apuro gramatical pela expressividade vinculada à variante lingüística brasileira, fortemente marcada pela oralidade.

Assim, características como o léxico popular, a sintaxe paratática e repetitiva, os itens implícitos, o discurso rápido e despojado, podem ser encontradas em obras literárias, sobretudo nas modalidades da prosa. A fala das personagens é, dessa forma, intensamente e conscientemente marcada por essas nuances, em que o autor busca a criação de uma ilusão da oralidade condizente com a realidade lingüística do cotidiano.

## **CAP. 2 – OBSERVAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE FALA E ESCRITA.**

### **2.1. A visão sociointeracionista: possibilidades de encontro entre fala e escrita**

Nas primeiras cinco décadas do Século XX, a relação entre fala e escrita não era assunto central nos meios lingüísticos. Dominada por um ideal científico que valorizava o sistema lingüístico, essa primeira atitude abortava, quase sempre, possíveis investigações sobre as práticas lingüísticas:

Houve uma época, e isto vai até os anos 50 do século XX, em que não se tinha um interesse maior pelo problema da relação entre a fala e a escrita (e muito menos entre oralidade e letramento) na lingüística, pois o ideal de ciência estabelecido por Saussure, Bloomfield e ainda hoje por Chomsky não oferece a menor sensibilidade para as questões envolvidas nos usos (sociais) da língua. Para a lingüística oficial é o sistema da língua que está em jogo. (Marcuschi, 2001b: 26)

A partir dos anos 50, houve um crescimento substancial, nos debates lingüísticos, da questão entre fala e escrita. A partir de então, a relação entre essas duas modalidades quase sempre é encarada de forma heterogênea pelas diversas correntes que ocupam o cenário científico-lingüístico.

Desta forma, cabe, antes de se definir a perspectiva adotada nesta pesquisa, realizar um breve esboço de alguns dos principais pontos de vista relativos ao tema.

Baseia-se, sobremaneira, em Marcuschi (2001a, 2001b), que considera *fala e escrita* como expressões que se referem às formas de produção textual-discursiva nas modalidades oral e gráfico-letrada. Por seu turno, *oralidade e letramento* estão diretamente ligadas às práticas sociais e interativas, de fins comunicativos. Essas considerações relacionam-se à tendência sociointeracional, uma entre as outras abordagens teóricas citadas por Marcuschi (2001a e 2001b).

O autor organiza quatro tendências fundamentais relacionadas à questão fala / escrita. A primeira delas, intitulada pelo autor de “perspectiva das

dicotomias”, é aquela de maior tradição no meio lingüístico. Como o próprio nome já diz, é uma proposta teórica cujo foco se encontra nas diferenças entre fala e escrita. Voltada para o código, tal perspectiva, segundo Marcuschi, considera a imanência do fato lingüístico, considerando-o homogêneo em todos os fatores a serem analisados. Assim, o ponto central da questão é o texto escrito, exemplo da norma explícita<sup>13</sup>, condensada, planejada, precisa, completa e autônoma:

Esta perspectiva, na sua forma mais rigorosa e restritiva, tal como vista pelos gramáticos, deu origem ao prescritivismo de uma única norma lingüística tida como padrão e que está representada na denominada *norma culta*. É dela que conhecemos as dicotomias que dividem a língua falada e a língua escrita em dois blocos distintos, atribuindo-lhes propriedades típicas [...]. (Marcuschi, 2001a: 27)

Tal visão descarta quaisquer possibilidades de consideração com o caráter discursivo e dialógico das modalidades da fala e da escrita, preocupando-se apenas com o aspecto formal da língua. Como exemplo, pode-se citar a conjectura segundo a qual a escrita seria mais complexa do que a fala. Enquanto que aquela é considerada o lugar da abstração e do acerto, esta seria marcada pelo erro e pelo caráter concreto e vago. Segundo Marcuschi, “a perspectiva da dicotomia estrita tem o inconveniente de considerar a fala como o lugar do erro e do caos gramatical, tomando a escrita como o lugar da norma e do bom uso da língua”. (2001a: 28)

Entretanto, nesta pesquisa, consideramos que os usos definem a língua, e não o contrário. Assim, a perspectiva das dicotomias, por não atender aos princípios adotados neste trabalho, é, como em Marcuschi (2001a), recusada.

A segunda perspectiva apresentada por Marcuschi é chamada pelo autor de “tendência fenomenológica de caráter culturalista”. Por meio dessa perspectiva, nota-se a natureza das práticas da oralidade com relação às práticas do letramento, com uma abertura de campo de ação que foge ao estritamente lingüístico, tendo em vista as análises de cunho cognitivo, antropológico e social. Justamente por isso, o pesquisador considera essa “visão culturalista” como pouco adequada para a observação dos fatos lingüísticos.

---

<sup>13</sup> Usamos *norma explícita* baseando-nos em Aléong (s/d), que postula que esse tipo de norma é um “código lingüístico investido pela sociedade da legitimidade de única referência em matéria de uso”. “Fenômeno ligado a sociedades modernas e urbanizadas, esse tipo de norma sempre esteve vinculado ao texto escrito, por meio de “livros de uso correto e dicionários, que são as principais referências normativas”.

Na realidade, parece que, se comparada à perspectiva dicotômica, a visão culturalista também adota uma tendência de valorização da escrita, mas de forma mais abrangente, já que se situa em outras ciências sociais e humanas. Assim, a escrita representaria um estágio mais avançado da raça humana, o que certamente a colocaria em lugar de destaque frente à fala:

Num segundo momento do século XX, em especial dos anos 50 aos anos 80, particularmente entre sociólogos, antropólogos e psicólogos sociais, encontramos a posição muito comum (prontamente assumida pelos lingüistas) de que a invenção da escrita trazia uma “grande divisão” a ponto de ter introduzido uma nova forma de conhecimento e ampliação da capacidade cognitiva (em especial a escrita alfabética). Era a supremacia da escrita e sua condição de tecnologia autônoma, percebida como diferente da oralidade do ponto de vista do sistema, da cognição e dos usos. (Marcuschi, 2001b: 26)

Marcuschi, ao explicitar essa perspectiva, deixa claro que, nela, “a escrita representa um avanço na capacidade cognitiva dos indivíduos e, como tal, uma evolução nos processos noéticos (relativos ao pensamento em geral), que medeiam entre a fala e a escrita” (2001a: 29)

Gnerre (1998), ao abordar o tema, critica a postura da valorização extremada da escrita. Além disso, aborda que a visão culturalista ainda é muito forte, sobretudo nos meios governamentais, que se preocupariam em retirar a população de uma situação semi-industrial, levando-a para um maior nível cultural:

Existe hoje um verdadeiro “mito” da alfabetização, compartilhado pela maioria (ou a totalidade) dos governos, tanto de países em desenvolvimento como de países industrializados, e pela própria UNESCO. Trata-se de uma perspectiva de extrema valorização dos aspectos positivos da alfabetização, vista como o passo central num processo de “modernização” dos cidadãos. A alfabetização seria o passo decisivo para que grandes massas mergulhadas nas culturas orais abandonassem valores e formas de comportamento “pré-industrial”, se tornassem mais disponíveis para processos de industrialização e cooperassem de forma ativa no processo de expansão do poder do Estado. (Gnerre, 1998: 44-5)

A crítica de Gnerre vem ao encontro daquela feita por Marcuschi, uma vez que ambos enfatizam o caráter cultural, antropológico e social da visão em

questão – que não valoriza o aspecto lingüístico-discursivo, ultrapassando-o, além de demonstrar também o caráter de “progresso” que envolve o letramento em oposição à oralidade, representante de sistemas rudimentares de existência humana.

A proximidade de idéias sobre o tema entre Marcuschi (2001a) e Gnerre é evidente, mesmo porque o primeiro, em diversas vezes, cita o segundo em seu ensaio. Marcuschi até mesmo define, baseado em Gnerre, os três problemas da visão culturalista que são: o etnocentrismo, a supervalorização da escrita e o tratamento globalizante.

O etnocentrismo se refere à forma de considerar as culturas estrangeiras partindo do pressuposto da própria cultura. A supervalorização da escrita é evidente, “levando a uma posição de supremacia das culturas com escrita ou até mesmo dos grupos que dominam a escrita dentro de uma sociedade desigualmente desenvolvida” (2001a: 30) A forma globalizante é problemática porque, segundo Marcuschi, não temos sociedades letradas, mas sim grupos de letrados.

Assim, esses três fatores, somados a outros já apresentados, são suficientes para que não se adote tal perspectiva nesta pesquisa, haja vista o caráter dialógico entre fala e escrita a ser, aqui, considerado.

Também há que se considerar que essa visão, que valoriza a “autonomia da escrita”, começou a ser ameaçada nos anos 80, com as propostas de um possível *continuum*<sup>14</sup> entre letramento e oralidade, o que certamente combate qualquer possibilidade de considerar a escrita dentro de um grau de supremacia.

A perspectiva variacionista, por seu turno, volta-se para a observação das variedades lingüísticas distintas. Desta forma, todas as variedades são gerenciadas por algum tipo de norma, independentemente se são, ou não, baseadas na padronização, o que leva a tendência a não fazer distinções dicotômicas ou caracterizações estanques entre fala e escrita, mas verificam-se as variações e as regularidades.

Marcuschi, a esse respeito, diz que

o interessante nesta perspectiva é que a variação se daria tanto na fala como na escrita, o que evitaria o equívoco de identificar a língua escrita como equivalente à

---

<sup>14</sup> Adota-se a expressão *continuum*, referindo-se, como Marcuschi, à “relação escalar ou gradual em que uma série de elementos se interpenetram, seja em termos de função social, potencial cognitivo, práticas comunicativas, contextos sociais, nível de organização, seleção de formas, estilos, estratégias de formulação, aspectos constitutivos, formas de manifestação e assim por diante.” (2001b: 35)

língua padrão, como fazem os autores situados na perspectiva da dicotomia estrita. (2001a: 32)

Mesmo sendo muito apropriada para tratar de assuntos referentes ao ensino de língua, uma vez que se dedica ao estudo das variações individuais do uso lingüístico, tal perspectiva não se adapta à nossa proposta de análise. Isso ocorre pelo fato de se considerar, nesta pesquisa, a influência da fala na escrita não um tipo de variante, mas sim uma forma normal de construção discursiva, que ocorre em certas práticas sociais de comunicação, com um entrelaçamento entre duas modalidades. A fala e a escrita são consideradas, assim, dentro de um *continuum* tipológico, de acordo com a perspectiva sociointeracionista, a quarta tendência que, aqui, será apresentada.

Tal perspectiva trata fala e escrita dentro de uma tendência dialógica, em que ambas podem apresentar funções interacionais, envolvimento, negociação, situacionalidade, coerência e dinamicidade.

Por um lado, essa tendência tem a vantagem de “perceber com maior clareza a língua como fenômeno interativo e dinâmico, voltado para as atividades dialógicas que marcam as características mais salientes da fala, tais como as estratégias de formulação em tempo real” (Marcuschi, 2001a: 33). Assim, o preconceito, existente em outras perspectivas que tratam da relação fala / escrita, é eliminado, o que pode ser considerado, do ponto de vista científico, mais plausível.

Por outro, mesmo livre desses problemas, essa perspectiva traz em seu bojo baixo potencial explicativo e descritivo referente aos problemas sintático-fonológicos lingüísticos. Daí a necessidade de uma combinação com outras teorias, como a Lingüística Textual, a Análise da Conversação, além de uma possível fusão com alguns pressupostos da perspectiva variacionista, a qual está intimamente ligada à Sociolingüística. Marcuschi, sobre isso, postula que tal combinação é fundamental quando se busca investigar as correlações entre forma, contexto, interação e cognição lingüísticos:

Por isso, a proposta geral, se concebida na fusão com a visão variacionista e com os postulados da Análise da Conversação etnográfica aliados à Lingüística de Texto, poderia dar resultados mais seguros e com maior adequação empírica e teórica. Talvez seja esse o caminho mais sensato no tratamento das correlações entre formas lingüísticas (dimensão lingüística), contextualidade (dimensão funcional), interação (dimensão interpessoal) e cognição no tratamento das semelhanças e

diferenças entre fala e escrita nas atividades de formulação textual-discursiva. (Marcuschi, 2001a: 33)

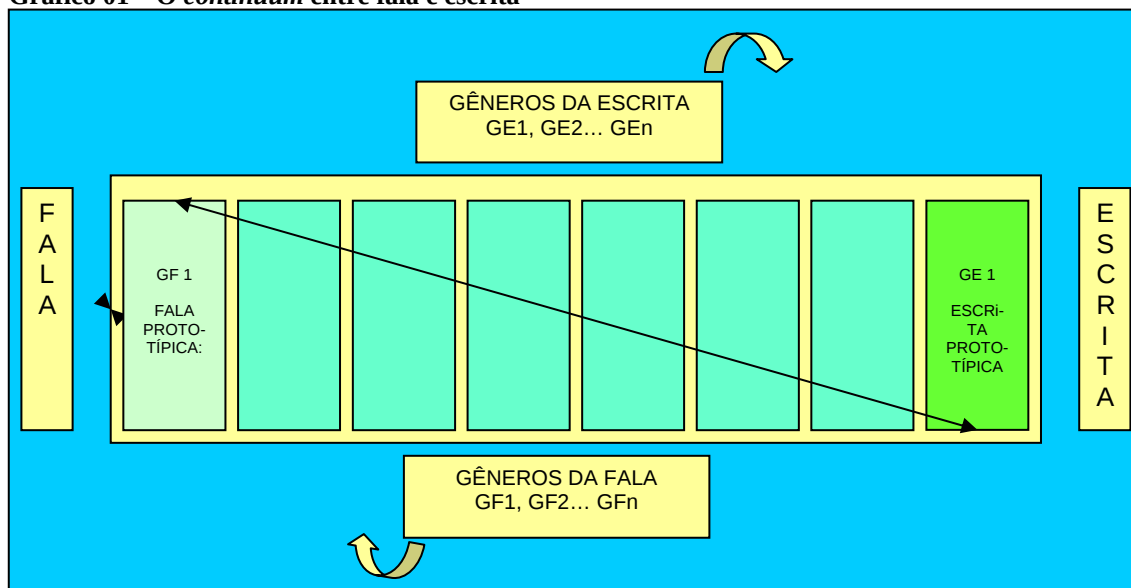
É conveniente, aqui, abrir um parêntese, a fim de salientar que essa afirmativa de Marcuschi dá mais sustentação a este trabalho, já que efetuamos, em nossa análise, justamente a fusão proposta, sobretudo com alguns pressupostos da Análise da Conversação e da Sociolingüística.

Desta forma, nessa perspectiva, o binômio fala / escrita é tratado “enquanto relação entre fatos lingüísticos (relação fala / escrita) e enquanto relação entre práticas sociais (oralidade *versus* letramento)”. Marcuschi afirma ainda que as relações entre fala e escrita, nos moldes da tendência, não são óbvias nem lineares, mas são dinâmicas, consideradas dentro de um *continuum* tipológico de usos e funções.

Todas as diferenças entre essas duas modalidades, assim, se dão dentro desse *continuum*, o que certamente acarreta em variações não-lineares, uma vez que são baseadas nas práticas sociais de produção textual. Fala e escrita, assim, fazem parte de um mesmo sistema de língua, realizações de uma única gramática:

Um dos aspectos centrais nesta questão é a impossibilidade de situar a oralidade e a escrita em sistemas lingüísticos diversos, de modo que ambas fazem parte do mesmo sistema da língua. São, portanto, realizações de uma gramática única, mas que do ponto de vista semiológico podem ter peculiaridades com diferenças acentuadas, de tal modo que a escrita representa a fala. (2001a: 38-9)

A fim de dar maior clareza à questão, proporemos, a seguir, um gráfico, que representaria essa relação não linear.

Gráfico 01 – O *continuum* entre fala e escrita

Explicita Marcuschi (2001a) que o *continuum* fala / escrita se dá de duas maneiras, mais precisamente na linha dos gêneros textuais (GF1, GF2... GFn e GE1, GE2... GEn)<sup>15</sup> e na linha das características específicas de cada modalidade.

Desta forma, uma conversação espontânea (que é um determinado gênero da fala) seria o GF1 prototípico, não comparável a um gênero escrito. Por seu turno, o GE1 poderia ser representado por um artigo acadêmico, constituindo um protótipo de escrita. Entre esses dois gêneros, entretanto, há um quantidade *n* de textos produzidos, nas mais diversas circunstâncias da prática social. Pode haver, assim, gêneros considerados mistos: “Na realidade, temos uma série de textos produzidos em condições naturais e espontâneas nos mais diversos domínios discursivos das duas modalidades. Os textos se entrecruzam sob muitos aspectos e por vezes constituem domínios mistos.” (Marcuschi, 2001a: 38).

A visão sociointeracionista, assim, ocorre em um *continuum* de relações entre modalidades, gêneros e contextos socioculturais, distanciando das posições dicotômicas presentes nas tendências lingüísticas das décadas de 1950 a 1980 do Séc. XX. (cf. 2001b: 24).

Posição semelhante à de Marcuschi (2001a, 2001b) adota Koch (2006). A pesquisadora, em trabalho que define as especificidades do texto falado, postula que fala e escrita pertencem ao mesmo sistema lingüístico, constituindo duas

<sup>15</sup> Entende-se por “gêneros da fala” a expressão GF, bem como “gêneros da escrita” a expressão GE.

modalidades de uso da língua. Assim, cada uma delas teria características próprias, não constituindo a escrita uma mera transcrição da fala.

Porém, isso não demonstra que fala e escrita possam ser consideradas em posições dicotômicas, estanques. Segundo Koch, afirma-se, hoje, a existência do *continuum*, em que se situam os diversos tipos de práticas sociais de produção textual, “em cujas extremidades estariam, de um lado, a escrita formal e, de outro, a conversação espontânea, coloquial.” (2006: 43)

Assim, certos textos escritos poderiam estar embasados na perspectiva da fala e vice-versa:

O que se verifica, na verdade, é que existem textos escritos que se situam no contínuo, mais próximos ao pólo da fala conversacional (bilhetes, cartas familiares, textos de humor, por exemplo), ao passo que existem textos falados que mais se aproximam do pólo da escrita formal (conferências, entrevistas profissionais para altos cargos administrativos e outros), existindo, ainda, tipos mistos, além de muitos outros intermediários. (Koch, 2006: 44)

Em suma, é no bojo da perspectiva sociointeracionista, que considera a relação escalar entre fala / escrita, que se insere esta pesquisa.

## **2.2. Língua literária e língua oral: convergências e divergências**

Vários são os pesquisadores que se preocuparam com a relação entre língua literária e língua oral. O tema, em muitos momentos, foi amplamente discutido nos meios acadêmico-lingüísticos. Assim, pretende-se apresentar algumas posições, pertencentes a alguns autores, as quais são consideradas relevantes para a pesquisa em pauta.

Vale lembrar que, para cada autor aqui apresentado, há uma nomenclatura específica para os dois fenômenos lingüísticos. O que importa é ressaltar que a língua literária é aquela ligada às produções artísticas literárias, indistintamente dos gêneros textuais literários ou da forma do texto em análise, ou seja, se o texto é em prosa ou em verso. Já a língua oral se encontra no campo do uso lingüístico diário, nas diversas situações pragmáticas em que os falantes podem-se encontrar.

Dessa forma, não se segue, neste item do trabalho, uma linha teórica fixa. O que interessa, aqui, é abrir uma discussão acerca da proximidade do tema

“língua literária e língua oral”. Baseia-se, deste modo, em autores pertencentes a linhas diferentes, os quais se preocuparam com a temática em questão. Assim, a investigação do tema, nesta parte da pesquisa, possui um caráter *lato sensu*, haja vista os muitos autores e as várias linhas teóricas que abordaremos a seguir.

Benveniste (1989), discutindo os pressupostos referentes ao sentido e à forma da linguagem, apresenta seu campo de análise, afirmando que este é composto pela “linguagem dita ordinária”, que se contrapõe à “linguagem poética”, que, por seu turno, possui suas próprias leis. Entretanto, o autor deixa claro que todas as abordagens feitas a respeito da linguagem ordinária podem ser aplicadas à linguagem poética:

Nosso domínio será a linguagem dita ordinária, a linguagem comum, com exclusão expressa da linguagem poética, que tem suas próprias leis e suas funções. A tarefa, concordarão, é ainda assim já bastante ampla. Mas tudo o que se pode esclarecer no estudo da linguagem ordinária será de proveito, diretamente ou não, para a compreensão da linguagem poética também. (Benveniste, 1989: 221-2)

Já Jakobson (1969), ao iniciar seu estudo sobre Lingüística e Poética, em que apresenta as considerações sobre as funções da linguagem, deixa claro que a Poética pode ser encarada como parte integrante da Lingüística, uma vez que esta última é a ciência global da estrutura verbal. Desta maneira, torna-se normal a Lingüística abordar todo universo discursivo, em todas as suas vertentes. Jakobson postula que “é de se esperar que a Lingüística explore todos os problemas possíveis de relação entre discurso e o ‘universo do discurso’: o que, deste universo, é verbalizado por um determinado discurso e de que maneira.” (1969: 120)

Segundo o pesquisador, é corrente, nos meios acadêmicos, uma posição de divergência entre Lingüística e Poética e, mais precisamente, entre a estrutura da poesia e outros tipos de estrutura verbal. Contudo, tal posicionamento é errôneo pelo fato de haver uma correspondência entre os fenômenos lingüísticos e literários:

Afirma-se que estas [as diversas modalidades do fenômeno lingüístico] se opõem, mercê de sua natureza “casual”, não intencional, à natureza “não casual”, intencional, da linguagem poética. De fato, qualquer conduta verbal tem uma finalidade, mas os objetivos variam e a conformidade dos meios utilizados com o efeito visado é um problema que preocupa permanentemente os investigadores das

diversas espécies de comunicação verbal. Existe íntima correspondência, muito mais íntima do que supõe os críticos, entre o problema dos fenômenos lingüísticos a se expandirem no tempo e no espaço e a difusão espacial e temporal dos modelos literários. (1969: 120)

Sapir também trata do tema das relações entre língua e literatura. O autor postula que a intuição do artista é elaborada por meio da experiência humana generalizada, ou seja, de sua experiência de falante, marcada pelo sentimento e pelo pensamento. A seleção cognitivo-sentimental é individual, o que faz com que as relações de pensamento não tenham roupagem lingüística específica e que os ritmos sejam livres e independentes dos ritmos tradicionais da língua do artista, na sua primeira manifestação. (cf. 1980: 176)

A língua, por sua vez, é considerada por Sapir como sendo uma “arte coletiva de expressão”. Na língua, ocultam-se vários fatores estéticos que não são partilhados inteiramente em comum com qualquer outra língua.<sup>16</sup>

Assim, Sapir afirma que o artista pode utilizar-se dos recursos naturais de sua fala, além do aspecto criativo que transpassa sua arte. Todavia, fica notório que o pesquisador considera que tal uso não é criação do artista, mas é um “empréstimo” feito pela língua à obra de arte:

É lícito ao artista utilizar-se dos recursos estéticos naturais da sua fala. Deve sentir-se feliz em ter uma palheta rica em cores, um trampolim favorável. Mas não se levem a seu crédito os bons achados que decorrem da própria língua. Cumpre-nos dar por admitida a presença da língua com toda a sua flexibilidade ou rigidez, e ver a obra do artista em relação a ela. (1980: 177)

Sapir (1980: 179) também assevera que a literatura depende da língua, o que pode ser comprovado pelo aspecto prosódico do texto poético: “Provavelmente, nada ilustra melhor a dependência formal da literatura em relação à língua do que o aspecto prosódico da poesia.” A língua assim, para Sapir, define a individualidade do artista.

Por sua vez, Maingueneau (2001), ao discutir o tema “literatura”, examina o caráter equivocado, que muitas vezes ocorre em uma observação da oposição

---

<sup>16</sup> Há em Sapir, segundo Mattoso Câmara (1980), uma convergência espontânea com o pensamento de Saussure, o que se pode notar quando aquele trata do binômio língua como “arte coletiva” e a individualidade lingüística presente em cada usuário, fato que se aproxima das posições deste.

entre o oral e o escrito. Segundo o autor, há que se tratar do tema de uma maneira mais detalhada, a fim de se evitar problemas de conceituação. Assim, o pesquisador propõe que se considerem quatro relações, possíveis quando se trata do macro-tema “literatura”:

- a) enunciados orais e enunciados gráficos;
- b) enunciados dependentes do contexto não-verbal e enunciados independentes do contexto não-verbal;
- c) enunciados estáveis e enunciados instáveis;
- d) enunciados midializados e enunciados não-midializados;
- e) enunciados de estilo escrito e enunciados de estilo falado.

A primeira dicotomia, que se refere à oposição entre enunciados orais e enunciados gráficos, faz jus ao veículo de transmissão da obra, em que, para os orais, têm-se ondas sonoras enquanto para estes há signos gráficos. Segundo Maingueneau, a literatura necessariamente não passa pelo código gráfico. Entretanto, são diferentes as literaturas ditas “orais” da população indígena amazônica das literaturas que associam o oral com o gráfico, como alguns textos literários medievais, como alguns exemplos da obra de Gil Vicente.

Por sua vez, o autor apresenta uma diferenciação entre os enunciados dependentes e independentes do contexto não-verbal. Segundo ele, tal dicotomia se refere à diferenciação clássica

entre os enunciados proferidos por um co-enunciador colocado no mesmo entorno físico que o enunciador e os enunciados *reproduzidos*, concebidos em função de um co-enunciador na impossibilidade de ter acesso ao contexto do enunciador<sup>17</sup>.  
(2001: 86)

A literatura, aqui, poderia ser considerada como um enunciado independente do contexto, uma vez que o leitor não possui domínio sobre as obras que foram redigidas num entorno diferente do da sua recepção. (cf. *ibidem*)

---

<sup>17</sup> O termo *co-enunciador*, segundo Maingueneau (2000: 22), foi introduzido por Culioli, substituindo o termo *destinatário*. O objetivo é “destacar que a enunciação é, de fato, uma *co-enunciação*, que os dois parceiros desempenham aí um papel ativo”.

Os enunciados estáveis se opõem aos enunciados instáveis pelo compromisso de estabilização garantida por uma comunidade. Assim, a literatura seria estável, pois é mantida em sua materialidade pela comunidade geradora.

O quarto ponto na análise apresentada por Maingueneau se volta para a oposição entre enunciados midializados e não midializados. Mesmo quando orais, enunciados literários são condicionados pela instituição que os rege. Isso, segundo Maingueneau, manifesta-se “no caráter midializado” da enunciação literária.

Já a questão a respeito dos enunciados de estilo escrito e dos enunciados de estilo falado é a mais direcionada aos propósitos deste capítulo e, em extensão, deste trabalho. Segundo o autor, é comum “pré-conceituar” um enunciado oral como algo desconexo, redundante, cheio de implícitos e de recursos comuns ao ato da fala. Dessa maneira, “um texto literário impresso, independente do contexto, pode muito bem apresentar as características do enunciado oral dependente do contexto (estilo “falado”)”. (cf. *ibidem*).

Em estudo realizado sobre a língua literária, Maingueneau (2006) relata que, a partir do Séc. XIX, caía em desgraça vertente literária que acreditava na existência de um código literário especializado. Assim, afluía uma nova estética, que acreditava que o “estilo” não era um registro de língua, mas uma expressão individual absoluta. Tal concepção chega ao ápice no início do Séc. XX, época em que “a relação do escritor com a língua deve ser singular, alheia às convenções; cada escritor define soberanamente por meio de *seu* estilo o que há de literário numa língua” (Maingueneau, 2006: 200)

Conseqüentemente, quase sempre se questiona a existência de uma língua literária, uma vez que essa língua usava os mais comuns recursos orais:

De igual forma, busca-se com freqüência questionar a autonomia relativa de uma “língua literária” afirmando-se que essa língua exploraria para seus próprios fins os mesmos fenômenos que os mais espontâneos usos orais. Essa vontade de vincular os usos literários ao mais espontâneo, ao mais “profundo” da língua assinala uma atitude que associa estreitamente o “eu profundo” (Proust) do escritor e sua língua. Além disso, converge com os pressupostos dominantes da lingüística moderna, que suspeita da literatura. (*idem*, 200-1)

Maingueneau também afirma que outro complicador na questão da língua literária é a proximidade que esse conceito mantém com os usos socialmente

valorizados, tidos como “corretos”, ainda que tais registros não sejam equivalentes. O autor deixa claro que, em todas as épocas literárias, houve autores que se aproximaram dessa postura de “correção”, ao mesmo tempo em que outros, por sua vez, estavam vinculados a usos desviantes. (cf. *idem*, 202)

Assim, é possível ao autor “desestabilizar” a variedade culta, alta, possibilitando uma aproximação com variedades mais comuns:

O Um (sic) [ponto inicial] da língua se constrói ao redor de uma literatura, de um uso restrito associados aos ritos de uma comunidade de escritores, mas essa literatura possibilita, e por vezes chega a exigir, uma desestabilização da variedade “alta” que confere a essa língua sua unidade imaginária. (*ibidem*)<sup>18</sup>

Assim, o escritor, ao fazer uso da língua, não é mais considerado um locutor modelo, vinculado ao “bom uso” do vernáculo, mas um hábil conhecedor dos recursos lingüísticos oferecidos pelo idioma.

Granger (1974), ao discutir princípios filosóficos de uma estética da linguagem, assevera que, antes de tentar definir uma língua literária, é fundamental destacar a existência de usos literários diversos. O estilo, desta forma, é passível de ocorrer em vários níveis: “É que o fato de estilo é suscetível de se apresentar em vários níveis e é justamente relativo a uma decisão de considerar ou não como constitutivo tal sistema de estruturação” (*idem*: 222).

Retornando à possibilidade de usos literários propostos pelo autor: estes podem se originar de uma combinação entre códigos auxiliares que, superpostos ao código comum, formariam o estilo literário:

Um uso literário da língua parece-nos poder ser definido pela escolha deliberada de uma certa combinação de códigos auxiliares, superpostos ao código comum, de um lado, e a importância dada, por outro, à organização de outros códigos *a posteriori*. (1974: 223)

Por seu turno, Vanoye (1998) afirma, por um lado, que os sentidos presentes na linguagem literária são compreensíveis como o sentido de uma mensagem utilitária qualquer, além de utilizar o código da língua comum aos leitores e,

---

<sup>18</sup> Ao contrário de Sapir (1980), que considera a língua como fundadora da literatura, Maingueneau afirma que a literatura desempenha uma função capital no processo de delimitação de determinada língua (cf. Maingueneau, 2006: 197).

logicamente, ao autor. Contudo, por outro lado, o autor postula que, apesar de haver uma contigüidade no nível do código lingüístico, as diferenças se acentuam quando se observa a existência de um código estético:

a mensagem literária tem uma intenção *estética*. Sua meta não é utilitária. Não estabelece uma comunicação ordinária mas uma comunicação que se situa num outro nível: o nível artístico. Nessa perspectiva, ela superpõe ao código lingüístico utilizado um código *estético* mais ou menos complexo. (1998: 179)

Para Vanoye, a característica essencial da linguagem literária, mais particularmente da linguagem poética, é sua separação da linguagem comum, uma vez que a linguagem literária seria uma ruptura em relação à norma. Entretanto, o problema não se resolve facilmente. Há que se considerar o caráter individual da obra, observando-se a dupla face da mensagem por ela constituída: comunicação e criação.

A obra é criação individual do autor que, usada por intermédio de um sistema de significações, torna-se portadora da mensagem. Por seu turno, a obra é comunicação, utilizando-se do código comum a um gênero social. E é justamente da “relação entre *criação* e *comunicação* que nasce o valor da obra” (idem, 188)

Preti (2000), ao buscar pesquisar, sob a ótica da Sociolingüística, a presença de marcas orais em diálogos literários, postula que a literatura é um processo estético. Contudo, o texto literário, tanto em prosa quanto em poesia, pode ser construído tendo em vista as diversas nuances da realidade lingüística que o autor busca representar na obra. O autor adota, assim, a mesma linha de análise de Granger e de Vanoye:

Admitimos, porém, que a literatura atua como um processo estético, recriador da realidade social, e é possível aceitar que a obra literária (em especial a prosa, mas, sob certa forma, também a poesia) funciona igualmente como uma recriação da realidade lingüística de seu tempo, mormente nos seus diálogos, em que as personagens podem reproduzir, às vezes com perfeição, o complexo problema da variação lingüística. (2000: 57)

O mesmo tema volta à discussão em Preti (2004). Neste último trabalho, o pesquisador afirma que, uma vez que o texto literário é uma manifestação escrita, há um processo de planejamento que, teoricamente, poderia afastar-se da

dinâmica da língua comum, sobretudo da língua oral. Entretanto, sendo os objetivos do escritor de natureza estética, não há limites na escolha de variantes lingüísticas. Assim, os usos da língua comum na literatura podem ser estratégias do escritor, objetivando criar no texto de ficção uma proximidade maior com a realidade (cf. idem, 2004: 120).

Aproximando-se mais uma vez do relato de Granger (1974), Preti destaca a diversidade de estilos possíveis que é passível de existir:

Difícilmente se poderia aceitar a idéia de uma “língua literária”, no sentido de uma “língua exemplar”, isto é, um modelo padrão de língua culta. O que há são estilos literários diversificados, que se valem de características da linguagem culta ou, às vezes, da espontaneidade da fala do dia-a-dia, para melhor atingir seus objetivos. (2004: 120-1)

Segundo o autor, a língua literária sempre se aproveitou da língua comum, falada: “em todos os momentos da literatura, encontramos autores que se deixaram influenciar pela oralidade, levando, para a escrita, variantes que deveriam ter sido comuns em seu tempo” (2004: 117)

Entretanto, é na contemporaneidade que o aproveitamento da língua comum como recurso da língua literária ganha força. Sobre isso, Preti postula que, na modernidade, as grandes conquistas no campo literário têm estreita ligação com o emprego de recursos da língua falada na construção do texto artístico, criando valores expressivos e originais. O autor ainda acrescenta que tais recursos da língua cotidiana, empregados em algumas obras, encontram boa receptividade nos leitores contemporâneos. (cf. Preti, 2000: 53)

Da mesma forma que Preti (2000, 2004), Urbano (2000) ratifica que, sendo uma recriação da realidade, a obra literária pode apresentar qualquer modalidade lingüística, porém sempre considerando os aspectos estético e artístico do escritor.

O autor também salienta que a linguagem, dentro de um texto literário, pode ser criada e recriada parcialmente, dentro dos objetivos estéticos do autor. A língua literária torna-se artificial, mesmo quando se vê próxima de um modelo natural. Há necessariamente um condicionamento à língua escrita, pois o texto literário se realiza na mídia escrita. Depois, há que se levar em conta o planejamento literário, terminando com a estilização da linguagem:

A artificialidade patenteia-se, em primeiro lugar, por ser uma língua “escrita”, condicionada, pois, às técnicas próprias da língua escrita; passa depois pela estruturação narrativa planejada e termina por uma linguagem estilizada. Os diálogos, por exemplo, que na língua falada espontânea diária nascem e se desenvolvem muitas vezes ao sabor das situações e alheios à vontade dos falantes, têm, na língua literária, sempre propósitos definidos pelo autor/narrador, embora dando uma ilusão contrária. (Urbano, 2000: 129)

Assim, uma vez que está condicionado pelos cânones da língua escrita, o texto literário é composto pelos recursos gráficos gramaticalmente previstos. Porém, o autor pode dar a esses recursos novas funções e usos. Diante de qualquer insuficiência, o artista tem a possibilidade de criar outras funções para tais recursos, como o uso de letras maiúsculas, para simbolizar uma entonação mais enfática ou o uso de pausas, para designar o corte brusco ou a lentidão de certas passagens. (cf. Urbano, 2000: 129-30)

Nesta parte do trabalho, em todos os autores apresentados, representantes de diversas linhas teóricas da Lingüística, notam-se, implicitamente ou não, a possibilidade de uma investigação científica dos fatos lingüísticos concernentes ao texto literário.

Observam-se, também, posições teóricas convergentes acerca da possível influência da língua comum nesses *corpora*. O caráter estético presente nas obras literárias não é, assim, um impedimento a certos usos lingüísticos, como influências de uma dada variedade oral ou regional.

Em suma, neste trabalho, adotamos a posição segundo a qual a língua literária possui, antes de tudo, um caráter estético. Isso não impede, contudo, que se considere que a língua literária – ou, nas palavras de Granger, o uso literário – seja composta por “outras línguas”. É possível afirmar, assim, que a artificialidade estética da língua literária pode ser composta pela naturalidade da língua comum.

Importa ressaltar, antes de se prosseguir, que não se consideram, nos capítulos que se seguem neste trabalho, certos poemas de Manuel Bandeira como sendo textos orais. Pelo contrário, admite-se que é possível que o poeta tenha lançado mão de certos recursos orais na elaboração do texto artístico escrito, o que é uma forma de criação de uma realidade lingüística ilusória.

## **CAP. 3 – MARCAS ORAIS LEXICAIS NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA**

### **3.1. O léxico e a fonologia orais: considerações teóricas**

A língua escrita, como apresentado no capítulo anterior, pode sofrer a influência da língua oral. Da mesma forma, a língua literária, considerada aqui uma modalidade escrita, também pode ser marcada por elementos comuns à língua falada, aos quais se inclui o léxico, um dos campos da língua mais sensíveis a transformações. É nesse campo que as palavras surgem e se tornam obsoletas, fato que é comentado por Preti, ao abordar o prestígio social das palavras:

O léxico, parte da língua mais sensível às transformações, em que as palavras surgem e se obsoletizam rapidamente, revela bem esse processo, de tal maneira que os vocábulos que se ligam a certos grupos ou atividades específicos, passam a se vulgarizar, entrando para a linguagem comum. (2003: 55)

Na realidade, a problemática referente à influência do léxico oral na língua escrita e, em extensão, na língua literária, não é tão simples. Alguns fatores devem ser abordados aqui, antes de qualquer tipo de análise de nosso *corpus*, baseado na obra de Manuel Bandeira. Assim, primeiramente, discutiremos aspectos que envolvem o vocabulário culto e o coloquial. Em seguida, apresentaremos questões referentes à expectativa lingüística dos interlocutores para com os vocábulos coloquiais. Como terceiro ponto, discorre-se sobre as características do léxico coloquial oral. Por último, destacaremos aspectos referentes à grafia lexical de certos vocábulos orais, que visa a uma aproximação com a realidade sonora de certas palavras.

#### **3.1.1. Vocabulário culto / vocabulário coloquial - gradações**

Preti postula que, enquanto que o vocabulário culto possui maior variedade de formas, maior precisão no emprego dos significados, maior aproximação

com as tecnologias, o vocabulário coloquial é mais restrito, de uso mais amplo, muitas vezes abusivo nos usos de gírias e de vocábulos obscenos. (cf. 2000: 32)

O autor afirma que é muito difícil estabelecer distinções nítidas entre um grupo léxico mais culto e um mais coloquial. Enquanto alguns vocábulos podem ser considerados sempre como cultos e outros sempre como coloquiais, há aqueles que tanto podem ser considerados cultos ou populares. Preti, assim, reconhece a dificuldade em estabelecer, no campo do léxico, diferenças entre a modalidade culta e a coloquial<sup>19</sup>:

Daí a razão pela qual seria conveniente o estabelecimento de um *dialeto social* intermediário entre o culto e o popular, hipotético, a que denominaremos *linguagem comum*, acompanhando, ainda, a sugestão de Gleason: “Linguagem comum é apenas uma designação para a maior parte do leque de integração entre as outras duas” [culto e coloquial (comentário nosso)]. (2000: 33)

Urbano (2000) também aborda o assunto, afirmando que, entre as modalidades culta e popular, podem-se admitir gradações, como um vocabulário mais elaborado ou um vocabulário mais vulgar.

Além disso, o autor também liga o vocabulário coloquial à fala, enquanto que um vocabulário mais culto estaria ligado ao texto escrito. O dialeto culto se ajustaria normalmente à língua escrita com preocupação literária. Ao contrário, o dialeto popular está muito próximo da língua oral do povo. (cf. Urbano, 2000)

Preti faz a mesma menção ao fato, ao ligar, teoricamente, a modalidade culta (e nesse sentido, também o vocabulário culto) ao texto escrito, literário, ao passo que uma modalidade (e um vocabulário) mais coloquial estaria em consonância com a modalidade oral:

Em geral, pode-se dizer que o dialeto social culto, em razão das características apontadas, se prende mais às regras da gramática tradicionalmente considerada, normativa, veiculada pela escola, aos exemplos da linguagem escrita, literária, muito mais conservadora, ao passo que o dialeto social popular é mais aberto às transformações da linguagem oral do povo. (2000: 35)

Contudo, diante das muitas mudanças histórico-culturais sofridas pelos falantes e, também, diante das mudanças nas expectativas lingüísticas desses

---

<sup>19</sup> Cabe lembrar que Preti (2000) chama de *dialeto* as diversas modalidades lingüísticas. Preferimos as expressões *modalidade culta* e *modalidade coloquial* às expressões *dialeto culto* e *dialeto coloquial*.

usuários, pode haver uma mudança nos contextos de uso de certos vocábulos, o que dá ao léxico uma dinâmica própria, sensível à mudança.

### **3.1.2. A atitude lingüística dos falantes e novos usos léxicos: o prestígio da coloquialidade**

Preti (2003), ao se interessar pelo ingresso, em certos gêneros escritos e em gêneros orais mais cultos, de vocábulos oriundos de grupos socialmente desprestigiados, demonstra a mudança na expectativa lingüística dos usuários na contemporaneidade.

O pesquisador postula que a fala se incorpora à identidade das pessoas, concedendo a elas maior ou menor prestígio no contexto social. Desta maneira, a fala demonstra a identidade real ou a identidade pretendida de uma pessoa:

A fala, bem como outras fontes de informação, tanto pode conduzir-nos à identidade real do falante, quanto à sua identidade pretendida. No momento em que se tornam conhecidas, na sociedade, as características de uma fala tida como de maior prestígio dentro de um grupo social, os falantes podem incorporá-las a seu uso, pelo menos no que se refere a seu léxico, com o objetivo de criar uma identidade que almejam, mas não possuem. (2003: 51)

A variação lexical, em grande parte, ocorre no nível da língua falada, haja vista que os critérios de aceitabilidade social nesta modalidade são maiores. Assim, é na língua falada que os vocábulos ganham e perdem prestígio. Nesse ponto, há que se destacar a valorização dos vocábulos coloquiais na contemporaneidade. Há, hoje, uma maior aceitação dessas palavras, o que certamente é um inegável índice de prestígio:

A língua oral é a mais suscetível de expressar variações e, nela, os critérios de aceitabilidade social são mais elásticos. Principalmente, em nível lexical. Talvez rapidamente como a moda, os vocábulos ganham ou perdem prestígio, desatualizam-se. A dinâmica da sociedade contemporânea é bem expressa nas transformações do léxico, não só na criação neológica dos vocábulos científicos, mas, principalmente, na linguagem coloquial. (Idem, 2003: 53)

A valorização ou a desvalorização do vocábulo está diretamente relacionada à *norma subjetiva* e à *atitude lingüística do falante*. Segundo Preti, essa

*atitude* é aquilo que é julgado como ideal para o comportamento lingüístico, segundo a qual se estabelecem critérios voltados para a aceitabilidade social da linguagem. Essa *atitude lingüística*, intimamente ligada à *norma lingüística subjetiva*, é definida pelos fatores histórico-sociais em que está inserido o grupo a que pertence o falante.

Por um lado, em épocas de maior controle político, há uma tendência com relação ao controle lingüístico, com atitudes lingüísticas voltadas para uma valorização da modalidade culta. Por outro lado, em épocas de maior liberdade, usos lingüísticos mais coloquiais, mais informais, são mais bem aceitos pelos falantes:

As épocas em que predominaram regimes mais liberais e democráticos sempre foram mais tolerantes com os hábitos populares entre os quais a linguagem do povo. Mas, por outro lado, nas épocas de crise econômica, de revolta e insatisfação, a gíria e os vocábulos obscenos ganharam ampla divulgação e emigraram, não raro, também para os textos escritos, quase sempre a partir da mídia. (idem, 2003: 54-5)

Por meio da mídia, o texto escrito é influenciado pelo uso coloquial da linguagem, em especial pelo seu léxico, o que, segundo Preti, pode causar, em certos casos, estranheza, já que em alguns usos certos vocábulos não são habituais. Ao se abrir um jornal, não se tem a expectativa de encontrar um vocábulo obsceno. Segundo o autor, porque se trata de um vocábulo de baixa valorização social, ligado à expressão afetiva, que pode até ser considerado adequado em uma conversação espontânea. “E esse processo de estranhamento é bem mais sensível nos textos escritos, certamente porque o fato de serem impressos significa uma prova inequívoca de seu uso na língua falada.” (2003: 55)

### **3.1.3. Características do léxico coloquial presente em textos escritos**

Algumas marcas lexicais coloquiais que são comuns, hoje, em textos escritos, literários ou não-literários, já foram analisadas por diversos autores, entre eles Pinto (1988) e Urbano (2000), cujos estudos serão aqui recenseados.

Urbano (2000), em estudo sobre a oralidade nos textos de Rubem Fonseca, apresenta uma série de fatos lingüísticos que, segundo o autor, são freqüentes no vocabulário popular e oral.

O primeiro caso citado refere-se a expressões que deixam constituintes com valor semântico indeterminado, como *não sei quê, não sei o quê, não sei de onde, sei lá, uma coisa assim, não sei onde*.

É comum a ocorrência de expressões próprias do discurso oral, bem como expressões idiomáticas e expressões gírias. O autor cita alguns exemplos:

- 2) expressões próprias do discurso oral: *numa dessa, sem essa, tudo bem* etc.
- 3) expressões idiomáticas e elementos gírios: *é fogo, suar pra burro*.

Também as expressões de situação são destacadas pelo autor, segundo o qual são específicas da língua falada, por figurarem na fala corrente, vinculadas à situação de enunciação.

Oportuno salientar a afirmativa de Urbano sobre certas correspondências existentes entre a modalidade oral popular e a modalidade culta escrita. Segundo o autor, muitas são empregadas em ambas as modalidades, “já outras são deslocadas da área semântica da variedade culta, já outras apresentam “atrevidas metáforas”, outras nascem no seio do mesmo povo, outras ainda cristalizam-se reduzidas ou deformadas foneticamente” (2000: 123). Assim, a formação lexical coloquial é formada por processos heterogêneos, que dão, certamente, maior riqueza para esse campo lingüístico.

Além desses casos, há que se levar em conta também os vocábulos obscenos, que, segundo o pesquisador, participam da massa lexical popular. Esses são formados por termos grosseiros, presos ao campo do erotismo e da obscenidade.

O mesmo é constatado por Pinto (1988), em estudo dedicado à história da língua portuguesa. Em seu trabalho, a autora afirma que o uso oral, de forma constante, influenciou a língua literária do séc. XX, por meio de coloquialismos familiares e até vulgares<sup>20</sup>:

Além da neologia, também o uso oral alimenta o léxico da língua literária do século XX. Desde Monteiro Lobato e Lima Barreto, mas, sobretudo, a partir do

---

<sup>20</sup> Pinto assevera que a “direção dos estudos lingüísticos, em cada época, com suas múltiplas implicações, como a supervalorização ou desvalorização dos preceitos gramaticais; o interesse ou o desinteresse pelos fatos da oralidade; o caráter teórico ou pragmático dos trabalhos lingüísticos empreendidos; a idealização ou a racionalização na concepção do texto escrito – têm decisiva influência sobre os vários aspectos da língua literária da época em questão.” (1988: 9)

Modernismo, a literatura se torna cada vez mais permeável aos coloquialismos de nível familiar e até vulgar. (1988: 21)

O uso de um vocabulário obsceno, até então raro na literatura (salvo em textos satíricos e picarescos), torna-se comum em textos de vários autores, inclusive em poemas:

Além disso, encontra-se, em vários autores e até na poesia, um vocabulário obsceno, até então raro na literatura, salvo no caso de certos gêneros (o satírico, o picaresco). (Idem, 1988: 21)

Segundo a autora, o que ocorreu no séc. XX foi realmente uma “dessacralização do vocábulo”, de certa forma autorizada, por um lado, pela despreocupação, por parte dos escritores, com as autoridades gramaticais e, por outro, pelo público, que aceitou as mudanças sem a menor restrição. Tal afirmativa vem ao encontro dos dizeres de Preti (2003), em teoria já resenhada anteriormente, segundo a qual a atitude lingüística dos usuários legitimou o emprego de formas coloquiais.

A pesquisadora ainda enfatiza que, tratando-se do emprego do léxico coloquial, cada autor é um caso. Desta forma, quando se fazem determinados comentários a respeito do período histórico em questão, alude-se a conceitos generalizantes. Deste modo, alguns autores, como Mário de Andrade, lançavam-se “à recolha de quanto vocábulo, locução ou frase lhe chamasse atenção, por freqüentes ou pitorescos” (1988: 22)

Contudo, Pinto deixa claro que, manipulados ou não, “o fato é que os coloquialismos podem ser facilmente identificados na língua literária do século XX”. (ibidem)

#### **3.1.4. Variantes da grafia léxica: em busca de uma aproximação com a pronúncia coloquial**

Pinto (1988) enfatiza o emprego de vocábulos construídos à luz de uma aproximação com a realidade sonora, recorrendo a uma grafia prosódica própria, como *pra*, *pro*, *prum*, *qué-de*, *quê-de*, *quede*, *cadê*, *corgo*, *chacra*. Também, segundo a

pesquisadora, há, em exemplos literários brasileiros do Séc. XX, o uso de vocábulos próximos a regionalismos, como *tá, tô, tava, babadô, canaviá, fuzuê, caboco*.

Dias também aborda o tema em estudo referente ao jornalismo popular. A pesquisadora afirma que a fonética popular se reduz “a um problema de alteração de regras ortográficas, para melhor se aproximar da pronúncia de um povo” (1996: 73). A autora também apresenta as alterações mais relevantes encontradas no jornalismo popular, que são as formas monossilábicas e as transcrições da pronúncia popular. Ambas alteram a grafia léxica, em busca de uma aproximação com a coloquialidade fonológica.

### 3.2 – Análise do léxico oral na poesia de Manuel Bandeira

Antes de se demonstrar a influência da oralidade em trechos da obra poética de Manuel Bandeira, há que se deixar claro que não se pretende, aqui, afirmar que o texto poético é um texto oral. Pelo contrário, o texto poético, pertencente à modalidade escrita, muitas vezes pode ser marcado por características lingüísticas que são comuns à modalidade falada.

Essa influência é notória em vários trechos da obra de Bandeira que, talvez influenciado pelos novos ares históricos do período que viveu, buscou em certos recursos orais uma “ilusão da oralidade”. Cabe lembrar que essa não foi apenas uma busca de Bandeira, mas de toda uma geração, que constitui uma das fundamentais características da língua literária do séc. XX:

Em suma, a tentativa de aproximar o texto literário dos diferentes registros da fala constitui uma das características mais notórias da língua literária do século XX. (Pinto, 1988: 16)

#### 3.2.1. O léxico popular: palavras e expressões coloquiais nos poemas

No nível do léxico, podem-se citar alguns casos, retirados da obra de Bandeira, em que o poeta busca certa aproximação com a realidade oral:

##### **BERIMBAU**

A mameluca é uma **maluca**. (*O ritmo dissoluto*) (p. 120)

Em “Berimbau”, o emprego de *maluca*, vocábulo muito usado na língua falada e que se refere àquela que sofre distúrbios mentais, é uma marca da oralidade presente no texto poético de Bandeira.

### CAMELÔS

O macaquinho que **trepa** no coqueiro (*Libertinagem*) (p. 127)

Da mesma forma que o vocábulo anterior, o uso do verbo *trepar* no poema “Camelôs”, na acepção de “ir de baixo para cima de (algo), agarrando-se com os pés e as mãos; galgar, subir” (Houaiss, 2001: 2762), é muito comum na modalidade falada.

### LENDA BRASILEIRA

Bentinho ficou **pregado** no chão. (*Libertinagem*) (p. 136)

Já em “Lenda brasileira”, o verbo *pregar* é usado de forma conotativa, significando hiperbolicamente o fato de alguém ficar parado. De uso muito comum na modalidade falada espontânea, o vocábulo também é uma marca da oralidade no texto poético. Nesse exemplo, há um deslocamento de sentido, que originariamente vem de uma área semântica menos informal (pregar = fixar ou prender com pregos).

### MACUMBA DE PAI ZUSÉ

Na **macumba** do Encantado

Nego veio pai de santo fez **mandinga** (*Libertinagem*) (p. 140)

Em “Macumba de Pai Zusé”, há dois vocábulos pertinentes, empregados de acordo com o uso coloquial. O primeiro deles é o vocábulo *macumba*, palavra usada de forma genérica pelo povo brasileiro para designar cultos afro-brasileiros. Por seu turno, também *mandinga*, do mesmo campo semântico de *macumba*, tem no poema o sentido de “feitiço”.

### LOUVAÇÃO DE ADALARDO

O que **dá duro** e se esfalfa  
No **batente** [...](*Estrela da Tarde*) (p. 259)

As expressões de uso informal *dá duro* e *batente* são empregadas em “Louvação de Adalarde”. A primeira se refere ao esforço exagerado de alguém no trabalho diário, enquanto que *batente* se refere, nesse poema, à própria ocupação diária.

### SOLANGE

Não sou como velhos **gagás** (*Mafuá do Malungo*) (p. 287)

Galicismo muito usado na língua oral coloquial brasileira, o adjetivo *gagás* se refere à pessoa mentalmente incapaz, que voltou à infância. Segundo Houaiss, o vocábulo tem origem onomatopaica, haja vista o gaguejar das pessoas mais velhas.

### MANUEL BANDEIRA

— Manuel Bandeira,  
Quanta **besteira**! (*Mafuá do Malungo*) (p. 290)

### SAUDADES DO RIO ANTIGO

Mais cara, e a menor **besteira**  
Nos custa os olhos da cara<sup>21</sup>. (*Mafuá do Malungo*) (p. 334)

No poema “Manuel Bandeira”, é empregado o vocábulo coloquial *besteira*. No sentido de “ato de besta”, a palavra é muito utilizada na modalidade oral brasileira, sobretudo em empregos informais. Já em “Saudades do Rio Antigo”, Bandeira abre mão do mesmo vocábulo, mas com acepção diferente, no sentido de “coisa sem importância, coisa de somenos”. Entretanto, tal uso também é coloquial, muito comum em situações orais informais.

---

<sup>21</sup> A expressão *nos custa os olhos da cara* será analisada a seguir, ainda neste capítulo.

### IDÍLIO NA PRAIA

E te chamarei

**Cupincha** (*Mafuá do Malungo*) (p. 310)

Em “Idílio da Praia”, há a ocorrência de *cupincha*. Houaiss salienta que tal vocábulo, de uso informal, tem o sentido de *companheiro, camarada*. (cf. 2001: 891) Há de se notar, também, que, cotidianamente, o vocábulo apresenta certa conotação negativa, vinculada à idéia de *comparsa*.

### O MENINO DOENTE

– “**Dodói**, vai-te embora!

“Deixa o meu filhinho.

“Dorme... dorme... meu...” (*O ritmo dissoluto*) (p. 105-6)

### NOSSA SENHORA DE NAZARETH

Jantando uma vez em casa de Odylo,

Seu amigo Couto, na animação

Do **papo** – **papo** que é um deleite ouvi-lo. (*Mafuá do Malungo*) (p. 327)

De caráter informal, vocábulos como *dodói*, cujo significado refere-se a “ferimento”, vão ao encontro de uma linguagem informal infantil. Já *papo*, no sentido de conversa informal, também denuncia uma proximidade com a oralidade.

Algumas palavras e expressões, comuns no cotidiano e com pouca precisão no significado, também são empregadas:

### CUNHANTÃ

O ventilador era **a coisa** que roda. (*Libertinagem*) (p. 138)

### MADRIGAL TÃO ENGRAÇADINHO

Teresa, você é a **coisa** mais bonita que eu vi até hoje na minha vida (*Libertinagem*)

(p. 140)

## SEGUNDA CANÇÃO DO BECO

Não sei, não sei, mas

**Uma coisa me diz**

Que o teu corpo magro [...] (*Estrela da Tarde*) (p. 254)

A palavra *coisa*, muitíssimo comum no cotidiano oral brasileiro, também ocorre em nosso *corpus*. Considerado pelos estudos funcionalistas<sup>22</sup> como uma “pró-forma<sup>23</sup> lexicalizada”, de sentido fortemente impreciso, o vocábulo *coisa* é usado pelos falantes nos processos de referência textual, mais especificamente de substituição<sup>24</sup>.

Na obra de Bandeira, *coisa* é empregada em “Cunhatã”, designando ventilador na expressão *coisa que roda*. Já em “Madrigal tão Engraçadinho”, torna-se quase que satírico o elogio proferido pelo enunciador do poema, que se dirige a Teresa como se ela fosse *a coisa mais bonita* vista na vida. Por seu turno, em “Segunda Canção do Beco”, o vocábulo se enquadra em uma expressão idiomática portuguesa, no sentido de *algo*.

## NAMORADOS

— Você não sabe quando **a gente** é criança e de repente vê uma lagarta listada?

A moça se lembrava:

— **A gente** fica olhando... (*Libertinagem*) (p. 143)

De sentido também indefinido, o uso da expressão *a gente* ocorre na obra de Bandeira. No caso em análise, a expressão se refere à idéia de criança de forma genérica, talvez denunciada pelo presente do indicativo do verbo *ficar*. Note como o aspecto oral é garantido pelo uso da expressão, bem como pelas reticências, que trazem ao texto uma idéia de corte.

<sup>22</sup> Ver HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. (1973). *Cohesion in Spoken and Written English*. Londres: Longman.

<sup>23</sup> Segundo Neveu, chama-se *pró-forma* “os objetos lingüísticos tomados abstratamente, cuja função é a de representar as propriedades comuns ao conjunto de membros de uma categoria. Assim, o inglês *one* pode ser descrito como uma pró-forma nominal que representa o conjunto de membros da categoria de nomes que servem para designação dos referentes humanos definidos.” (2008: 250)

<sup>24</sup> Fávero e Koch, ao discutirem os pressupostos teóricos vinculados aos estudos de Halliday, dizem que “a substituição consiste na colocação de um item no lugar de outro(s) ou até de uma oração inteira. Pode ser nominal (feita por meio de pronomes, numerais) ou de nomes genéricos (hiperônimos) como *coisa*, *gente*, *pessoa*, *criatura*. (2005: 41)

## BOCA DE FORNO

Cós do **Capeta** (*Estrela da Manhã*) (p. 153-4)

A palavra *capeta*, de uso informal no português coloquial, ocorre no poema “Boca de Forno”.

## CANÇÃO DE MUITAS MARIAS

Uma tem o pai **pau-d’água**. (*Lira dos Cinqüent’anos*) (p. 176)

Em “Canção de muitas Marias”, é utilizada a expressão *pau d’água*, que se refere à bêbado, alcoólatra.

Vocábulos ligados ao campo semântico dos excrementos, comuns na modalidade oral coloquial brasileira também são encontrados, como nos poemas “Pensão familiar”, “Escusa”, “Dedicatórias da primeira edição” e “Rondó do atribulado do Tribobó:

## PENSÃO FAMILIAR

Jardim da pensãozinha burguesa.

[...]

Um gatinho faz **pipi**.

[...]

Encobre cuidadosamente a **mijadinha**. (*Libertinagem*) (p. 126-7)

## ESCUSA

tenro **cocô** de cabrito. (*Belo Belo*) (p. 191)

## DEDICATÓRIAS DA PRIMEIRA EDIÇÃO

**Penico** é também cabungo (*Mafuá do Malungo*) (p. 319)

### RONDÓ DO ATRIBULADO DO TRIBOBÓ

Tinha três filhos: Rodrigo Luís que quando se referia aos planetas dizia o Vênus, o *Mártir*, etc. Joaquim Pedro bonitinho pra burro mas muito encabulado; e Clarinha a mesma de cujos **cocôs** já falei atrás. (*Mafuá do Malungo*) (p. 308-9)

Nos quatro poemas acima, encontram-se vocábulos ligados ao campo semântico dos excrementos, tais como *cocô (s)*, *mijadinha*, *penico*. Tais exemplos também refletem a proximidade com a linguagem coloquial oral brasileira, além de denunciar uma mudança na atitude lingüística dos usuários da época, a ponto de essas palavras ocorrerem em textos poéticos.

Também em “Rondó do Atribulado Tribobó” ocorrem os vocábulos *danado* e *pra burro*. O primeiro, no sentido de *extraordinário*, é encontrado na modalidade oral coloquial, assim como a expressão *pra burro*, que também designa intensidade.

Outros vocábulos, de caráter um tanto quanto vulgar, podem ser encontradas:

### VARIAÇÕES SOBRE O NOME DE MÁRIO DE ANDRADE

Amores fantasmagorias carnavais **porrada** (*Mafuá do Malungo*) (p. 299-300)

Victor Hugo é pau

Byron é pau (*Mafuá do Malungo*) (p. 299-300)

### CASA GRANDE & SENZALA

Leva aqui a sua lambada

Bem puxada.

Jenipapo na **bunda**.

Que o **portuga** femeeiro (*Mafuá do Malungo*) (p. 307-8)

Nesses trechos, observa-se a presença de vocábulos obscenos como *porrada* e *bunda*. Esses exemplos demonstram, conforme esclarece Dias, uma

característica típica da língua oral popular, que é a ligação da vida sexual a qualquer outro tema (cf. 1996: 92).

Importa também destacar o vocábulo *portuga*, corruptela de português, formada pela redução do vocábulo matriz, muito comum no uso coloquial brasileiro. Sobre esse último, Dias afirma que as deformações de significantes reproduzem a fala popular (cf. 1996: 97)

Além deles, destaca-se o vocábulo *pau*, também em “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”:

#### VARIAÇÕES SOBRE O NOME DE MÁRIO DE ANDRADE

Victor Hugo é **pau**

Byron é **pau** (*Mafuá do Malungo*) (p. 299-300)

Diferentemente dos vocábulos anteriormente destacados *bunda* e *porrada*, que trazem a idéia de obscenidade, o significado do vocábulo *pau*, no poema em questão, refere-se àquilo que causa enfado, que é maçante.

#### LOUVADO PARA DANIEL

Esse homem bom como o trigo,

Hoje **cinqüentão**, Daniel. (*Estrela da Tarde*) (p. 263)

#### PRUDENTE DE MORAIS NETO

O autêntico poeta, dileto

Meu crítico e **companheiro** (*Mafuá do Malungo*) (p. 275)

#### A AFONSO

Sou apenas um **setentão** (*Mafuá do Malungo*) (p. 329)

O uso de aumentativos também parece ser uma constância da oralidade, usada, muitas vezes, como recurso enfático. É o caso de *cinqüentão*, *companheiro* e *setentão*. Tal mudança morfológica ocorrida no léxico é também muito comum no cotidiano lingüístico brasileiro.

## O MENINO DOENTE

“Deixa o meu **filhinho**.

[...]

Dorme, meu **benzinho**...” (*O ritmo dissoluto*) (p. 105-6)

## BALÕEZINHOS

Na feira livre do **arrebaldezinho** (*O ritmo dissoluto*) (p. 120)

## MULHERES

Meu Deus, eu amo como as **criancinhas**... (*Libertinagem*) (p. 126)

## PENSÃO FAMILIAR

Jardim da **pensãozinha** burguesa. (*Libertinagem*) (p. 126)

## PORQUINHO-DA-ÍNDIA

Que dor de coração me dava

Porque o **bichinho** só queria estar debaixo do fogão! (*Libertinagem*) (p. 130)

## MANGUE

O Manguê era **simplesinho** (*Libertinagem*) (p. 131)

## CONTO CRUEL

— Meu Jesus-**Cristinho**!

Mas Jesus-**Cristinho** nem se incomodou. (*Estrela da Manhã*) (p. 160)

## DECLARAÇÃO DE AMOR

Tuas noites de **cineminha** namorisqueiro... (*Estrela da Manhã*) (p. 163)

## ACALANTO DE JOHN TALBOT

Dorme, meu **fiinho**

[....]

Cantarei **baixinho** (*Lira dos Cinquent'anos*) (p. 181)

#### ROSA FRANCISCA ADELAIDE

Mais **escondidinha**

— Rosa **bonitinha** — (*Mafuá do Malungo*) (p. 284)

#### LENDA BRASILEIRA

Mas o cussaruim veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e começou a comer **devagarinho** o cano da espingarda. (*Libertinagem*) (p. 136)

#### MIGUELZINHO E ISABEL

— Quem é a mãe de Miguelzinho?

— De Miguelzinho? Gisah.

— Ah!

Por isso é tão **bonitinho**. (*Mafuá do Malungo*) (p. 290)

#### PRECE

Mas um **seculozinho** a mais de Purgatório

Não seria mau. Amém. (*Mafuá do Malungo*) (p. 310)

Outra mudança morfológica que ocorre em exemplos lexicais é o emprego de diminutivos, que, na maioria das vezes, tem a função de designar carinho, afetividade, proximidade. Além desses fatores, há uma proximidade com a linguagem infantil, em quase todos os excertos.

Muitas vezes, a tentativa de aproximação com a oralidade, de modo específico com o léxico oral coloquial, se dá por meio de expressões lexicais:

#### BALADA DAS TRÊS MULHERES DO SABONETE ARAXÁ

Se a segunda casasse, eu ficava **safado da vida, dava pra beber** e nunca mais telefonava. (*Estrela da Manhã*) (p. 151)

A expressão *safado da vida* é um caso lexical que merece destaque. Além da palavra *safado*, que no texto significa *zangado* (segundo Houaiss, *safado*, nesta

acepção, é um uso comum na coloquialidade carioca), o complemento intensificador *da vida* dá ao texto atributos orais muito salientes. Da mesma forma, há que se destacar a expressão *dava pra beber*, composta pelo verbo *dar* e pela grafia prosódica *pra*, própria da oralidade, nos dizeres de Pinto (1988).

### ARLEQUINADA

Perdão, perdão, Colombina!

Perdão, que **me deu na telha** (*Carnaval*) (p. 89)

Em “Arlequinada”, o poeta faz uso da expressão *que me deu na telha*. De uso coloquial, essa expressão significa *pensar, ter pensamentos*. Note-se, na expressão em análise, o caráter concreto da expressão, que designa uma ação abstrata. O emprego de expressões nitidamente concretas no sentido de ações abstratas parece ser, também, um recurso muito comum na modalidade coloquial oral.

Sobre isso, Garcia afirma que o vocabulário da linguagem coloquial “compõe-se de palavras de teor concreto, que, ligadas a coisas ou a situações reais, fluem espontaneamente na corrente da fala. São em geral *apreendidas de ouvido*, constituindo moeda corrente de articulação franca na transação das idéias.” (2006: 199)

### SONHO DE UMA TERÇA-FEIRA GORDA

Era terça-feira **gorda**. (*Carnaval*) (p. 99)

### NÃO SEI DANÇAR

Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira **gorda**. (*Libertinagem*) (p. 125)

Já nos dois excertos acima, o caráter concreto se encontra no uso do adjetivo *gorda*, usado para designar, em ambos os textos, a terça-feira. O sentido do adjetivo, no trecho em cheque, refere-se ao fato de terça-feira ser um dia do início da semana, provavelmente cheia de trabalho.

## VERSOS PARA JOAQUIM

236) Mas que tristeza! Ela foi demais, **estou de mal** com Deus. (*Estrela da Tarde*) (p.

Por sua vez, em “Versos para Joaquim”, nota-se a expressão *estou de mal*, comum em usos orais, principalmente em usos orais infantis.

Muitas frases feitas também são usadas em poemas, como nos exemplos que se seguem:

## BRISA

Vamos **viver de brisa**, Anarina. (*Belo Belo*) (p. 191)

## ESCUSA

**Como o pão que o diabo amassou**. (*Belo Belo*) (p. 191)

## POEMA PARA SANTA ROSA

E ela: — **Será o benedito?** (*Belo Belo*) (p. 201)

## MINHA TERRA

**Diabo leve** quem pôs bonita a minha terra! (*Belo Belo*) (p. 201)

## SUSANA DE MELO MORAIS

**Não foi brincadeira:**

Muito a mãe sofreu.

Gritava a enfermeira (*Mafuá do Malungo*) (p. 278)

## CANTIGA DE AMOR

Mulheres **neste mundo de meu Deus** (*Mafuá do Malungo*) (p. 327)

## SAUDADES DO RIO ANTIGO

Mais cara, e a menor besteira

**Nos custa os olhos da cara.** (*Mafuá do Malungo*) (p. 334)

#### **ELEGIA INÚTIL**

( E hoje **acabou o que era doce**  
ainda: a Rua do Bispo...) (*Mafuá do Malungo*) (p. 339)

Nos exemplos apresentados anteriormente, notamos o emprego de lugares-comuns, usados em diversas situações do cotidiano. Mais uma vez, recursos da língua oral são observados no texto poético de Manuel Bandeira.

Cabe salientar, aqui, o relato de Dias. Segundo a pesquisadora, se “observarmos a linguagem do dia-a-dia, veremos que os falantes não têm muitas variantes para expressar uma mesma idéia, utilizando com frequência frases feitas” (1996: 68).

#### **3.2.2. Adaptações fonéticas no léxico coloquial: a aproximação com a pronúncia oral**

Alguns exemplos léxicos são apresentados por Bandeira com alterações na grafia, com claro intuito de criar imagens da variação da pronúncia das palavras:

#### **MACUMBA DE PAI ZUSÉ**

Na macumba do Encantado  
Nego veio pai de santo fez mandinga (*Libertinagem*) (p. 140)

Em “Macumba de Pai Zusé”, texto já analisado anteriormente, o vocábulo *Zusé* é uma corruptela de “José”, usada no poema desta forma com o intuito de se aproximar da realidade sonora, com a recorrência de uma grafia prosódica própria.

#### **CUNHANTÃ**

Quando se machucava, dizia: Ai **Zizus!** (*Libertinagem*) (p. 138)

O mesmo fenômeno ocorre em “Cunhantã”, com a busca de aproximação com uma possível pronúncia coloquial da palavra “Jesus”. Tanto em “Macumba de Pai Zusé” quanto em “Cunhantã” ocorrem a mesma ocorrência variacionista fonética, com a transformação do fonema [gê], que inicia o vocábulo em z. Em seguida, há, em substituição à segunda consoante da palavra (que em ambos os casos é o fonema [sê]), o acréscimo também do fonema [zê]. Assim, nos dizeres de Dias (1996), há, nos dois casos, um “problema de alteração de regras ortográficas, para melhor se aproximar da pronúncia de um povo.”

### CANTADORES DO NORDESTE

Um, a quem faltava um braço,  
Tocava **cuma** só mão. (*Estrela da Tarde*) (p. 257)

### MANGUE

O menino Jesus – Entences **cuma** você obedece, reze aqui um terceto pr’esse exêrço vê. (*Libertinagem*) (p. 131)

Em “Cantadores do Nordeste” e em “Mangue” a expressão *cuma*, união da preposição *com* com o artigo *uma*, também é um exemplo de tentativa de aproximação com a realidade lingüística usual brasileira.

### LENDA BRASILEIRA

Mas o **cussarruim** veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda. (*Libertinagem*) (p. 136)

O mesmo ocorre em “Lenda Brasileira”, em que o poeta abre mão do vocábulo *cussarruim*, corruptela de *coisa ruim*, expressão muito usada, principalmente no interior do Brasil, para designar *demônio*.

### AD INSTAR DELPHINI

Nem Deus, nem **Diacho!** (*Estrela da Tarde*) (p. 235)

Também a corruptela *diacho*, palavra muito usada principalmente no Nordeste do Brasil, da mesma forma, é usada como substituta do vocábulo *diabo*.

#### MANGUE

**Cadê mais** Tia Ciata  
(*Libertinagem*) (p. 131)

#### BELÉM DO PARÁ

E foi **pra** me consolar mais tarde  
Que inventei esta cantiga (*Libertinagem*) (p. 133)

#### IRENE NO CÉU

— **Licença**, meu branco! (*Libertinagem*) (p. 142)

Já expusemos anteriormente o comentário de Pinto (1988), segundo o qual é possível encontrar, em obras literárias do Séc. XX, o emprego de vocábulos construídos com o intuito de aproximação com a realidade sonora, usando uma grafia prosódica própria, como *pra*, *pro*, *prum*, *qué-de*, *quê-de*, *quede*, *cadê*, *corgo*, *chacra*. É o que ocorre em “Mangue”, com o uso do *cadê*.

O mesmo fenômeno ocorre em “Belém do Pará”, com o uso do *pra* em substituição ao *para*.

Também em “Irene no Céu”, a forma “licença”, muito comum na coloquialidade brasileira, é empregada. Tal vocábulo popular é uma supressão da expressão culta *com licença*. Aqui temos um exemplo de um uso, nos dizeres de Urbano (2000), deslocado da área semântica da variedade culta.

#### EU VI UMA ROSA

Em torno, no entanto,  
Ao sol de **mei-dia** (*Lira dos Cinquent’anos*) (p. 186)

#### LETRA PARA HEITOR DOS PRAZERES

— Não posso, **me’irmão** (*Estrela da Tarde*) (p. 235)

### MANGUE

O menino Jesus – Entences cuma você obedece, reze aqui um terceto **pr’esse** exerço vê. (*Libertinagem*) (p. 131)

Em outros casos, a tentativa de aproximação com a pronúncia popular se dá na supressão de certos fonemas não pronunciáveis na variante falada coloquial brasileira, como no caso de *mei-dia*, de *me’irmão* e de *pr’esse*.

### CANÇÃO DE MUITAS MARIAS

Essa foi a **Mária** Cândida  
(**Mária** digam por favor) (*Lira dos Cinquent’anos*) (p. 176)

Em “Canção de muitas Marias”, ocorre um caso que denuncia a intenção do poeta na busca de uma aproximação com a realidade oral. Ao acentuar a primeira sílaba do substantivo próprio *Maria*, o enunciador pede que leiam como foi grafado, em uma consciente busca de aproximação com a pronúncia popular.

### MENINOS CARVOEIROS

— Eh, **carvoero**! (*O ritmo dissoluto*) (p. 115)

### MANGUE

O preto – Eu sou aquele preto **principá** do centro do cafange do fundo do reboło.  
Quem sois tu?

O menino Jesus – Eu sou o **fio** da **Virge** Maria...

O preto – **Entonces** como é **fio** dessa senhora obedeço.

O menino Jesus – **Entonces** cuma você obedece, reze aqui um terceto **pr’esse** exerço vê. (*Libertinagem*) (p. 131)

### TREM DE FERRO

**Virge Maria** que foi isso maquinista?

[...]

Quando me **prendero**

No **canaviá**  
 Cada pé de cana  
 Era um **oficiá**  
 [...]  
 Me dá tua boca  
 Pra **matá** minha sede  
 [...]  
 Vou **mimbora**, vou **mimbora** (*Estrela da Manhã*) (p. 158-9)

### TRÊS LETRAS PARA MELODIAS DE VILLA-LOBOS

Ai triste sorte a do violeiro **cantadô!**  
 Sem a viola em que cantava seu amo,  
 [...]  
 A gente sofre sem **quere!**  
 [...]  
 Pra **alembirá** o Cariri!  
 [...]  
 Canta, canta, **sofrê!**  
 [...]  
 Eh sabiá da mata **sofredô!** (*Mafuá do Malungo*) (p. 322-3)

Nos quatro excertos acima, retirados de “Meninos Carvoeiros”, “Mangue”, “Trem de Ferro” e “Três Letras para Melodias de Villa-Lobos”, é rico o uso de transcrições da pronúncia popular, muito próximas de regionalismos.

Assim, fica constatado que Manuel Bandeira aproveita-se de estratégias próprias da oralidade, no nível lexical, para a criação de alguns textos de sua obra. Porém, tais recursos não são os únicos. Basta lembrarmos da riqueza das marcas orais sintáticas, tema do próximo capítulo.

## **CAP. 4 - MARCAS ORAIS SINTÁTICAS NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA**

### **4.1. A sintaxe na oralidade: considerações teóricas**

É certo que o texto oral apresenta características que o fazem diferente do texto escrito. Devido, sobretudo, ao contexto, à heterogeneidade no processo de planejamento, ao grau de envolvimento entre os interactantes e às maneiras de apresentar as unidades de idéia, a fala prototípica e a escrita prototípica podem ser consideradas modalidades que divergem em vários pontos característicos.<sup>25</sup>

Com relação ao contexto, Rodrigues (2003) diz que, por um lado, na fala, os interlocutores alternam os papéis de falante e ouvinte e é nessa atividade “a quatro mãos” ou “a duas vozes” que o texto se origina, elaborado em uma dada situação comunicativa. Na escrita, por outro lado, escritor e leitor necessariamente não precisam ocupar o mesmo espaço. Na realidade, há sempre uma diferença temporal entre o ato de se produzir um texto pelo escritor e o ato da leitura, feita pelo leitor. O contexto situacional fica, assim, apagado, pois o escritor tem a possibilidade de eliminar as marcas da elaboração, apresentando ao leitor um texto pronto, produto de uma atividade relacionada ao planejamento e à “limpeza das marcas” desse planejamento. Assim, a questão do tempo é fator primordial, pois tanto escritor quanto leitor dispõem de mais tempo para realização de suas “funções comunicativas”: aquele tem mais tempo para planejar o texto, corrigindo-o quando necessário; este tem mais tempo para entender o enunciado.

O mesmo ocorre com relação ao planejamento. Se se pode afirmar que é possível haver, na fala, um planejamento temático, o mesmo não se pode falar de uma formulação verbal planejada. A participação do ouvinte é essencial na configuração discursiva, além do fato de o caráter “movediço” da situação de comunicação poder arremeter falante e ouvinte para quaisquer direções discursivas. Dessa maneira, o

---

<sup>25</sup> É oportuno salientar que as expressões relativas às modalidades prototípicas aqui se fazem necessárias, pois a tendência sociointeracional, como apresentada anteriormente, autoriza a definição de textos com marcas mistas, isto é, textos que possuem características de ambas as modalidades linguísticas.

planejamento e a realização do discurso, na fala, ocorrem no mesmo momento temporal. Ao contrário, na escrita prototípica, além do planejamento temático, há também um planejamento verbal, não havendo marcas desse processo de planejamento, já que o escritor tem a possibilidade de apagá-las do enunciado.

A questão do envolvimento pode também ser colocada em discussão, quando o assunto se refere às diferenças entre fala e escrita. Rodrigues (2003) postula que o envolvimento é característico da língua falada, o que pode ser comprovado pelo caráter cooperativo entre os produtores do discurso, o que faz com que ambos (no caso simples de um diálogo), tenham um envolvimento mínimo também com o assunto da conversa. Segundo a autora, há, na fala, outros tipos de envolvimento: o ego-envolvimento – relacionado com o envolvimento do falante consigo mesmo – e o envolvimento do falante com o ouvinte. Na escrita, por seu turno, o escritor, uma vez que não ocupa, ao mesmo tempo, o mesmo espaço que o leitor, em tese se preocupa com o processo de elaboração de um texto defensável e consistente, o que simbolizaria o distanciamento existente entre leitor e escritor.

Encontram-se na mesma linha de análise as considerações a respeito da apresentação das unidades de idéia. Rodrigues ratifica os dizeres de Chafe, quando nos afirma que a fala é produzida “aos jatos, aos borbotões”, limitada por pausas e por entonações rítmicas características. Assim, há uma tendência em se apresentar unidades de idéia mais curtas, mais espaçadas, marcadas por pausas e constantes marcas de reestruturação, o que faz com que o texto falado seja disfluyente. O mesmo não se pode afirmar da escrita. Nela, as unidades de idéia tendem a ser mais analíticas do que na fala, já que o escritor tem possibilidades de (re)construir essas unidades.

Assim, diante desse cenário que envolve fala e escrita, é possível afirmar que ambas têm características próprias, marcadas pelas especificidades de cada modalidade, nos níveis lexical, sintático e discursivo.

Neste capítulo, a oralidade no nível sintático é analisada por meio das marcas que caracterizam as especificidades do caráter oral no texto falado. Assim, enquanto que a escrita pode apresentar-se livre de quaisquer marcas de planejamento, construída de forma fluente e mais complexa, a fala, na maioria das vezes, se configura com um texto disfluyente, demarcado por pausas, expressões corretivas (correções, anacolutos e cortes), paráfrases e repetições.

Abordaremos, dessa maneira, algumas dessas características, a fim de elaborar um referencial teórico de análise para algumas investigações posteriores.

#### **4.1.1. A repetição**

A seguir, as observações teóricas são divididas em dois momentos. No primeiro, abordaremos teoricamente o fenômeno da repetição tendo em vista diversos pensadores, de diferentes épocas. Já no segundo momento, trataremos da repetição restritamente, à luz da Análise da Conversação, o principal referencial teórico nesta pesquisa.

#### **A - Repetição e oralidade: relações**

A repetição quase sempre se referiu a princípios ligados à oralidade. Tratada por meio de diversas teorias, tanto do ponto de vista literário quanto lingüístico, a questão da repetição, na maioria das vezes, é vinculada à ênfase e ao destaque do enunciado. Assim, antes de se tratar do fenômeno por meio da Análise da Conversação, o referencial teórico deste trabalho, é oportuno abordar a tema tendo em vista outros autores, de outras linhas teóricas.

Com isso, o objetivo não é citar pormenorizadamente as observações desses autores, tampouco citar todos os autores (o que seria quase impossível). Longe disso, busca-se apresentar alguns teóricos que, a partir de uma leitura preliminar, proporcionaram visões mais claras do fenômeno. Entretanto, há que se salientar que a base teórica desta pesquisa é a Análise da Conversação, por meio da qual a repetição será analisada.

Na retórica clássica, a repetição encontra-se vinculada à idéia de reforço de idéia, em plena relação com figuras de repetição. Aristóteles, um dos primeiros a tratar do tema, liga o fenômeno da repetição ao texto oral. Segundo ele, a repetição deve ser censurada no texto escrito, uma vez que tal recurso constitui na retórica os meios próprios da ação. Comparando o “estilo escrito” ao “estilo das assembléias”, Aristóteles afirma que se devem conhecer ambos e observar que o estilo escrito é o mais exato, assim como o estilo das discussões é o mais dramático:

Comparando uns aos outros, os discursos escritos parecem acanhados nos debates, ao passo que os discursos dos oradores, mesmo se causam boa impressão quando proferidos, parecem obras de profanos quando os tomamos nas mãos e os lemos. O

motivo é que estes últimos discursos têm seu lugar próprio no debate. Pela mesma razão, os discursos que se prestam à ação oratória, quando esta é suprimida, não surtem o mesmo efeito e parecem demasiado simples. Por exemplo, os assíndetos e as freqüentes repetições da mesma palavra são geralmente censurados no discurso escrito, embora nos debates os próprios oradores a eles recorram, pois são meios próprios de ação. (Aristóteles, s/d: 239)

A Estilística também se ocupou do recurso da oralidade. Como exemplo disso, pode-se citar a pesquisa sobre a repetição na poesia de Carlos Drummond de Andrade, realizado por Teles (1997).

O pesquisador salienta que o fenômeno da repetição sempre esteve ligado ao ato de enfatizar a linguagem de todos os tempos. A repetição torna-se, assim, objeto de estudo da *Linguística Geral*, mais particularmente da *Estilística da Língua*, uma vez que há, em todas as línguas, uma forte tendência de se repetir fonética, morfológica e sintaticamente:

Foi talvez o recurso mais simples e mais natural de que se valeu o homem primitivo para imprimir maior vigor em sua fala, como se pode deduzir da estrutura de várias línguas indígenas. É que, reiterando a palavra ou parte dela, descobria-se a possibilidade de forçar conscientemente a língua e ajustá-la às necessidades da comunicação. Alargavam-se os meios para exprimir-se aquela síntese psicológica anterior ao ato da fala e que, em grande parte, se perde na comunicação. (1997: 54)

Além do caráter enfático que o fenômeno dá à fala, a repetição também se refere ao ritmo do discurso oral, em clara “atitude simbólica, como nos cantos primitivos”. Segundo Teles, com o passar do tempo, o que era um aspecto da fala tornou-se um aspecto da língua, no sentido coletivo, sem, contudo, perder o caráter individual. “E da linguagem oral passou à escrita, nos períodos de maior realismo literário.” (cf. Teles, 1997: 54)

Assim, a repetição é considerada também uma característica oral, intimamente ligada à literatura. Segundo Teles, o texto literário, com a repetição, torna-se repleto da “vitalidade” presente na oralidade. A presença da repetição como marca oral no texto literário é um fator de engajamento dos artistas no problema lingüístico, sobretudo no Brasil. Nota-se a proximidade, nos dizeres de Teles, entre escritor e falante na caracterização da repetição, bem como o caráter de “aproveitamento” da oralidade no trabalho do escritor, no caso específico do poeta:

Nos períodos literários, como o romantismo, o realismo e o modernismo (no caso da literatura brasileira), em que a língua escrita procurou amparo na vitalidade da língua oral, a ponto de os escritores se engajarem no problema lingüístico, o uso da repetição foi mais ou menos generalizado, sobretudo o da reduplicação. A repetição ternária, ainda que apareça na obra dos principais poetas, só adquire realmente valor estilístico maior na obra de Carlos Drummond de Andrade. Tudo nos leva, pois, a compreender a reduplicação como um fato da língua e a triplicação como um fato da fala, um estilo, do falante ou do escritor. Daí portanto o maior vigor expressivo deste em face do caráter quase estereotipado daquele, muito embora um e outro possuam potencialidades sugestivas que o bom escritor sempre soube oportunamente aproveitar. (Teles, 1997: 58-9)

No campo das ciências lingüísticas, é oportuno observar a posição de Sapir, em seus estudos intitulados de “Introdução aos estudos da fala”. Nele, o autor mostra que a repetição é, antes de tudo, uma marca e um recurso naturais da linguagem oral, com características próprias:

Nada mais natural do que a importância da reduplicação, ou seja, em outros termos, a repetição total ou parcial do radical. O processo é geralmente empregado, com transparente simbolismo, para indicar certos conceitos como distribuição, pluralidade, repetição, atividade habitual, aumento de tamanho, acréscimo de intensidade, continuidade. (Sapir, 1980: 64)

Mattoso Câmara, ao tratar da reduplicação nos estudos morfológicos, também ressalta a função intensificadora da repetição. Além disso, aborda como esse recurso está ligado à oralidade da linguagem infantil em qualquer língua. Fazendo considerações sobre a reduplicação, o autor afirma:

Mas a sua verdadeira natureza lingüística é muito mais sutil e abstrata, pois não é a fração fônica que o constitui, senão o fato dela repetir-se. É um fenômeno intimamente ligado às exigências da linguagem enfática e assenta no valor intensivo da repetição.

Surpreendemo-la a cada passo na linguagem infantil de qualquer idioma. (Mattoso Câmara, 1969: 102-3)

Já em seu *Dicionário de Filologia e Gramática*, Mattoso Câmara considera a repetição, que se escapa da intenção estilística, como um vício de linguagem, em contraposição à figura de linguagem do pleonismo:

Do pleonismo se distingue a repetição, ou iteração, numa seqüência, em que se repete o mesmo vocábulo por motivo de ênfase; ex.: “Eram brancas, brancas, brancas, / como as do anjo que mas deu” (Garret [...]); se escapa a intenção estilística, é também um vício de linguagem e se chama perissologia. (Mattoso Câmara, 1968: 284)

Um exemplo de abordagem semântica pode ser observado em Kristeva (2005). A autora, ao propor uma análise das leis da linguagem poética, define o princípio da “idempotência”, segundo o qual na literatura não há verdadeiramente repetições, haja vista que as unidades repetidas, quando retomadas, não são mais as mesmas, mas outras expressões. O mesmo não ocorreria na linguagem cotidiana:

Se na linguagem corrente a repetição de uma unidade semântica não altera a significação da mensagem e provoca, sobretudo, um efeito desagradável de tautologia ou de agramaticalidade (mas, de qualquer modo, a unidade repetida não acrescenta um sentido suplementar ao enunciado), o mesmo não se dá na linguagem poética.

Nela, as unidades são não-repetíveis, ou, em outros termos, a unidade repetida não é mais a mesma, de forma a ser possível sustentar que, uma vez retomada, já é outra. (2005: 189)

A princípio, é válido afirmar que há, na posição da autora, uma postura implícita de valorização do texto escrito, sobretudo no que tange à idéia de “agramaticalidade” do texto oral, representado pela expressão “linguagem corrente”. Ora, os estudos baseados na Análise da Conversação eliminaram a idéia de “agramaticalidade” do texto oral, tendo em vista a dinâmica própria do mesmo. Se há agramaticalidade, há em relação aos princípios sintáticos do texto escrito.

Também, por um lado, a afirmativa generalizante de que não há acréscimo de sentido suplementar ao enunciado do texto oral (ou, nas palavras de Kristeva, da “linguagem corrente”) é passível de críticas. Um exemplo que vem de encontro à posição da autora refere-se à repetição lexical no texto oral. Essas podem ser repetições de uma forma ou de um mesmo referente. Assim, a continuidade referencial e

a continuidade co-textual não se equivalem (cf. Marcuschi, 2002: 113). Desta forma, pode-se ter no texto corrente o mesmo efeito semântico que Kristeva aponta como sendo característica apenas do texto poético.

Além disso, há que se destacar o fato de que a repetição no texto oral é uma estratégia altamente eficaz de construção textual, com inúmeras funções. Algumas delas, oportunamente, serão citadas neste trabalho.

Por outro lado, no caso específico da poesia de Bandeira, se levada em conta a postura adotada pelo poeta em várias de suas fases, marcada, sobretudo, pela proximidade com a linguagem cotidiana, pela vinculação do discurso poético ao texto em prosa, pode-se pressupor a possibilidade de se ter marcas orais na poesia bandeiriana. Tais marcas, sintaticamente, podem ocorrer por meio de correções, anacolutos, cortes, paráfrases e repetições.

Cabe salientar, também, que, apesar de o texto literário ser uma manifestação escrita, o que impediria o artista de usar vertentes orais em sua obra? Preti ratifica nossa proposta, quando diz:

Sendo uma manifestação escrita, o texto literário pressupõe um processo de elaboração, de reflexão, de planejamento, que se afastaria, em tese, da dinâmica da língua oral espontânea, que se desenvolve, não raro, de forma imprevista, em face da situação interacional. Mas, por outro lado, os objetivos do escritor são de natureza estética e não há limites na escolha das variantes lingüísticas para atingi-los. Por isso, o emprego de recursos da oralidade pode ser uma estratégia intencional do escritor para dar a seu diálogo de ficção uma proximidade maior com a realidade. (2004: 120)

Todos esses argumentos, assim, fazem com que seja refutada a posição de Kristeva neste trabalho.

Mesmo sendo fundamental nos estudos sobre oralidade, uma vez que é fator decisivo na configuração do texto oral, Marcuschi (1992) admite que o recurso da repetição constitui assunto bastante discriminado pelos estudiosos normativos.

Segundo o autor, a Retórica separou as diversas possibilidades de repetição, presentes, sobretudo, no texto literário, tendo em vista as estruturas típicas de cada uma das formas. Criaram-se, desse modo, diversas figuras de linguagem, tais como anadiplose, anáfora, antanáclase, antimetábole, conversão, diácope, epanadiplose, epanalepse, epanástrofe, epânodo, epímene, epístrofe, epizeuxe, mesarquia,

mesodiplose, mesoteleuto, palilogia, pleonasma, epíteto, ploce, poliptoto, polissíndeto e síncope. (cf. Tavares, 2002, p. 329-37 ).

Entretanto, o que chama a atenção, segundo Marcuschi, é que todas as repetições definidas pelas retóricas como figuras de linguagem ocorrem na fala espontânea do cotidiano:

O mais notável, porém, é que todos estes tipos realizam-se com a mesma estrutura e recursos similares na fala espontânea do dia-a-dia. Tome-se o caso da pomposa denominação **epanalepse** que não é mais do que um elemento produzido no início e final de oração, como na produção encontrada no nosso corpus “por exemplo eu não consigo por exemplo”, ou a estrutura corriqueira do tipo “já lavei o seu carro já”. Do mesmo modo a **epanástrofe** é uma figura comum na fala, a que chamamos de quiasma sintático como “uma boa atendente / uma atendente boa”. Contudo, a diferença é crucial, pois em contextos de planejamento lingüístico transparente como a fala, aquelas figuras ficam empanadas e a um observador exigente dão a impressão de caos. De qualquer modo, um caos muito bem-vindo com ampla aceitação e uso em todas as camadas sociais e níveis de escolaridade. (Marcuschi, 1992: 24)

Mais a frente, o pesquisador deixa claro que a Retórica desenvolveu seus pressupostos teóricos a partir de princípios advindos da oralidade. Assim, a relação entre oralidade e literatura torna-se evidente:

Assim foi o que ocorreu com a retórica que desenvolveu suas figuras de estilo baseadas em estruturas similares existentes na fala. Grande parte destas estruturas eram formas de repetição. Basta lembrar que a cada uma das funções encontradas e a vários dos tipos definidos correspondiam figuras de linguagem bem conhecidas da retórica. (Idem, p.177)

O autor ainda acrescenta outro fato, merecedor de destaque, segundo o qual os estudiosos da literatura grega, fundamentalmente da *Iliada* e da *Odisséia*, descobriram que Homero representava em suas obras a própria tradição oral (cf. Marcuschi, 1992: 24-5).

A mesma afirmativa é defendida por Ong (1998). O autor, em trabalho que visa estudar as relações entre oralidade e cultura escrita, afirma:

O maior alerta para o contraste entre modos orais e modos escritos de pensamento e expressão ocorreu não na lingüística, descritiva ou cultural, mas nos estudos literários, iniciados inquestionavelmente com o estudo de Milman Parry (1902 – 1935) sobre o texto da *Ilíada* e da *Odisséia* (1998: 14).

Assim, ao realizar uma recensão do trabalho de Milman Parry, Ong postula que a descoberta de Parry trouxe profundas implicações para a relação entre oralidade e princípios poético-literários e antropológicos (cf. idem, 37).

Na realidade, os estudos de Parry causaram grande impacto nas áreas da Lingüística e da Literatura. Isso pelo fato de que, “apesar das raízes orais de todo ato verbal, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade.” Frente a esse comportamento, a oralidade era considerada como uma variante de textos escritos, aceita, na maioria das vezes, por meio de um rigoroso escrutínio acadêmico (cf. idem, 16-7).

Segundo Ong, os textos poéticos de Homero, a *Ilíada* e a *Odisséia*, têm sido considerados, desde a Antiguidade Clássica até o presente, os exemplos mais profundos, mais superiores e mais verdadeiros da cultura ocidental. Em cada época, buscando explicar a superioridade dos textos, criaram-se interpretações que vinham ao encontro do paradigma de perfeição racional, ligado sobretudo ao domínio incontestável da cultura escrita.

Entretanto, por meio dos estudos de Parry, novas visões sobre a questão foram colocadas em discussão, uma vez que o pesquisador abordou questões da poesia homérica por meio de princípios “primitivos”:

Mais do que qualquer estudioso anterior, o classicista americano Milman Parry (1902 – 1935) conseguiu superar esse chauvinismo cultural [relativo à ligação até então indiscutível entre os textos homéricos e os princípios da razão escrita] de modo a penetrar na poesia homérica “primitiva” nos próprios termos dela, até mesmo quando eles contrariavam a visão estabelecida do que a poesia ou os poetas deveriam ser. (1998: 27)

Parry, assim, elaborou a tese, que pode ser resumida da seguinte forma: os traços diferenciadores da poesia homérica devem-se à economia imposta pelos métodos orais de composição. Esses métodos podem ser reelaborados por “detalhados estudos do próprio verso quando nos desvencilhamos dos pressupostos

sobre os processos de expressão e de pensamento arraigados na psique por gerações de cultura escrita” (cf. 1998: 30). Segundo Ong, essa descoberta, pelo seu caráter revolucionário, causou grande impacto nos estudos literários, com ampla repercussão nos estudos histórico-culturais e psíquicos.

Esse impacto pode ser exemplificado quando se imagina a reação de letrados convictos (educados, em princípio, para nunca utilizar clichês) frente à afirmação de que os poemas homéricos foram feitos sob a base do clichê ou de elementos muito semelhantes.

Dando continuidade ao trabalho de Parry, Havelock ratificou os pressupostos definidos pelo primeiro, afirmando que, em uma cultura oral, o conhecimento deve ser constantemente repetido, a fim de não se perder, em claro caráter de fixação da idéia. Sobre tal fato, Ong diz:

Algumas dessas implicações mais amplas [baseadas na teoria de Parry] tiveram de esperar pelo trabalho bastante minucioso feito posteriormente por Eric Havelock [...]. Os gregos homéricos valorizavam os clichês porque não apenas os poetas, mas o mundo noético oral ou o mundo do pensamento apoiava-se na constituição formular do pensamento. Na cultura oral, o conhecimento, uma vez adquirido, **devia ser constantemente repetido ou se perderia**: padrões de pensamento fixos, formulares, eram essenciais à sabedoria e a à administração eficiente. (Ong, 1998: 33 – grifo nosso)

Sobre a repetição de expressões, Ong deixa claro que há um caráter estritamente oral no fenômeno, sobretudo se comparado à cultura escrita:

A menos que indique claramente o contrário, tomarei “fórmula” e “formular” aqui como referentes, de modo inteiramente genérico, a frases ou expressões (tais como provérbios) prontas, repetidas de modo mais ou menos exato em verso e prosa, as quais, como veremos, realmente possuem uma função na cultura oral mais crucial e difusa do que qualquer outra que ela possa ter em uma cultura escrita, eletrônica ou de impressão. (1998: 35)

O certo é que a idéia central de Parry proporcionou à Academia outras investigações, como a de Whitman que, de acordo com Ong, apresentou a *Ilíada* como um poema estruturado pela tendência oral de repetir no fim de um episódio elementos que aparecem no início do mesmo episódio.

Ong também aborda em seu trabalho a relação estreita entre repetição e oralidade. Segundo ele, a redundância é característica do pensamento e da fala orais. É justamente a redundância que dá sentido profundo ao pensamento e à fala.

O pensamento, segundo o autor, requer algum tipo de continuidade. No texto escrito, essa continuidade é fluente, uma vez que, caso o leitor perca algum item, pode haver “retrocessos” no ato da leitura, a qual garante um novo contato com o trecho não compreendido. O mesmo não ocorre na oralidade, tendo em vista que não há nada para retroceder quando se fala em texto oral. A manifestação oral, segundo Ong, desapareceu tão logo foi pronunciada:

O pensamento requer algum tipo de continuidade. A escrita estabelece no texto uma “linha” de continuidade fora da mente. Se a distração confunde ou oblitera da mente o contexto do qual emerge o material que estou lendo agora, o contexto pode ser recuperado passando-se novamente os olhos pelo texto de modo seletivo. Retrocessos podem ser inteiramente ocasionais, puramente *ad hoc*. A mente concentra suas energias em avançar porque aquilo a que ela retrocede jaz imóvel diante de si, sempre disponível em fragmentos inscritos na página. No discurso oral, a situação é diferente. Não há nada para o que retroceder fora da mente, pois a manifestação oral desapareceu tão logo foi pronunciada. Por conseguinte, a mente deve avançar mais lentamente, mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa. (Ong, 1998: 50-1)

Daí a importância de se repetir no texto oral: convém ao falante se repetir duas ou três vezes, fator que garantiria o entendimento do texto pelo ouvinte.

Buscamos, neste tópico, abordar as relações entre repetição e oralidade em diversas linhas teóricas. Fica claro que esse fenômeno sempre está relacionado ao texto oral. No item a seguir, trataremos da bibliografia sobre o assunto, baseada nos princípios da Análise da Conversação, linha teórica voltada para a dinâmica do texto oral.

## **B – A repetição sob a luz da Análise da Conversação**

A repetição é característica da fala e deve ser estudada tendo em vista o princípio de iconicidade na língua falada. É a afirmativa que Marcuschi (1992) nos apresenta ao final de sua investigação sobre o fenômeno.

Koch (2001) também considera a repetição como um das estratégias básicas de construção do discurso, além de ser fundamental em situações rituais, como na interação do dia-a-dia:

Trata-se, também, de um dos traços básicos da comunicação diplomática, na qual [...] um grande número de expressões estereotipadas são sempre de novo repetidas, com o intuito de assegurar que determinados princípios, postulações, exigências não sofreram qualquer alteração. Assim sendo, sua presença no texto pode até não ser percebida, mas sua ausência seria altamente significativa. (Koch, 2001: 118-9)

A autora, ao abordar as peculiaridades da repetição, apresenta alguns pontos que merecem destaque. Segundo a pesquisadora, um fenômeno comum no português do Brasil é a dupla negação enfática, que ocorre na oralidade em co-variação simples, “feita em partícula negativa anteposta ao verbo (forma padrão) ou posposta ao verbo (variedade regional), em respostas negativas” (2001: 122).

Como exemplo, cita Koch:

Quer um pedaço de bolo?

(1) Não. (2) Não quero. [Formas padrões]

(3) Não quero não. [Forma oral – Centro-Sul-Sudeste]

(4) Quero não. (Forma oral – Nordeste)

Outro exemplo da dupla negação enfática pode ser encontrada no exemplo abaixo:

éh::... uma crise de cultura própria... e foram obrigados a a a a ::...  
importar homens cultos por que::... se eles não tinham analfabetos  
também não tinham grandes culturas... **eu não gosto de comuni-**  
**cação não...**<sup>26</sup>

Por seu turno, Marcuschi (1992) afirma que a repetição pode ser considerada como uma consequência do caráter *ad hoc* do texto falado, uma vez que este é estruturalmente planejado no momento em que é produzido. Entretanto, o fenômeno de repetir está intimamente ligado a outras funções textuais e discursivas, haja vista as inúmeras formas e funções já delineadas pela literatura linguística.

<sup>26</sup> Exemplo retirado de Marcuschi (2002: 126).

Dessa maneira, o ato de se repetir está relacionado à manutenção do plano informacional do texto falado, à preservação da funcionalidade comunicativa na progressão tópica, à condução dos tópicos discursivos em todas as atividades a eles relacionadas; à compreensão das unidades informacionais e à promoção das relações interpessoais para o êxito na interação.

Somado a todas essas funções, o autor postula que a repetição é a marca mais saliente do conceito de “estilo falado”, ou seja, o modo típico de a fala ocorrer. Já em Marcuschi (1992) e (2006), o pesquisador faz a validação do trabalho anterior, afirmando que a repetição

contribui para a organização discursiva e a monitoração da coerência textual; favorece a coesão e a geração de seqüências mais compreensíveis; dá continuidade à organização tópica e auxilia nas atividades interativas. (2006: 105)

Marcuschi (1992, 2002, 2006) relata também que, sem contar as fonológicas e morfológicas, há aproximadamente 50 tipos de repetições, fato a partir do qual se conclui que esse fenômeno lingüístico é “um dos mecanismos mais salientes na produção, condução e compreensão do texto dialogado” (1992: 01). A repetição, assim, torna-se fator preponderante no texto oral e é uma das causas de uma textualidade mais leve, menos densa, mais natural.

Já Urbano (2000), em estudo sobre a oralidade na obra de Rubem Fonseca, deixa claro que a repetição pode ser considerada de duas formas opostas: como processo compensatório da restrição vocabular ou como processo expressivo. Todos os casos, segundo o pesquisador, estão vinculados ao emprego do fenômeno na língua popular e oral:

No primeiro caso, decorre da restrição vocabular, própria da linguagem popular e oral que se serve normalmente apenas das palavras utilitárias do cotidiano. Essa restrição impõe, nesse caso, para a representação do imenso universo dos fatos e idéias, – mesmo na linguagem diária – , processos compensatórios vários, como a repetição, combinações vocabulares, paráfrases, comparações etc. Na linguagem falada, a emissão e a recepção da mensagem realizam-se ademais complementarmente, graças ao contexto lingüístico e situacional, que são também elementos compensatórios da deficiência lingüística de certos enunciados elípticos. (Urbano, 2000: 210)

Urbano postula também que as repetições, recursos freqüentes do texto oral, são constantemente usadas nos textos de Rubem Fonseca, traduzindo, no texto literário, a espontânea despreocupação da oralidade. Como exemplo, cita o pronome “lembrete”. Recurso muito utilizado no texto falado, esse uso pronominal se caracteriza por um “uso indevido de uma forma pronominal co-referencial ao SN núcleo da relativa”. Segundo o autor,

“com a abstração da relativa, Castilho denominou-o *pronome sombra* (A casa da fazenda *ela* era...) e Braga, de *duplo sujeito* (Meu primo, *ele* morreu). Pontes, ao estudar a posição do tópico (sentencial), chama-o de *pronome cópia* (Esse cestinho aqui, onde é que tem plástico pra *ele*). (Idem, p. 120)

De clara origem oral, o pronome “sombra”, segundo Urbano, também é usado em textos literários, confirmando a presença da oralidade no texto escrito.

Tannen (1989), ao tratar do tema, aborda a relação entre oralidade e literatura, indicando uma possível proximidade entre as repetições orais e as repetições que ocorrem no texto literário. Na realidade, a autora observa uma possível poética da repetição na fala. Marcuschi, ao comentar o posição de Tannen, diz: “Tannen [...] observa que, por ser a repetição a quintessência da poesia e aparecer com grande freqüência na fala, ela daria a esta última um caráter até mesmo poético.” (cf. 1992:12)

Tannen (1989) lembra que, para se criar um texto escrito, há uma extensa eliminação das repetições exatas. Ao contrário, a repetição adquire um elevado *status* no discurso poético. Sobre esse fato, a autora salienta que Finnegan considera a repetição a característica essencial da poesia. Aproveitando-se dessa afirmativa, Tannen acredita que a repetição na conversação é tão importante quanto a repetição no discurso poético:

Finnegan [...] vai mais longe quando diz: “A mais marcante característica da poesia é sem dúvida a repetição”. Estudos relativos à conversação têm também identificado, repetidamente, a importância da repetição. (Tannen, 1989: 20)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Finnegan [...] goes so far as to say, “The most marked feature of poetry is surely repetition.” Scholars studying the language of conversation have also identified, again and again, the importance of repetition. (Tradução nossa)

Além de abordar o possível “caráter poético” presente nas repetições orais, Marcuschi postula diversas formas e funções da repetição no texto oral.

Segundo o pesquisador, intuitivamente, todos os falantes admitem que repetir é “dizer o mesmo duas ou mais vezes”. Entretanto, pode-se dizer o mesmo de diversas maneiras. Assim, ao organizar uma tipologia da repetição, Marcuschi propõe inicialmente três tipos de repetição quanto à forma estrutural, a saber:

- Repetição literal: é a repetição *ipsis literis*, integral ou idêntica, tanto na forma como no conteúdo.

- Repetição com variação: é a repetição que aproveita parte do enunciado matriz (M)<sup>28</sup>, com pequenas modificações na estrutura.

- Paráfrase: é a reprodução apenas do conteúdo, com mudança dos elementos lexicais.<sup>29</sup>

Assim, segundo o autor, “o certo é que a repetição se dá nas relações de similitude e diferença, identidade e variação. Estas são, portanto, algumas das dimensões pelas quais a face visível da repetição será abordada em seu aspecto formal”. (1992:3)

Além disso, as repetições podem ocorrer nos níveis fonológico, morfológico, lexical, sintagmático e oracional. Neste trabalho, não serão abordados, na análise, os dois primeiros itens, colocando-se em foco as repetições lexicais, sintagmáticas e oracionais.

No texto conversacional, as repetições lexicais têm um leve predomínio se comparado às repetições sintagmáticas e oracionais. Marcuschi (2002), ao abordar as manifestações da repetição, afirma que a repetição do léxico no texto escrito tem funções variadas, tais como enfatizar o vocábulo matriz, significar continuidade, funcionar como elo coesivo e constituir tópico.

Quanto à produção do enunciado matriz (M), a repetição pode ser classificada como auto-repetições e heterorrepetições. (cf. Marcuschi, 2002: 109)

Tannen também (1989) divide primeiramente o fenômeno da repetição em dois grandes grupos, em relação ao enunciado matriz: repetição das próprias palavras (auto-repetição) e repetição das palavras de outros falantes (heterorrepetição), sendo que essas últimas podem acontecer imediata ou

---

<sup>28</sup> “Enunciado matriz”, aqui representado pelo símbolo M, é a expressão da qual a repetição (R) se origina.

<sup>29</sup> A paráfrase será tratada em parte posterior, como um item à parte, tendo em vista uma organização metodológica mais adequada.

posteriormente. Por sua vez, quanto aos modos de se repetir, a autora cita alguns tipos de repetição que são, segundo ela, relacionados, porém distintos. Assim, teremos a repetição exata, a repetição parcial (denominada repetição com variação) e a paráfrase<sup>30</sup>, isto é, sentido semelhante, mas expresso de maneira diferente, ocorrendo em diferentes níveis:

Formas de repetição e variação na conversação podem ser identificadas de acordo com vários critérios. Primeiro, um que pode distinguir refere-se à auto-repetição e repetição dos outros. Segundo, exemplos de repetição podem ser situados ao longo de uma escala de fixidez da forma, variando de repetição exata (as mesmas palavras pronunciadas nos mesmos padrões rítmicos) à paráfrase (idéias similares em diferentes palavras). No meio da escala, e muitíssimo comum, encontra-se a repetição com variação, tal como as perguntas transformadas em afirmações, afirmações transformadas em perguntas, repetição com uma palavra única ou frase modificada, e repetição com mudança de pessoa ou tempo. (Tannen, 1989: 54)<sup>31</sup>

Assim, pode-se propor a seguinte tabela::

**Tabela 02 – Classificação das repetições quanto à forma**

| <b>Repetições</b>         |                        |                              |
|---------------------------|------------------------|------------------------------|
| <b>Quanto à estrutura</b> | <b>Quanto ao nível</b> | <b>Quanto ao enunciado M</b> |
| 1. Repetição literal      | 1. Fonológico          | 1. Auto-repetição            |
| 2. Repetição com variação | 2. Morfológico         | 2. Heterorrepetição          |
| 3. Paráfrase              | 3. Lexical             |                              |
|                           | 4. Sintagmático        |                              |
|                           | 5. Oracional           |                              |

<sup>30</sup> Conforme já afirmou-se aqui, a paráfrase será analisada em outra parte deste capítulo.

<sup>31</sup> Forms of repetition and variation in conversation can be identified according to several criteria. First, one may distinguish self-repetition and allo-repetition (repetition of others). Second, instances of repetition may be placed along a scale of fixity in form, ranging from exact repetition (the same words uttered in the same rhythmic pattern) to paraphrase (similar ideas in different words). Midway on the scale, and most common, is repetition with variation, such as questions transformed into statements, statements changed into questions, repetition with a single word or phrase changed, and repetition with changed of person or tense. (Tradução nossa)

Com relação às funções, Marcuschi (2006: 232) apresenta uma tipologia que aborda cinco grandes planos: plano da coesividade, da compreensão, da continuidade tópica, da argumentatividade e da interatividade. Para cada função, há inúmeras subfunções, o que torna mais eclético o fenômeno da oralidade no texto conversacional. Justamente pelo fato de serem muitas, neste trabalho apresentam-se apenas aquelas funções e subfunções que supostamente ocorrem nos textos de Bandeira.

Assim, propomos uma análise das seguintes funções da repetição, que serão recenseadas e exemplificadas a seguir:

a) **Plano da coesividade:** abarca a sequenciação propriamente, a referenciação, a expansão oracional e o enquadramento funcional.

b) **No plano da compreensão:** fortalece a intensificação e o esclarecimento.

c) **No plano da argumentatividade:** possibilita a reafirmação e o contraste do enunciado. (cf. Marcuschi, 2006: 232).

d) **No plano da interatividade:** colabora na monitoração da tomada de turno, na ratificação do papel de ouvinte e na incorporação de opinião.

Metodologicamente, pode-se sugerir a seguinte divisão, em forma de tabela, para maior esclarecimento e uma melhor definição da teoria:

Tabela 03 – Classificação das repetições quanto à função, segundo Marcuschi

| Função      | Subfunção                                 | Exemplo <sup>32</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-------------|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| COESIVIDADE | Listagem                                  | <p>1 L2 – <i>Você conhece índio que</i> morreu de amor<br/> <i>Você conhece índio que</i> morreu de amor<br/> <i>Você conhece índio que</i> morreu guerreando pela amada<br/> <i>Você conhece índio que</i> morreu em luta de tribos</p> <p>5 <i>Você conhece índio que</i> foi morto (cf. Marcuschi, 2006: 233)</p> <p>1 L2 – o negócio ta aí pra quem quiser ver<br/> 2 o <i>índio pegando moléstias venéreas</i><br/> 3 { Ø } <i>pegando gripe</i><br/> 4 { Ø } <i>pegando sarampo</i><br/> 5 { Ø } <i>vírus</i><br/> 6 { Ø } <i>catapora</i> (cf. Marcuschi, 2006: 235)</p> |
|             | Enquadramento<br>Sintático-<br>Discursivo | <p>1 L1 – <i>quando eu saio</i> do trabalho<br/> eu quero DISTÂNCIA do trabalho<br/> eu quero me tornar alienada do trabalho<br/> <i>quando eu saio</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| COMPREENSÃO | Intensificação                            | <p>1 L2 – mas eu acho que ele falava <i>tanto</i><br/> 2 <i>tanto</i><br/> 3 <i>tanto</i><br/> 4 e eu o admirava muito<br/> 5 eu tinha a impressão</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|             | Transformação<br>de tema em<br>rema       | <p>1 L1 – de repente se você for fazer um levantamento em todo o<br/> 2 acervo que ta aí hoje já virou um <i>samba de crioulo doido</i><br/> 3 eu acho<br/> 4 L2 – não mas <i>esse samba de crioulo doido</i><br/> 5 <i>é nossa cultura riquíssima</i><br/> 6 <i>é nossa</i><br/> 7 <i>esse samba de crioulo doido</i><br/> 8 <i>é a nossa cult/</i><br/> 9 <i>é a nossa cultura sabe?</i></p>                                                                                                                                                                                  |
|             |                                           | <p>1 L1 – você acha que... <i>desenvolvimento</i> é bom ou é ruim?<br/> 2 L2 – <i>desenvolvimento</i> em que sentido?<br/> 3 L1 – <i>crescimento</i>... o Brasil diz-se basicamente</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |

<sup>32</sup> Neste quadro, exemplos de língua oral selecionados por Marcuschi (2006) são usados, a fim de mantermos uma hegemonia entre a teoria resenhada e os trechos de apoio aproveitados pelo pesquisador. Também os trechos serão úteis na comparação com os trechos poéticos, a qual será feita no capítulo seguinte.

|                          |                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------------------|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                          | <b>Esclarecimento</b>            | 4 subdesenvolvimento e diz-se também<br>5 que ele está <i>crescendo...</i><br>6 se <i>desenvolvendo</i><br>7 parece que está <i>saindo de uma... condição de subdesenvolvimento</i><br>8 para chegar sei lá numa <i>condição de desenvolvido... okay?</i>                                                                   |
| <b>ARGUMENTATIVIDADE</b> | <b>Contraste de Argumentos</b>   | 1 L1 – agora você quer...você quer ver uma coisa que eu detesto<br>2 que eu não gosto de jeito nenhum<br>3 <i>é fazer compras</i><br>4 <i>fazer compras?</i><br>5 seja qual for ela... viu?                                                                                                                                 |
| <b>INTERATIVIDADE</b>    | <b>Incorporação de sugestões</b> | 1 L1 – agora ele quer ser MESmo pelo gosto dele ele gostaria de ser<br>2 jogador de futebol ((risos)) não é? então... ele:: torce... pelo Palmeiras<br>3 e é o:: .... o:: xodó dele é o ... o verde e branco<br>[<br>4 L2 <i>ele joga?</i><br>5 L1 <i>ele joga</i><br>6 L2 ah<br>7 L1 ele gostaria de jogar de:: jogar no:: |

Com relação aos subtipos relacionados à função coesiva, Marcuschi (2006) destaca, dentre outras funções, a listagem a o enquadramento sintático-discursivo.

A subfunção da listagem, segundo o autor, refere-se à formação de listas, identificadas como paralelismos sintáticos, os quais ocorrem quase sempre com variações lexicais e morfológicas, contudo com a manutenção de uma estrutura nuclear.

As listas são importantes porque, além de constituírem uma estratégia comum para a conexão interfrástica, criam um ritmo especial na interação do texto falado, possibilitando um maior envolvimento.

Segundo o pesquisador, é normal as listas repetirem apenas uma parte das frases. Assim, para se compreender um enunciado na lista, é necessário pressupor o padrão sintático anterior. Marcuschi também afirma que, nas listagens, as expansões ocorrem à direita, enquanto que as elisões ocorrem à esquerda:

Nesses casos a expansão formal se dá à direita do núcleo frasal. Quer dizer, elisões se dão à esquerda [...], porque elas suprimem algo *já dado*, e as expansões se dão à direita, porque trazem o *novo*. (Marcuschi, 2006: 235-6)

Já o enquadramento sintático-discursivo ocorre tanto no início e no final de um turno ou no início e no final de uma unidade discursiva. Assim, segundo Marcuschi, serve para sinalizar “a completude da contribuição informativa e para a formulação discursiva”.

Desta forma, tanto a repetição por listagem como a repetição como enquadramento são significativas para “o processo de textualização do texto oral, providenciando a seqüenciação e o encadeamento dos enunciados”. Funcionam, portanto, como um forte recurso coesivo.

Outra importante função das repetições no texto oral é a de promover a compreensão dos enunciados. Segundo Marcuschi (2006), é provável que um exagero de repetições facilitadoras de compreensão propicie um raleamento informacional, não constituindo, contudo, um caráter disfluente ao texto, já que o objetivo é justamente facilitar a compreensão do interlocutor.

As repetições facilitadoras da compreensão possuem subfunções específicas, como as apresentadas na tabela anterior. Podemos supor, assim, que tais repetições sirvam como intensificação, transformação de rema em tema ou como esclarecimento.

As repetições compreensivas que visam à intensificação são aquelas que dão “pistas para entender o que se quer dizer sem que o conteúdo pretendido seja enunciado de maneira explícita”.

Já as repetições compreensivas referentes à passagem entre rema e tema se referem ao caso em que a finalidade da repetição vincula-se à transformação do rema do enunciado anterior em tema do enunciado seguinte, justamente pela ênfase que se dá ao item repetido.

Por seu turno, a repetição compreensiva esclarecedora é aquela que explicita as informações com expansões sucessivas, por meio de repetições sucessivas ou de paráfrases.

A repetição, entre as funções textual-discursivas, também introduz ou reintroduz o tópico discursivo. No caso específico da introdução, a repetição marca o início do tópico, que será desenvolvido em seqüência. Já no caso das repetições

reintrodutoras de tópico, a repetição retoma o tópico discursivo após parênteses, ou após a inserção de um tópico discursivo no interior de outro que estava sendo desenvolvido. (cf. Marcuschi, 2006: 241-2)

Algumas repetições, por sua vez, são constantemente ligadas à argumentatividade, servindo como estratégia para reafirmar, contestar ou contrastar argumentos. O contraste de argumentos, ligados sempre às heterorrepetições, ocorre, por exemplo, na mudança de entoação por parte de um locutor, alterando a assertiva produzida pelo interlocutor. Há, com isso, uma transformação do ato ilocutório, introduzindo desacordo ou surpresa.

Também vinculado às heretorrepetições, encontra-se uma outra função repetitiva: a interatividade. Dentre muitas subfunções das repetições interativas, destaca-se aqui aquela ligada à incorporação de sugestões. Assim, o simples fato da colaboração em um diálogo, demonstrado por meio da repetição, pode ser um caso de incorporação de sugestões:

Quando temos uma P-R [pergunta – resposta] [...], dá-se um caso normal de colaboração, ao passo que uma A-P [assertiva – pergunta] [...] sugere dúvida, revide ou contestação sob o ponto de vista interacional. (Marcuschi, 2006: 254)

Obviamente, quando aqui propomos um comentário sobre os itens da tipologia proposta por Marcuschi, não deixamos de lado o risco que se corre quando se sugere uma separação desse tipo. Deste modo, é necessário lembrarmos de que mais de uma função ou mais de uma subfunção aqui apresentadas podem ser aplicadas ao mesmo exemplo.

#### **4.1.2. A paráfrase no texto oral**

Já foi dito que a construção e o planejamento do texto oral ocorrem no mesmo momento, fato que configura uma das mais nítidas características dessa modalidade textual. Justamente por ser não-planejável de antemão, decorrente, sobretudo, de sua natureza interacional, o texto oral ocorre *in statu nascendi*, apresentando, em sua superfície, os estágios do processo de sua construção.

O locutor tem, assim, a possibilidade de se planejar tematicamente, mas não de se planejar discursivamente. A formulação do discurso fica condicionada a

diversos fatores, tais como: condições pessoais de cultura dos interlocutores, maior ou menor conhecimento a respeito do tema tratado, maior ou menor interesse que o assunto em questão possa suscitar. Todos esses fatores fazem com que haja, em muitos casos, um redirecionamento da fala no momento da produção do enunciado:

Nas condições de produção do diálogo, essa intenção comunicativa não é anteriormente planejada. Quando muito, tem o falante uma vaga noção do que vai dizer ao iniciar o seu turno. Em geral, ele toma a palavra e segue falando com “destino incerto”, que só se definirá na evolução do turno, ou seja, na sequência da formulação. Nesse sentido, então, construir o texto consiste também em planejá-lo. (Hilgert, 2003: 107)

A simultaneidade de planejar e de construir o texto oral faz com que o falante se preocupe com o “dizer” e com o “que dizer”, justamente por caber a ele, falante, a responsabilidade de oferecer ao ouvinte uma proposta de compreensão, a partir da qual o interlocutor possa mostrar uma reação esperada, de acordo com o desejo de quem fala. Esse aspecto, de natureza interacional, é justamente uma das principais causas da quebra do fluxo informacional.

Essa preocupação com a busca de uma clareza pragmático-interacional, na maioria das vezes, gera algumas marcas características específicas na formulação da conversação espontânea ideal. Os cortes desviantes<sup>33</sup>, as repetições<sup>34</sup> e as correções<sup>35</sup> são diretamente observáveis como marcas do fenômeno de planejamento.

Assim, por um lado, no texto escrito há, teoricamente, um tempo de planejamento, com os possíveis apagamentos das marcas do planejamento. Por outro, o texto oral traz as marcas da reformulação, uma vez que nasce no momento em que é produzido:

Em outras palavras, ao contrário do que acontece com o texto escrito, em cuja elaboração o produtor tem maior tempo de planejamento, podendo fazer rascunhos, proceder a revisões e correções, modificar o plano previamente traçado, no texto falado planejamento e verbalização ocorrem simultaneamente, porque ele emerge no próprio momento da interação: ele é o seu próprio rascunho. (Koch, 2006: 45)

---

<sup>33</sup> Os cortes serão tratados mais a frente neste trabalho.

<sup>34</sup> Sobre repetições, ver item anterior.

<sup>35</sup> Sobre cortes, ver item posterior.

Mantendo todos os traços de seu *status nascendi*, é normal que o texto oral seja marcado pela descontinuidade no curso de sua formulação. Segundo Hilgert, “a característica mais evidente do texto falado é a grande incidência de descontinuidades no curso de sua formulação.” (2003: 108)

Dessa maneira, a descontinuidade consiste numa interrupção do fluxo formulativo, que é produzida por um “problema de formulação”. Hilgert postula que esse tipo de problema não deve ser entendido como “erro” ou “falha” na formulação, mas sim na escolha da expressão mais adequada, escolha que é acompanhada de hesitações e pausas, geradoras da descontinuidade. (cf. Idem, 2003: 108)

A respeito desses problemas, o autor diferencia dois tipos deles: problemas prospectivos e problemas retrospectivos.

Os primeiros são percebidos pelo locutor antes de ele os formular e são denunciados por algumas marcas, como hesitações, cortes, pausas. Os segundos, por seu turno, ocorrem depois da formulação, gerando características próprias, como repetições, correções e paráfrases. Em todos esses casos, há dois elementos constitutivos: o enunciado de origem (EO) e o enunciado reformulador (ER).

Além da presença desses dois tipos de enunciado, muitas vezes a presença de um terceiro item, chamado de marcador de reformulação, ocorre entre EO e ER. Tal marcador denuncia a reformulação que provavelmente irá ocorrer:

Além desses, muitas atividades de reformulação registram um terceiro componente: o marcador de reformulação. Ele anuncia a reformulação a ocorrer, por meio de uma expressão verbal, de um paralelismo sintático ou de alguma manifestação suprasegmental ou paralingüística, como a pausa, a hesitação, a mudança de ritmo na articulação (ora pausada ou prolongada, ora mais rápida), a diminuição da altura ou do volume da voz. (Hilgert, 2003: 129)

Tais marcadores, assim, são as marcas de que o falante pretende reformular seu enunciado. Ao empregar determinada expressão, o enunciatador pode perceber que o emprego desta ficou aquém do sentido pretendido. Prevendo que este fato possa gerar problemas de compreensão ao ouvinte e, conseqüentemente, um pedido de esclarecimentos, o falante se antecipa: deixa de dar o prosseguimento natural ao enunciado que era até então mantido e, usando uma outra expressão da mesma equivalência semântica, explicita a informação transmitida na primeira expressão, ou seja, parafraseia a primeira expressão.

Paráfrase, assim, é

um enunciado que reformula um enunciado anterior, mantendo com este uma relação de equivalência semântica. Em termos mais simples, a paráfrase retoma, com outras palavras, o sentido de um enunciado anterior. Ela, portanto, supõe sempre um enunciado de origem com o qual está em relação parafrástica. (Idem, 2003: 111)

O parafraseamento consiste em uma “estratégia de construção textual que se situa entre as atividades de reformulação, por meio das quais novos enunciados remetem, no curso da fala, a enunciados anteriores, modificando-os parcial ou totalmente” (cf. Hilgert, 2006: 275).

Outra definição pertinente é aquela apresentada por Fuchs, em sua obra dedicada à paráfrase. Segundo ela, paráfrase é a

transformação progressiva do ‘mesmo’ (sentido idêntico) no ‘outro’ (sentido diferente). Para redizer a ‘mesma’ coisa acaba-se por dizer ‘outra’ coisa, no termo de um processo contínuo de deformações negligenciáveis, imperceptíveis. (1982, 49-50)

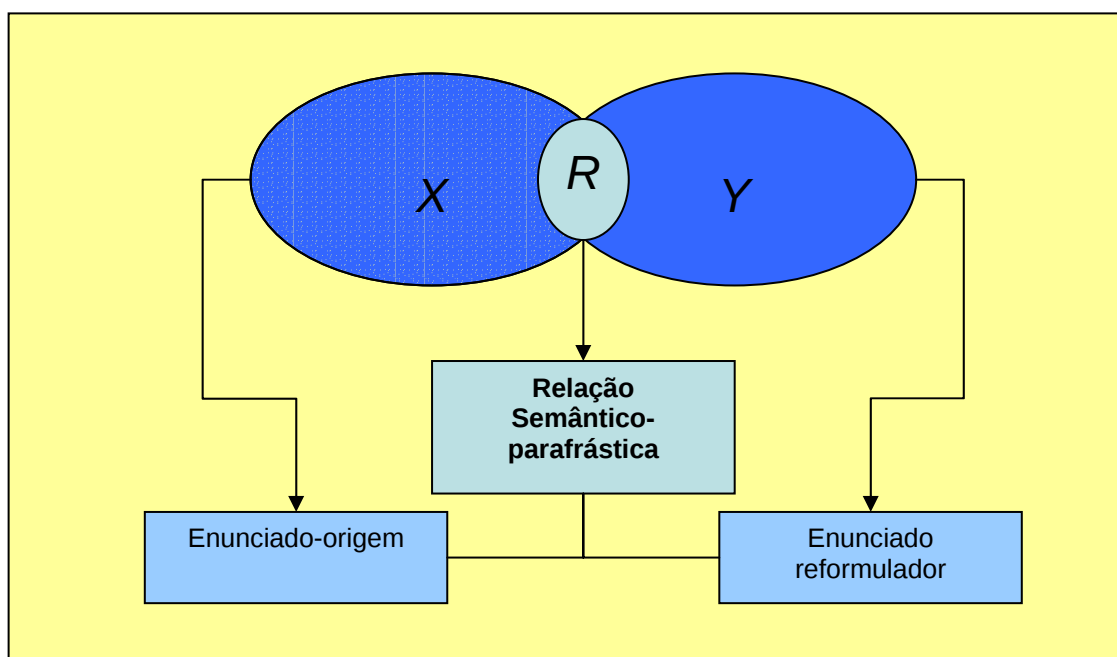
No sentido empregado por Fuchs, a paráfrase se mostra implicitamente ligada ao paradoxo, já que há uma repetição de conteúdos e, por serem repetidos, acrescentam-se semanticamente e, desse modo, mudam.

Estruturalmente, a paráfrase pode ser descrita como a produção de um enunciado do tipo  $x R y$ , segundo as postulações de Hilgert:

Essa relação que se estabelece entre  $x$  (EO – enunciado-origem) e  $y$  (ER – enunciado reformulador) é de equivalência semântica, entendida como um *parentesco semântico* [...], que pode manifestar-se em grau maior ou menor, nunca, porém, como uma equivalência semântica absoluta. (2006: 275)

Assim, poderíamos esquematizar da seguinte maneira o esquema parafrástico:

Gráfico 02 – Fórmula parafrástica



Cabe lembrar que as relações semânticas de equivalência, descritas no conceito da paráfrase, não se dão de forma fixa, apenas pela estrutura proposicional do enunciado-origem com o enunciado reformulador. Elas ocorrem, segundo Hilgert, no momento da enunciação, ou seja, a cada instante da evolução interativa, a fim de produzir vários graus de modulação semântica, que asseguram a compreensão buscada, além de garantir o ato comunicativo.

Assim, a relação de equivalência semântica entre X e Y “não decorre do que os enunciados informam isoladamente, fora do contexto, mas só se constrói no discurso, tornando-se reconhecível graças ao conhecimento extratextual, comum a ambos os interlocutores [...]” (Hilgert, 2006: 276)

Desta forma, segundo o autor, há duas concepções parafrásticas: a concepção estática e a concepção dinâmica, adotada neste trabalho. Enquanto aquela se refere a um sentido comum invariável, percebido apenas pela concepção fixa do enunciado, esta é resultante das relações semânticas locais, pragmáticas, como resultado de uma estratégia cognitivo-discursivo-interacional dos sujeitos.

## **A – A relação paradigmática – uma questão de equivalência sintática**

A paráfrase, que é um fenômeno marcado pela existência de equivalência semântica entre dois enunciados, ocorre, muitas vezes, em posição também de equivalência sintática, ou seja, nos dizeres de Hilgert, numa relação paradigmática. Assim, o termo parafrástico ocupa “o mesmo lugar sintático da matriz no contexto em que esta se encontra inserida.” Pode-se observar no exemplo abaixo um caso de relação paradigmática entre matriz (M) e paráfrase (P):

e isto DEve ter dado uma sensação de poder...

M –            uma sensação... de poder

P –            uma sensação... de domínio sobre a natureza...

              que no final das contas toda a evolução humana...

              não deixa de ser exatamente a evolução do domínio

              que o homem tem sobre a natureza...<sup>36</sup>

## **B – Tipologia parafrástica**

Segundo Hilgert (2002, 2003 e 2006), podemos considerar a paráfrase: (1) do ponto de vista conversacional ou operacional, considerando-a em dois grupos (as auto e as heteroparáfrases); (2) do ponto de vista distribucional e (3) quanto à semântica das relações parafrásticas. Tentaremos, a seguir, resenhar alguns itens relativos a essa tripartição teórica.

### **a) O aspecto conversacional da paráfrase – a atuação dos interlocutores**

O falante, de um lado, embutido em uma conversação espontânea ideal, pode produzir uma paráfrase partindo de seu próprio enunciado, constituindo o que Hilgert (2003) chama de autoparáfrase. Por outro lado, o interlocutor pode parafrasear o enunciado produzido por outro, realizando uma heteroparáfrase.

---

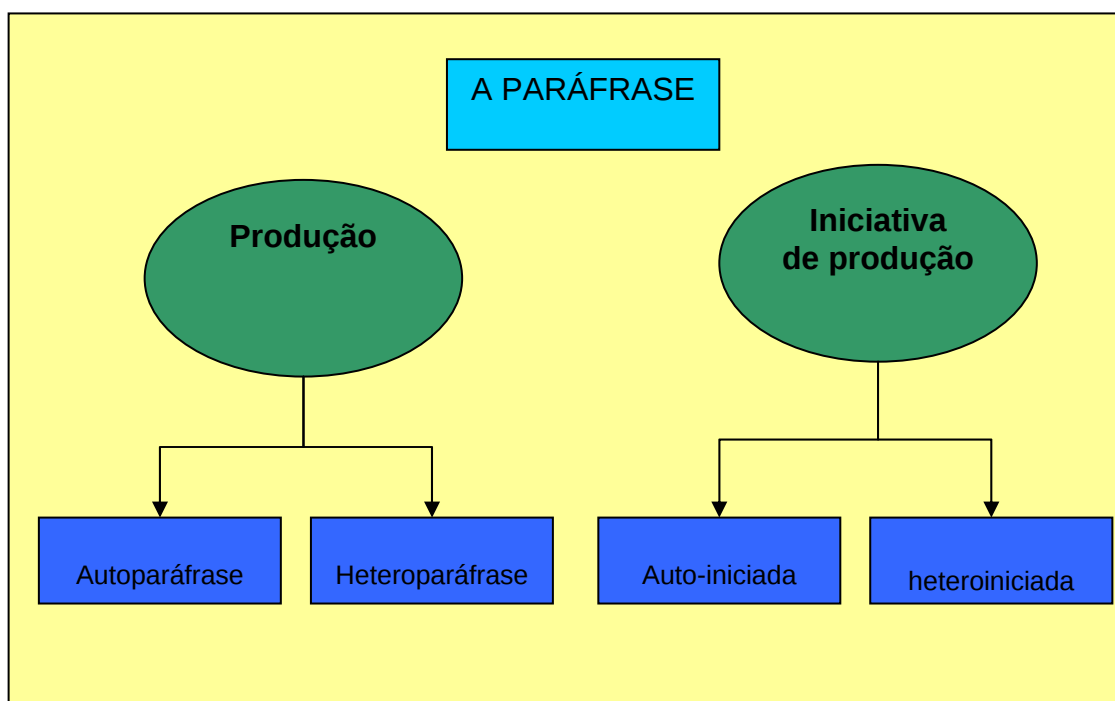
<sup>36</sup> Exemplo retirado, por Hilgert (2006), de Castilho e Preti (1996).

Entretanto, segundo Hilgert (2003), devemos diferenciar essa classificação, que leva em conta a produção em si, da iniciativa de parafraseamento, “que cabe àquele que desencadeia o ato de parafrasear.” (Idem, 2003: 117)

Desse modo, teremos uma paráfrase auto-iniciada, quando esta for desencadeada por quem a produz, ou seja, a paráfrase é produzida por iniciativa do próprio falante; uma paráfrase heteroiniciada, quando ela for desencadeada por um interlocutor e produzida por outro.

Considerando essas duas divisões, tem-se:

**Gráfico 03 – Tipologia parafrástica de acordo com a atuação dos interlocutores**



Desse modo, podem ocorrer, na conversação espontânea ideal, quatro tipos de paráfrase quanto ao aspecto conversacional, como nos exemplos<sup>37</sup> a seguir:

- a) autoparáfrase auto-iniciada: ocorre quando o locutor parafraseia-se a si mesmo e por iniciativa própria:

<sup>37</sup> Usamos, na caracterização desses diversos tipos, os exemplos usados por Hilgert (2003), coletados a partir do inquérito 62, bobina 20, do projeto NURC/USP-SP, transcrito em Castilho e Preti, 1987, p. 74-77, linhas 544 a 676.

L1            **(M)**<sup>38</sup> a situação do médico...também é uma situação difícil...  
**(P)**<sup>39</sup> em termos de mercado de trabalho também é uma  
situação difícil (linhas 648-650)

- b) autoparáfrase heteroiniciada: ocorre quando o locutor (L1) parafraseia-se a si mesmo mas, diferentemente da autoparáfrase auto-iniciada, esse tipo de paráfrase é desencadeada pelo interlocutor do falante (Doc.):

L1            **(M)** por incrível que pareça hoje em dia falar em  
Pesquisa é:...achar que a pessoa vive de poesia  
Né?... ((vozes incompreensíveis)) você não acha?...  
Doc.            O:...  
L1            **(P1)** hoje:: fazer pesquisa é viver de poesia...  
**(P2)** não dá  
Doc.            ((riu)) é verdade (linhas 573-578)

- c) heteroparáfrase auto-iniciada: ocorre quando o locutor (L2) parafraseia o enunciado de seu interlocutor (L1) por iniciativa própria:

L1            **(M)** nós temos que estudar bastante né? ((risos))  
L2            **(P)** precisamos de qualidade né?  
L1            é exato (linhas 612-614)

- d) heteroparáfrase heteroiniciada: ocorre quando o locutor parafraseia o enunciado de seu interlocutor pela iniciativa desse último:

L1            ... (uma)de no::ve...e a outra de seis...  
Doc.            **(M)** a senhora... procurou dar espaço de tempo entre um e  
OUtro...  
L2            **(P)** aconteceram ou foram programados  
Doc.            (isso)... faz favor (Castilho & Preti, 1987, p. 136, linhas 01-09)

<sup>38</sup> O símbolo (M) equivale à expressão “matriz”.

<sup>39</sup> O símbolo (P) equivale à expressão “paráfrase”.

No último exemplo, os locutores (representados por L1 e L2) conversavam sobre o número de filhos de cada uma delas. A partir de certo momento, a documentadora responsável pela gravação (Doc.) realizou uma pergunta dirigida ao primeiro locutor (L1). Como este demorou a responder, L2, provavelmente percebendo que L1 não entendia o questionamento, reformula a pergunta, usando outras palavras, entretanto com o mesmo sentido. (cf. Hilgert, 2003: 136-7)

Segundo Hilgert (2003), a autoparáfrase auto-iniciada é, em relação aos outros tipos de paráfrase, a que mais ocorre na conversação espontânea ideal, sendo usada para garantir a compreensão aos ouvintes. A busca de compreensão, desse modo, faz com que o falante use a paráfrase para definir noções e conceitos, para explicar uma unidade de sentido, para enfatizar soluções e propor alternativas, para sublinhar características do assunto ou para adequar o vocabulário de seu discurso à situação ou ao ouvinte:

No tocante às suas funções, visam precisamente a garantir ao ouvinte a compreensão dos enunciados, a qual poderá, por exemplo, exigir do falante paráfrase (sic) que definam noções e conceitos, precisem ou explicitem uma unidade de sentido, proponham ou enfatizem soluções, sublinhem pertinências temáticas, procedem à adequação vocabular. (Idem, 2003: 137)

## **b) A distribuição das paráfrases**

As paráfrases também podem ser classificadas quanto à proximidade ou não com relação ao enunciado matriz. Àquelas que seguem imediatamente o termo matriz damos o nome de *paráfrases adjacentes*, enquanto que aquelas que não estão próximas do termo matriz são chamadas de *não-adjacentes*.

Com relação à função de cada uma delas, Hilgert postula que as paráfrases não-adjacentes têm a função de garantir a centração tópica, uma vez que demarcam diferentes etapas do desenvolvimento tópico, repetindo, em momentos discursivos futuros, o conteúdo do enunciado (cf. 2006: 284).

Por sua vez, as paráfrases adjacentes, que constituem um deslocamento semântico na passagem da matriz para a paráfrase, estão quase sempre ligadas à precisão do enunciado, à adequação pragmático-enunciativa do ato interacional. Além disso, no caso das paráfrases adjacentes, há uma intervenção na

microestruturação textual, ao contrário das não-adjacentes, que “tecem a macroestrutura de um tópico conversacional”. (Hilgert, 2006: 284)

### c) A semântica das relações entre termo matriz e termo parafrástico

Partindo do pressuposto segundo o qual a paráfrase surge de uma relação de equivalência semântica entre enunciado matriz e enunciado reformulador, o termo parafrástico é, a princípio, dissimétrico em relação ao termo matriz. De outro modo: só em parte os traços comuns entre termo matriz e paráfrase coincidem. No mesmo momento em que há uma carga de equivalência semântica, há uma carga de não equivalência. Nesses termos, a repetição estaria centrada nos limites da paráfrase, por ter total equivalência semântica com o termo matriz (cf. Hilgert, 2003: 130-1). O termo parafrástico, assim, justamente pelo seu caráter dissimétrico com relação à matriz, pode ter a forma da *decomposição semântica* ou da *recomposição semântica*.

No primeiro caso, apenas “uma possibilidade de significação é considerada pertinente pelo falante, que a textualiza num segmento sintático-lexical mais complexo”. No outro tipo, por seu turno, “as significações da matriz estão, na paráfrase, contidas num único lexema, que as engloba”. (Hilgert, 2006: 291)

O autor também salienta que esses dois tipos de deslocamento se encontram intimamente relacionados às características formais dos enunciados do fenômeno parafrástico. Enquanto que a decomposição semântica se textualiza em uma expansão sintático-lexical, criando *paráfrases expansivas*, a recomposição semântica se configura em uma redução sintático-lexical, em processo de formação de *paráfrases redutoras*.

Além desses movimentos semânticos, o pesquisador deixa claro que podem ocorrer paráfrases simétricas, ou seja, aquelas que têm a mesma dimensão textual do termo matriz, havendo mudanças somente em seus componentes lexicais.

Com relação às funções específicas de cada uma delas, os estudos de Hilgert comprovam que as paráfrases redutoras têm a função de resumir e de denominar o enunciado matriz:

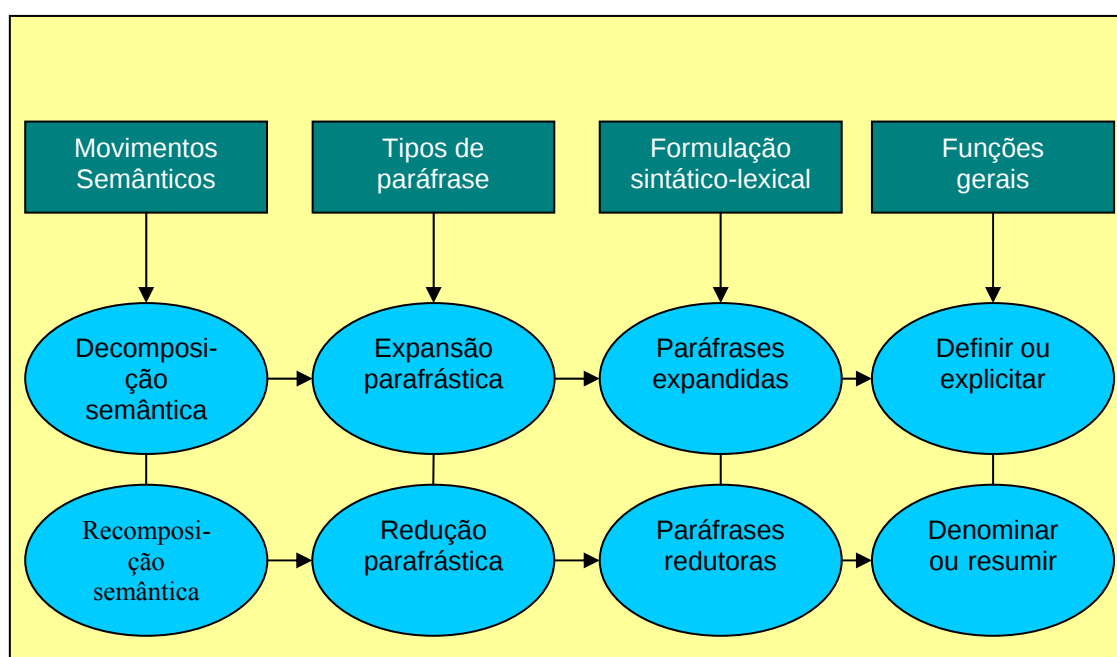
A *condensação parafrástica* assume a função de resumo, quando a paráfrase sintetiza as informações apresentadas na matriz [...]. Outra função das paráfrases condensadas é a *denominação*, na medida em que retomam a formulação analítica

e, não raras vezes, vaga, complexa ou confusa da matriz, por meio de um termo ou uma expressão semanticamente abrangente. (Hilgert, 2002: 153)

Por seu turno, as paráfrases expandidas buscam definir o enunciado matriz, da mesma forma que explicitam aquilo que é dito anteriormente.

A título de resumo, apresentamos, no gráfico a seguir, a relação entre movimentos semânticos, tipos de paráfrase, formulação sintático-lexical e funções gerais.

**Gráfico 04 – Movimentos semânticos e funções gerais**



Desta forma, fica constatada a importância da paráfrase na dinâmica conversacional, haja vista que esse recurso linguístico apresenta funções específicas, como definir, explicitar, denominar ou resumir o enunciado matriz. Todas essas funções sustentam aquilo que seria o objetivo de toda paráfrase: garantir a compreensão do enunciado em um ambiente interativo.

#### **4.1.3. A correção no texto oral**

Conforme já foi apresentado em outras partes deste trabalho, quando se faz um paralelo entre LF e LE, levando em conta as variedades prototípicas (como na comparação de uma “conversação espontânea” com um “texto acadêmico”), percebe-se

que há, na LF, uma maior presença de reelaborações, uma vez que a fala é elaborada ao mesmo tempo em que é colocada em prática. Em outras palavras, o texto escrito, em tese, é reconstruído com o apagamento das marcas de reelaboração: “revê-se o que se escreveu, volta-se atrás, apagam-se os erros, escondem-se as hesitações, evitam-se as repetições.” (Barros, 2003: 155)

Desta forma, por um lado, o texto escrito, teoricamente, não deixa marcas no processo de planejamento, apresentando-se como um todo coeso, pronto, com frases mais densas e sintaticamente mais complexas. O texto oral, por outro lado, mostra marcas lingüísticas evidentes de seu planejamento, de que resultam frases mais fragmentadas sintaticamente. (cf. Rodrigues, 2003)

A formulação do texto oral, por seu turno, está intimamente ligada à interação. Assim, deixam-se marcas no texto que devem ser interpretadas pelo interlocutor. Isso faz com que a produção do texto falado seja *ação e interação*. Segundo Hilgert, “a compreensão nunca se realiza na perspectiva de um dos interlocutores. É preciso que a ação de ambos convirja para que ela ocorra.” (1989: 147)

Koch e Osterreicher, ao tratarem do tema da formulação no texto oral, afirmam:

Em todas as línguas existem procedimentos e elementos que permitem introduzir no interior do discurso o próprio processo de formulação tão logo surgem dificuldades de formulação. (Koch e Osterreicher *apud* Fávero, Andrade e Aquino, 2002: 365)

A correção, assim, é um desses procedimentos de formulação, que desempenha papel considerável entre os processos de construção do texto. Corrigir é, segundo Fávero, Andrade e Aquino, “produzir um enunciado lingüístico (enunciado-reformulador – ER) que reformula um anterior (enunciado-fonte – EF), considerado “errado” aos olhos de um dos interlocutores; a correção é, assim, um claro processo de formulação retrospectiva. (2002: 362-3)

Por seu turno, Barros e Melo (1990) definem a correção como procedimento de reelaboração, que adequa as dificuldades “temporais” e como ato de reformulação do texto, visando a intercompreensão:

A correção foi, portanto, definida como um procedimento de reelaboração, que conserta as dificuldades e inadequações “temporais” da elaboração e da

produção do discurso, e como ato de *reformulação* do texto, tendo em vista a intercompreensão. Enquanto a primeira concepção de correção enfatiza aspectos da elaboração e da produção da conversação, a segunda ressalta o caráter interativo dos atos de reformulação. A reformulação resulta, nesse sentido, do trabalho de cooperação dos participantes da conversação que se autoparafraseiam ou corrigem e também parafraseiam e corrigem seus interlocutores. As definições propostas de correção completam-se, reelaboração de “defeito” de produção ou ato de reformulação interativa que visa à intercompreensão. (1990: 17)

Hilgert considera a correção, juntamente com a paráfrase, um índice que auxilia o caráter descontínuo do texto falado. Da mesma forma, as correções são indícios do *status nascendi* do texto falado, mais especificamente da conversação espontânea ideal:

[...] vimos que a construção do texto falado é extremamente suscetível de problemas de formulação, em geral denunciados por descontinuidades manifestadas nas hesitações e nas interrupções provocadas por correções e retomadas parafrásticas. (Hilgert, 2003: 128)

Entretanto, o que diferencia as atividades de reformulação, ou seja, quais as diferenças entre a paráfrase e a correção, já que ambas constituem os problemas retrospectivos? Segundo Hilgert, a diferença se faz notar na especificidade da relação semântica entre matriz e enunciado reformulado. Na paráfrase, há uma manutenção da relação semântica entre enunciado original e enunciado reformulado. Desse modo, a paráfrase retoma

em maior ou menor grau, o conjunto de traços semânticos [...]. Nesse sentido, a repetição pode ser considerada um caso limite de paráfrase, na medida em que manteria com seu enunciado de origem o grau máximo de equivalência semântica. (cf. 2003: 130-1)

Ao contrário da paráfrase, não há, na correção, uma posição de equivalência semântica, mais sim de contraste semântico, já que a correção anula, total ou parcialmente, a verdade do termo matriz. Assim, “há traços semânticos opostos ou contrários que distinguem o elemento corrigido do corretor: definição,

determinação, especificidade vs indefinição, indeterminação, generalidade.” (Barros, 2003: 157)

Quanto aos tipos de correção, Barros explica que se deve considerar dois tipos de correção: a *reparação* e a *correção propriamente dita*. A primeira se refere a uma infração conversacional, ou seja, a *reparação* ocorre quando “os interlocutores cometem ‘erros’ no sistema de tomada de turnos, violam as regras da conversação e essas falhas e desobediências são reparadas.” (2003: 159). Entretanto, acredita-se que, por se tratar de regras conversacionais relativas à relação falante / ouvinte, a *reparação* não seria tão importante, para o desenvolvimento deste trabalho, quanto às *correções propriamente ditas*. Deste modo, destaca-se, a seguir, esse último tipo de correção.

As correções que não se referem aos “erros” presentes nas regras da conversação são chamadas de correções propriamente ditas, ou apenas, segundo nos informa Barros, de correções. O objetivo central dessa correção seria garantir o entendimento mútuo na interação:

A elas aplica-se a definição genérica de correção como um ato de reformulação, cujo objetivo, ao consertar “erros” e inadequações, é assegurar a intercompreensão no diálogo. (2003: 143)

Nesse sentido, pode-se afirmar que há dois tipos de correção propriamente dita: a auto e a heterocorreção. A primeira é definida como aquela em que a própria pessoa se corrige, enquanto que, na segunda, a correção é a realizada pelo interlocutor. Aqui, vamo-nos ater apenas à autocorreção, visto que é esse o tipo de correção que será analisado em outra parte deste trabalho.

Assim, as autocorreções, na língua falada, acontecem no mesmo turno de fala ou nos outros turnos seguintes. Contudo, Barros postula que as correções mais comuns são aquelas que aparecem no mesmo turno do termo matriz, uma vez que o falante tem pressa em se corrigir, não perdendo a oportunidade de se retificar a tempo, antes que seu interlocutor perceba e realize uma heterocorreção e, sobretudo, que a compreensão da interação fique prejudicada pelo erro cometido:

As demais correções são autocorreções que, por sua vez, podem acontecer no mesmo turno em que o “erro” é cometido ou em outros turnos. São mais comuns as autocorreções no mesmo turno e, em geral, na mesma frase, pois a pressa em

corrigir-se é garantia de correção “em tempo” [...] e o falante procura não perder a oportunidade de reparar o erro [...]. (Barros, 2003: 145)

Segundo a autora, são comuns as autocorreções assinaladas com os marcadores de correção, como os termos “não” e “aliás”. Desse modo, os marcadores de correção adquirem a “função de fornecer pistas para que o interlocutor perceba a correção e, por meio dela, a intenção do falante. Em outras palavras, são marcadores que assumem papel na interpretação de uma conversação.” (Barros: 2003: 150)

Fávero, Andrade e Aquino (1999) ratificam os dizeres de Barros, postulando que é muito comum a ocorrência de autocorreções auto-iniciadas no mesmo turno e, mais especificamente, na mesma frase do termo a ser corrigido. Afirmam ainda, baseadas em Marcuschi, que talvez seja essa característica uma das responsáveis pelo caráter disfluente do texto oral:

A autocorreção auto-iniciada é a processada pelo próprio falante e pode ocorrer no mesmo turno ou em turno diferente. O mais comum é que ocorra no mesmo turno e geralmente na mesma frase porque o falante tem pressa em corrigir-se, já que pode perder o turno e a oportunidade de reformular seu enunciado. [...] “Talvez, diz Marcuschi [...], seja este um dos motivos de muitas sentenças na conversação serem truncadas, já que se prefere sacrificá-las a perder a oportunidade de reparar um equívoco”. (Fávero, Andrade e Aquino, 1999: 66)

Marcuschi, a respeito desse tipo de correção, diz que “é muito comum o uso do marcador *não* para refazer algum aspecto do dito, seja lexical ou semântico” (2000: 31).

Fávero, Andrade e Aquino (2006), ao abordarem o tema, também apresentam uma listagem desses marcadores. Segundo as autoras, é possível diferenciar dois tipos de marcas: as *prosódicas* e as *discursivas*. As primeiras se referem às pausas, à entonação, à velocidade da elocução, aos alongamentos e à intensidade de voz. Já com relação aos outros, postulam que “os marcadores discursivos constituem uma classe bastante heterogênea: quer dizer, bom, ah, ah bom, aliás, então, logo, não, ou, ahn ahn, hein, digamos, digamos assim, ou melhor, em outras palavras, em termos, não é bem assim, perdão, desculpe, finalmente.” (2006: 269)

Em trabalho anterior, as mesmas autoras, ao citar Gulich e Kotschi, postulam que o marcador discursivo é fundamental na definição do tipo de reformulação oral. Assim, a distinção entre paráfrase e correção não ocorre apenas por meio da relação semântica entre enunciado-fonte e enunciado-reformulador:

Gulich e Kotschi [...] dizem que diferentes tipos de reformulação não se distinguem unicamente pela relação semântica existente entre o enunciado-fonte e o enunciado-reformulador, mas também pelo tipo de marcador empregado para indicar esta relação: “...é freqüentemente com a ajuda do marcador que o locutor cria uma relação de reformulação entre dois enunciados diferentes. Uma relação semântica – por exemplo, a da equivalência – não é dada simplesmente (pela estrutura proposicional do enunciado-fonte e do enunciado-reformulador), mas é estabelecida pelo locutor. O marcador é um traço deixado no discurso pelo trabalho conversacional do locutor”. (Fávero, Andrade e Aquino, 1999: 67)

Fávero, Andrade e Aquino (1999) também postulam que as correções têm dois tipos de função: a interacional, considerada pelas pesquisadoras como a função geral; a informacional, que se refere à adequação do conteúdo discursivo.

A função interacional, assim, diz respeito à busca de cooperação, à intercompreensão e ao estabelecimento de relações entre os interlocutores.

Por seu turno, a função informacional se refere à precisão referencial do conteúdo tópico, à adequação da informação presente no enunciado-fonte.

Desta forma, percebe-se que há uma forte tendência do uso de correções no texto falado, uma vez que muitas vezes o falante busca reconstruir sua fala, tendo em vista objetivos interacionais e informacionais. Além disso, ao ser empregada a correção, o falante garante a manutenção de sua auto-imagem, fato que faz desse recurso oral um dos mais usados na interação face-a-face. (cf. Fávero, Andrade e Aquino, 1999: 74).

#### **4.1.4 – A parentética no texto oral**

Na articulação do texto falado, em que o processamento discursivo é marcado por objetivos interacionais e textuais, o enunciador faz uso, como vimos, de diversas estratégias para atingi-los. Um desses recursos estratégicos são os parênteses, também chamados de digressões, que se referem a um desvio momentâneo da linha

discursivo-tópica. Jubran trata do tema, postulando que os parênteses “definem-se como uma das estratégias pelas quais os interlocutores articulam o texto falado, manifestando dados do processamento discursivo.”(2002a: 344)

Segundo a autora, os parênteses operam desvios momentâneos do quadro de relevância tópica de um segmento textual (cf. 1999: 132). Apesar de estarem presentes na construção de textos falados e escritos, os parênteses apresentam configurações e funções específicas, porque estão relacionadas com as circunstâncias de processamento da fala, que são, teoricamente, diferentes das condições da escrita.

As inserções parentéticas, ao trazer para o texto oral dados enunciativos, têm importantes funções no estabelecimento da significação proposicional, de base informacional, que constrói a centração tópica:

Em síntese, os parênteses são um dos recursos pelos quais a atividade interacional se materializa no texto falado, contextualizando-o na situação de enunciação, de modo a promover uma conjunção entre o produto lingüístico e o processo interativo, pela interferência dos dados pragmáticos na significação e na própria possibilidade de ocorrência das proposições tópicas (Jubran, 2002a: 346)

Assim, para se abordar os parênteses tendo em vista as proposições tópicas, é necessário, segundo Jubran (2006), levar em conta a *centração*, considerada pela autora um traço básico do tópico discursivo. Os parênteses são vistos, desta forma, como uma modalidade de inserção:

Essa propriedade tópica da centração funciona como parâmetro para o reconhecimento de inserções dentro dos segmentos tópicos, porque os elementos inseridos não são atinentes à construção tópica dessas unidades textuais. Por esse motivo, as inserções têm a natureza do desvio tópico. (Jubran, 2006: 302)

O primeiro critério para identificação da presença do parêntese é o desvio tópico, o que faz com que o conceito de *contexto* ganhe importância, uma vez que o parêntese só se ressalta por contraposição ao contexto tópico discursivo no qual ocorre.

O mesmo é destacado por Andrade (2001), em seu estudo sobre digressão<sup>40</sup>. A pesquisadora, apoiada em Daskal e Katriel, salienta que a digressão é um trecho conversacional que não se encontra relacionado com o outro trecho conversacional imediatamente precedente nem com o trecho que lhe segue. Assim, temos:

- 1.<sup>a</sup> etapa = retirada de um tópico A.
- 2.<sup>a</sup> etapa = introdução de um tópico B.
- 3.<sup>a</sup> etapa = retirada do tópico B.
- 4.<sup>a</sup> etapa = reintrodução do tópico A.

Por seu turno, Andrade deixa claro que, por se tratar de conversação, que é um evento comunicativo dinâmico, há uma constante mudança progressiva de tópicos discursivos. Contudo, não há uma percepção de incoerência, porque, durante o processo dialógico, os tópicos apresentam relevâncias que podem ser percebidas pelos interlocutores, fato que dá origem a novos tópicos. Já no caso da digressão, “há um vácuo ou lacuna e não se percebe uma relação imediata com algum elemento básico das relevâncias tópicas, criando-se então uma relevância marginal.” (Andrade, 2001: 75)

Jubran (2006), ao tratar do mesmo ponto de análise, discorda em partes de Andrade, pois afirma que, mesmo se considerarmos o parêntese como um breve desvio tópico discursivo em pauta, não se deve supor uma desvinculação da inserção que o abarca ou contextualiza:

Pelo contrário, os parênteses têm papel importante no estabelecimento da significação, de base informacional, sobre a qual se funda a centração do segmento-contexto. Isso porque, no intervalo da suspensão tópica, eles promovem avaliações e comentários laterais sobre o que está sendo dito, e/ou sobre como se diz, e/ou sobre a situação interativa e o evento comunicativo. (Jubran, 2006: 305)

Neste trabalho, também discordamos da posição de Andrade. Admitimos que os parênteses, apesar de se constituírem a partir de um novo tópico, funcionam como norteadores no processo de interação discursiva. Assim, os parênteses

---

<sup>40</sup> Neste trabalho, consideramos *digressão* e *parêntese* como o mesmo fenômeno, já que, em ambos os conceitos, há a idéia de desvio momentâneo do tópico.

não ocorrem por acaso, visto que são fundamentais na manutenção da relação interativa dos interactantes.

Os parênteses têm a função de esclarecer, de atenuar, de advertir, de ressaltar, de comentar e de avaliar o segmento tópico contextualizador. Desta forma, os parênteses ocupam uma importante posição no que se refere à significação do enunciado:

Em primeiro lugar, é preciso observar que o conceito de parênteses, como breve desvio do tópico discursivo em pauta em um segmento da conversação, não deve fazer supor um desvinculamento da inserção em relação a esse segmento que a abarca e a contextualiza. Pelo contrário, os parênteses têm papel importante no estabelecimento da significação, de base informacional, que costura a centração temática do segmento contexto. Isto porque, no intervalo da suspensão tópica, eles promovem esclarecimentos, atenuações, ressalvas, advertências, avaliações e comentários laterais sobre o que está sendo dito, e/ou sobre como se diz, e/ou sobre a situação interativa em que ocorre o ato verbal. (Jubran, 2002b: 407)

Como exemplo de parênteses presente na língua falada, é citado um trecho, retirado de D2<sup>41</sup>, do projeto NURC / SP. Trata-se de um diálogo de 66 minutos, entre duas mulheres, da mesma faixa etária (na época da gravação, L1 tinha 37 anos, enquanto que L2 tinha 36). O tema do diálogo gira em torno de tempo cronológico, de profissões e de ofícios.

- L1      E::: deu-se muito bem no magistério... ele se realiza  
sabe? fica feliz da vida... em poder transmitir...  
o que ele sabe... e os processos também... que ele...  
1185      recebe ou... e **eu não eu sou leiga eu não entendo... mas...**  
**pelo que a gente... ouve falar** são muito bem estudados...  
tem pareceres muito bem dados... não é? ele se dedica  
MUITíssimo a... tanto à... carreira de procurador como  
de professor (ta?)...  
1190      L2      ele gosta (dela)

(Castilho e Preti, 1987: 166)

Segundo a pesquisadora, quando se observa o exemplo acima, em que os parênteses se encontram em negrito, percebe-se a ocorrência de marcas no

<sup>41</sup> D2 se refere a expressão “diálogo entre dois informantes”.

processo de mudança tópica que se configuram como uma tendência no emprego dos parênteses:

a) mudança para a primeira pessoa (eu, a gente) do tema do enunciado, sendo que antes e depois do encarte do parêntese o tópico é centrado na não-pessoa;

b) o desaparecimento de remas especificadores de exercício de profissões ligados ao tema “marido”, que aparecem antes e depois do parêntese, e a substituição dos mesmos por remas qualificadores da falante. (cf. Jubran, 2006: 306-7)

Com essas estratégias, L1 se coloca como sujeito da enunciação por meio dos parênteses, demonstrando os pontos de vista relativos ao conteúdo dos enunciados circundantes, que se referem à qualidade dos serviços prestados pelo marido. Além disso, o uso da expressão “a gente” exime L1 da responsabilidade da declaração, criando condições de credibilidade, haja vista que o enunciado é sobre o marido de L1:

Confirma-se, desse modo, a dimensão pragmática dos parênteses: eles materializam a atividade interacional no texto falado, contextualizando-o na situação de enunciação. Confirma-se também que, desviando-se do tópico em que se encartam, os parênteses acabam atuando sobre a dimensão ideacional do texto, pela interferência, no significado dos enunciados tópicos, dos dados pragmáticos que introduzem. (Jubran, 2006: 307-8)

Como marcas do fenômeno, Jubran afirma que há certas tendências que poderiam ser citadas, presentes no segmento parentético:

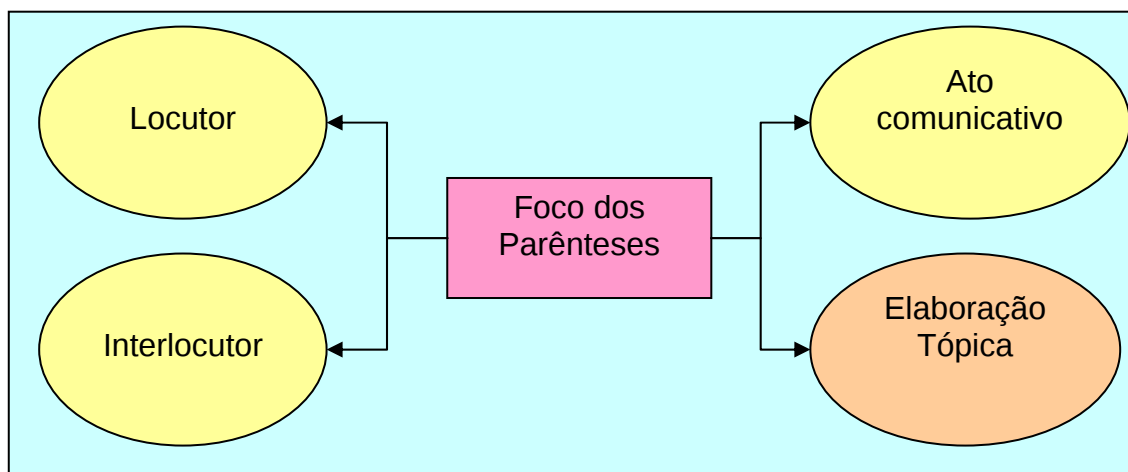
a) Ausência de conectores do tipo lógico, garantidores de relação lógico-semântica entre os parênteses e o segmento em que se encartam. Quando surgem tais conectores, há neles um caráter de marcador discursivo.

b) Fatos prosódicos, como pausas e alterações na pronúncia dos parênteses (aceleração de velocidade de elocução e rebaixamento de tessitura):

A velocidade rápida, juntamente com a tessitura baixa, criam (sic) um contraste entre o parêntese e seu contexto, indicando a diferença de estatuto entre enunciado parentético e enunciado tópico. (Jubran, 2006: 309)

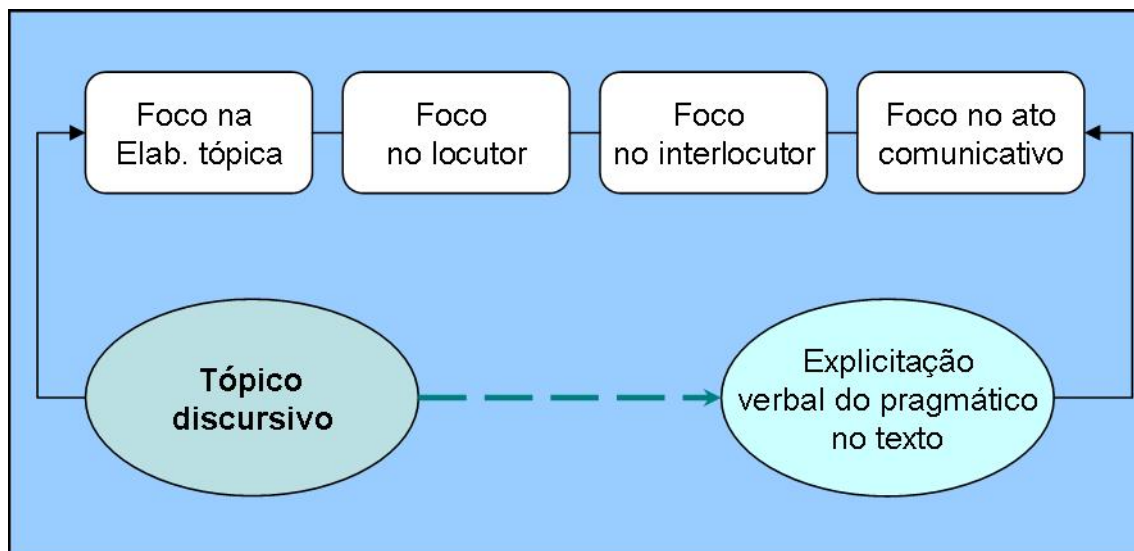
Jubran também lista várias funções dos parênteses, todas elas referentes a quatro focos, a saber: 1) elaboração tópica, 2) locutor, 3) interlocutor e 4) ato comunicativo.

**Gráfico 05 – Foco dos parênteses**



Segundo a autora, essas quatro classificações das parentéticas refletem um *continuum*, que apresenta graus sucessivos entre a proximidade ao tópico discursivo e a proximidade com a explicitação pragmática. Assim, tem-se:

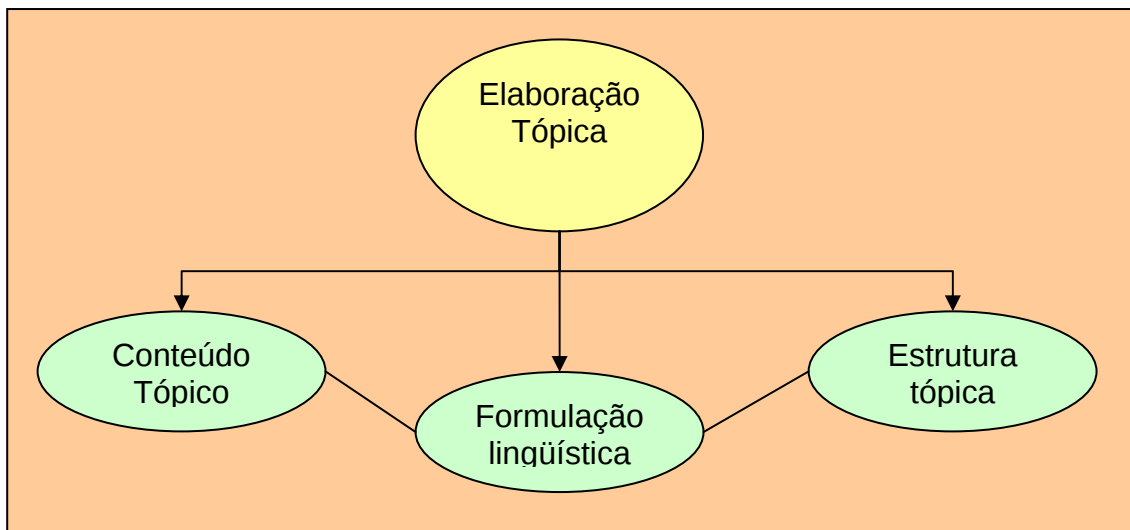
**Gráfico 06 – Continuum da classe parentética com relação à função**



A elaboração tópica, por seu turno, se divide em três subfocos: a) conteúdo tópico, b) formulação lingüística e c) estrutura tópica. Todas essas

classificações referentes à elaboração tópica “focalizam a elaboração dos tópicos discursivos desenvolvidos em um texto falado em três ordens diferentes de fatos”:

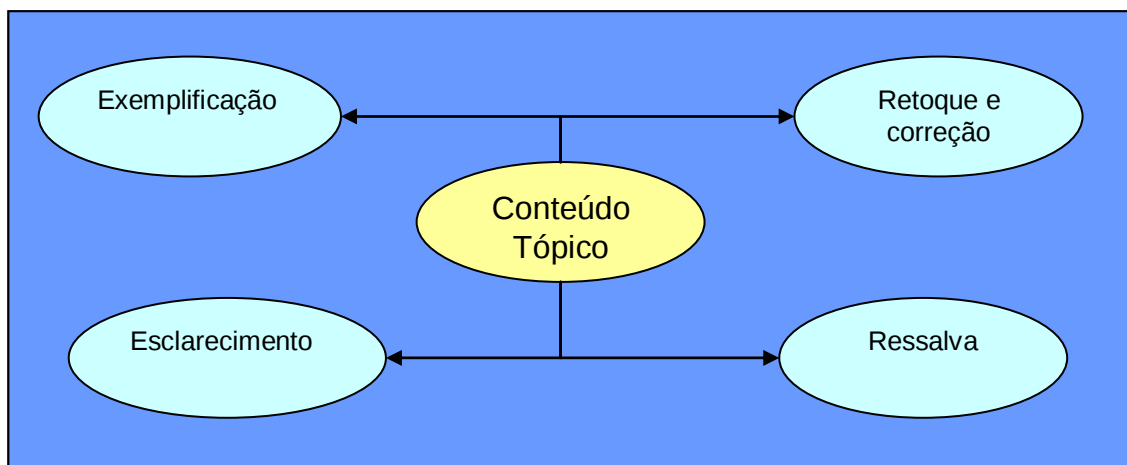
**Gráfico 07– Subfoco dos parênteses relativo à elaboração tópica**



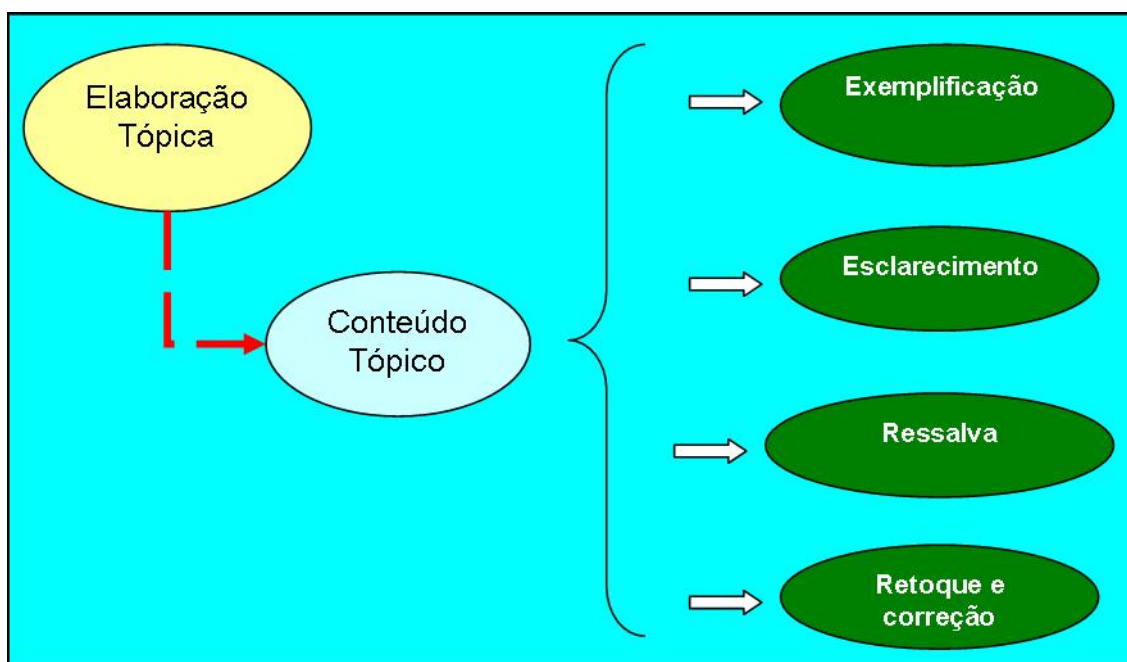
Jubran (2006), após dividir a elaboração tópica em três subfocos, apresenta as funções referentes a cada um deles. Interessam-nos, pois, aqui, apenas as funções referentes ao subfoco relacionado ao conteúdo tópico, que são, respectivamente:

- a) Exemplificação.
- b) Esclarecimento.
- c) Ressalva.
- d) Retoque e correção.

Esquemáticamente, podemos apresentar as funções de conteúdo tópico, que se associam, segundo Jubran, à construção do referente textual. Tal construção, como é de se supor, ocorre momentaneamente e de forma dinâmica, no desenrolar do ato comunicativo:

**Gráfico 08– Funções das parentéticas referentes ao conteúdo tópico I**

Desta forma, como esquema geral de todo o processo – foco / subfoco / funções – pode-se propor o gráfico 09:

**Gráfico 09– Funções das parentéticas referentes ao conteúdo tópico II**

A função de exemplificação se refere ao acréscimo de dados fatuais que comprovam o enunciado presente no contexto da parentética.

Já o esclarecimento está presente nos parênteses que visam a um detalhamento dos dados expostos nos enunciados topicamente relevantes.

A ressalva ocorre quando há, no parêntese, uma observação sobre “a abrangência referencial de um enunciado, que pode ser ampliado ou reduzido, tendo em vista um ajuste do âmbito significativo desse enunciado.” (cf. Jubran, 2006: 329)

O parêntese-retoque, por sua vez, é aquele que reformula uma informação tópica precedente, “precisando-a por meio da repetição de um elemento nela contido e o acréscimo de elementos diferentes.” (Jubran, 1999: 136)

Uma vez que se usará o conceito do parêntese-retoque neste trabalho, é oportuno citar um exemplo do enunciado<sup>42</sup>:

L1 – e logicamente indo ao banco levando essa proposta eles me trouxeram... eles me deram de volta uma série de duplicatas pra que eu assinasse e ... **eu e o fiador**... e isso então foi entregue de volta

(D2 RJ 355: 191-94)

A função de correção é aquela que anula a informação anteriormente dita. Jubran assim postula essa função, principalmente com relação à proximidade dessa função com a de retoque:

Já o parêntese com a função de *correção*, embora compartilhe com o retoque a propriedade da reformulação textual, dele se distingue porque não particulariza e sim anula, retrospectivamente, a informação sobre a qual recai o processo corretor. (2006: 330)

Como exemplo do parêntese-corretivo, apresenta-se o seguinte excerto:

L1 – de um modo geral na Europa eu não gasto dinheiro com hotel... o ano passado eu:... em dois meses... paguei dois dias de hotel em Madri... foi só... *não... dois dias eh não... foi um não um dia em Madri e um dia em Munique*... quer dizer... em dois meses eu paguei dois dias de hotel...

(D2 RJ 355: 149-54)

Desta forma, apesar de ocorrerem parênteses na língua escrita, tais estratégias são ligadas diretamente ao texto falado, já que o planejamento na escrita ocorre antecipadamente. No que tange aos parênteses focalizadores da formulação

<sup>42</sup> Aproveitou-se exemplo usado por Jubran (2006: 330).

tópica, a proximidade com o texto oral é salientada, pois refletem o processamento de elaboração e reelaboração lingüística, que ocorrem no momento da interação:

Além disso, ainda devido à natureza planejada do texto escrito, as funções aqui vistas dos parênteses focalizadores da formulação lingüística do tópico discursivo estão bloqueadas para a escrita, na medida em que refletem o processamento on-line da fala. (Jubran, 2006: 357)

Devido a essas evidências, os parênteses constituem estratégias orais, muito ocorrentes em textos falados, haja vista as funções textuais e interacionais do fenômeno.

#### 4.1.5. O corte no texto oral

É sabido que, devido ao caráter sincrônico entre planejamento e produção do texto oral, este é permeado de marcas, como repetições, paráfrases, correções, parênteses, interrupções, que se constituem como uma das principais características sintáticas dessa modalidade textual.

Tal planejamento é influenciado pela escolha do enunciado adequado que, segundo as regras do *contrato de fala*, está vinculada ao ato de interagir com o interlocutor.

Assim, a procura do melhor caminho interacional faz com que o falante se adapte ao contexto pragmático em que se encontra, na busca incessante de ser compreendido e de convencer o outro. Sobre isso, Koch et al. citam os três princípios norteadores do planejamento oral, definidos por Betten<sup>43</sup>:

- Assim que você perceber que o ouvinte compreendeu o que você queria comunicar, torna-se desnecessária e inadequada a continuação de sua fala em muitas situações.
- Logo que você percebe que o ouvinte não está entendendo o que você fala, interrompa seu discurso, mude o seu planejamento, ou introduza uma explicação.
- Logo que você percebe que formulou algo inadequado, interrompa, corrija-se na seqüência etc. (Koch et. al., 2002: 125)

<sup>43</sup> BETTEN, A. Ellipsen, Anakoluthe und Parenthesen. Deutsche Sprache, n.º 4, 1976, pp. 207-31.

Dentre os aspectos sintáticos ainda não abordados neste trabalho, chama nossa atenção o fenômeno da interrupção, que se manifesta como marca do replanejamento oral, tendo em vista a relação entre enunciador com seu próprio enunciado e enunciador com relação ao enunciado do interlocutor:

Designado como inacabamento, buraco ou vazio, segundo as perspectivas de análise de diferentes linguistas [...], o fenômeno da interrupção, intrínseco da oralidade, tem sido visto na relação do locutor com seu próprio enunciado ou com o enunciado construído pela interferência direta do interlocutor (Silva e Crescitelli, 2002: 159).

A importância de um estudo sobre o tema já foi abordada por Tarallo et alli, segundo os quais a elaboração não executada totalmente e as rupturas dos trechos incompletos têm lugar de destaque nos estudos da gramática da fala:

Se as sentenças são planejadas, mas nem sempre totalmente executadas, ou se parte delas vem elíptica devido à dependência contextual, ou ainda se a ordem esperada apresenta rupturas, essas unidades “incompletas” ou com rupturas, em relação à estrutura canônica ideal, deverão ser parte integrante do nosso estudo, dada a sua abundância e o seu lugar na gramática da fala. (Tarallo et. al., 2002: 26)

Silva e Crescitelli (2002, 2006), por sua vez, postulam que é no nível sintático que se encontram as maiores evidências da materialização da interrupção no texto oral, formalmente chamadas de corte:

Do ponto de vista empírico, é no nível sintático que encontramos maior consenso para a materialização da interrupção na superfície lingüística, porque é nesse nível que se coloca em evidência um tipo de construção de enunciados que a norma tende a rotular como errado: a falta imediata de constituintes. Esse procedimento particular de linearização é formalmente anunciado pelo *corte*. (Silva e Crescitelli, 2006: 73).

As autoras abordam, também, a existência de dois tipos de corte, a saber: o corte sintático e o corte lexical. O primeiro se configura como a falta imediata de constituintes enquanto o segundo ocorre com a quebra no interior da palavra.

Como exemplo de corte sintático, pode-se citar o trecho abaixo, retirado dos *corpora* organizados pelo projeto NURC-SP.

- 5 Inf - certo? o Banco Central de uma forma mais direta e os  
bancos comerciais... através do mecanismo de  
multiplicação... ao emprestarem os... éh::... o dinheiro  
que os depositantes deixam no banco... **bom hoje**  
**então a gente vai começar**... demanda de... moeda...
- 10 a gente quer saber agora... quais as razões que faz...
- (Castilho e Preti, 1986: 34)

No trecho acima, o informante (professor universitário lecionando aula sobre “a demanda da moeda”) interrompe o enunciado “bom hoje então a gente vai começar”.

Trata-se de uma estratégia muito comum no texto oral. Segundo Silva e Crescitelli, tais características não podem ser consideradas como pertencentes a esse ou àquele indivíduo. Ao contrário, devem ser vistas como uma marca de elaboração da própria oralidade. (cf. 2006: 86)

Já os cortes lexicais podem ser exemplificados no trecho a seguir:

- 90 Inf - bolso... ele está a zero... mas... na manhã do dia (se)  
ah:: ou no... no fim da tarde dia trinta ele...  
recebe de novo... mil e duzentos:: então ele vai ter de  
de novo no bolso... ah::... vai ter mil e duzentos  
novamente de... moeda... e **comé**/ e reinicia o...
- (Castilho e Preti, 1986: 36)

Nesse exemplo, o informante quebra a palavra “começa”, reestruturando o enunciado com o sinônimo “reinicia”.

Moraes, por seu turno, também aborda o corte. Segundo a pesquisadora, tal mudança no fluxo formulativo surge da necessidade de se comunicar. Com isso o falante abandona a idéia inicial, que já havia sido inicialmente verbalizada, começando um novo enunciado:

Na marcha sincrônica do planejamento e da produção do texto, o pensamento esboçado, a idéia a que corresponderia a frase, não se perfaz, e a frase se corta.” (2003: 180)

Urbano, em seu trabalho sobre a oralidade em Rubem Fonseca, diferencia dois tipos de corte, a saber – o anacoluto e a ruptura, lembrando que os mais característicos aspectos sintáticos da língua falada se referem, principalmente, à estrutura da frase, que é, por sua vez, “pressuposta pela gramática como produto de uma organização lógica, ainda que – como se sabe – muitas vezes o pensamento seja alógico ou ilógico e sentimental.” (2000: 118)

Assim, o autor trata o anacoluto como um corte, havendo um abandono na estrutura sintática começada, subsistindo, normalmente, resíduos semânticos.

Koch et al. (2002), por sua vez, afirmam que o anacoluto não acarreta uma perda na progressão temática. Desse modo,

tais rupturas podem também, após a introdução de um novo subtópico, marcar uma volta ao subtópico anterior, que o falante se dá conta de não ter sido suficientemente desenvolvido, originando anacolutos. (Koch et al., 1996: 148)

Como exemplo de anacoluto, os autores citam um trecho do inquérito 360, linhas 138 – 150, publicado em Castilho & Preti (1987), que aqui é aproveitado:

|    |                                                                     |
|----|---------------------------------------------------------------------|
| L2 | na minha casa de manhã                                              |
|    | [                                                                   |
| L1 | ( )                                                                 |
| L2 | é uma loucura ((risos))                                             |
| L1 | na minha casa também porque... saem...uhn::                         |
|    | cinco... comigo de manhã                                            |
| L2 | ahn                                                                 |
| L1 | às sete horas...                                                    |
| L2 | ahn                                                                 |
| L1 | para irem para a escola                                             |
| L2 | uhn uhn                                                             |
| L1 | três es/vão para o colégio e dois vão para uma... um cursinho... de |

matemática... **e o menor** então esses cinco saem... e vão... para Pinheiros...

(Castilho e Preti, 1987: 139 - 40)



- dep/ antes de Hair eu assisti um outro uma outra peça,

o autor nos diz que “este tipo de hesitação opera como o prenúncio de uma correção e não como correção, já que esta só pode ser de algo que já veio.” (1999: 167)

Assim, no exemplo selecionado, a interrupção, ocasionada pelo corte lexical em **negrito**, é o anúncio de uma correção e não apenas uma hesitação:

270 Inf – (do lado das) empresas... pagamentos que elas...  
esperam contar e não recebem também ... contas  
inesperadas como pronto-socorro... esse tipo de  
coisas... enfim... **as moe/ as pessoas** também  
procuram deixar uma um certo montante de dinheiro

(Castilho e Preti, 1986: 40)

Desta forma, é fato que o corte está intimamente ligado a outras marcas do oral, mais precisamente às características vinculadas ao aspecto *on line* do planejamento da oralidade.

Se considerados por meio do paradigma do texto escrito, os cortes se configurariam como um desvio indesejável das regras normativas. Entretanto, se observados no contexto pragmático-interativo do texto oral, os cortes tornam-se importantes recursos sintáticos na busca do sentido textual-interativo.

#### 4.2. Análise da sintaxe oral na poesia de Manuel Bandeira

Conforme discutido no item anterior, o texto oral, nas suas múltiplas especificidades, apresenta uma sintaxe típica se comparada ao texto escrito padrão. A fala tem uma dinâmica própria, pontuada por certas características que denunciam a construção e a reconstrução do texto, elaborado pelo falante em uma situação interacional específica.

A presença constante de repetições, de paráfrases, de anacolutos, de cortes e de correções marca essa sintaxe, muitas vezes ralentada pela presença desses elementos sintáticos. Na verdade, essas marcas sintáticas são os maiores e os mais visíveis caracterizadores do texto oral, principalmente quando se leva em conta o fato de eles não ocorrerem no paradigma de um texto escrito padrão.

A existência de tais estruturas em um texto escrito pode ser um sinal, nele, da influência da oralidade. Assim, a perspectiva sociointeracionista, apresentada em Marcuschi (2001a) é comprovada, tendo em vista a presença de textos construídos sob uma “ilusão da oralidade”, nos dizeres de Preti (2004).

Dessa forma, tenta-se demonstrar, baseados nos pressupostos da Análise da Conversação já resenhados, a presença de algumas marcas sintáticas orais em trechos de poemas de Manuel Bandeira.

#### 4.2.1. A repetição na poesia de Bandeira

Comum no texto oral, a repetição também é fortemente encontrada em trechos de poemas escritos por Manuel Bandeira. A princípio, os três tipos básicos formais de repetição – literal, com variação, paráfrase – ocorrem na obra bandeiriana. Assim, em diversas situações, repetições literais são encontradas, como por exemplo:

##### **RUÇO**

Muda e sem trégua

**Galopa a névoa, galopa a névoa.**

Minha janela desmantelada

Dá para o vale do desalento. (*A cinza das horas*) (p. 46)

Da mesma forma, repetições com variação são utilizadas pelo poeta na construção sintática do poema:

##### **SONHOS DE UMA TERÇA-FEIRA GORDA**

E a impressão em meu sonho era que se estávamos

**Assim de negro, assim por fora inteiramente de negro,**

– Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso! (*Carnaval*) (p. 100)

Paráfrases também são comuns no texto poético, fato que será destacado em capítulo à parte. Porém, a título de exemplificação, apresentamos um exemplo:

### VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

E quando **eu estiver mais triste**

**Mas triste de não ter jeito** (M)

Quando de noite **me der**

**Vontade de me matar** (P)

– Lá sou amigo do rei – (*Libertinagem*) (p. 144)

No trecho em questão, a paráfrase (P) “me der / vontade de me matar” traz expressivamente mais força ao enunciado, retomando a expressão matriz (M), de forma mais contundente e agressiva.

Outra forma de repetição marcadamente oral é aquela que ocorre com a presença do *pronome sombra*. Na realidade, trata-se de um uso indevido de um pronome, que repete a idéia de seu referente:

### BOI MORTO

Fica a alma, a atônita alma,

Atônita para jamais.

Que o **corpo, esse** vai com o boi morto. (*Opus 10*) (p. 213)

No trecho acima, o pronome “esse” é empregado em referência à palavra “corpo”. Entretanto, se analisado por meio dos princípios sintáticos do texto escrito, seu uso poderia ser considerado pleonástico, repetitivo. A dinâmica sintática do texto oral, assim, é aproveitada por Bandeira no trecho, possivelmente com a função de enfatizar o referente do *pronome sombra*.

Assim, do ponto de vista formal, a repetição presente nos poemas de Bandeira se dá nas relações de semelhança (no caso das repetições literais) e de diferença (paráfrases), identidade e variação (no caso das repetições variáveis), da mesma forma em que ocorre na fala. Os pressupostos teóricos elaborados por Marcuschi (1992) com relação à oralidade, desta maneira, podem caracterizar os trechos poéticos aqui selecionados.

Recurso oral muito comum, utilizado por Bandeira na elaboração de seus poemas, é negação dupla. Importa salientar que, em toda investigação aqui proposta, as negações duplas, bem como suas variantes também populares, só foram observadas a partir de *Lira dos cinquent’anos*, em que encontramos uma ocorrência. Já

em *Belo Belo*, há duas ocorrências, seguida de nove usos em *Estrela da Tarde* e quatro em *Mafuá do Malungo*. Essa constância de negações duplas nos últimos livros de Bandeira nos leva a algumas conclusões conjecturais, tais como: o emprego de negações duplas denuncia a consciente influência da linguagem oral nos poemas de Bandeira, por não ser uma constância em toda sua obra, ocorrendo justamente na fase “madura” do poeta. Essa fase madura é matizada por um Bandeira equilibrado, infiel a quaisquer escolas literárias, modernas ou clássicas.

Apresentam-se, assim, os seguintes exemplos de negações duplas:

#### RONDO DO CAPITÃO

– Peso mais pesado

**Não existe não.** (*Lira dos Cinquent’anos*) (p. 178)

Além da expressão popular pleonástica (e repetitiva) *peso mais pesado*, Bandeira faz uso do recurso da negação dupla, em que o advérbio *não* aparece pospondo e antepondo o verbo *existe*.

#### RESPOSTA A VINÍCIUS

Com que sonho? **Não sei bem não.** (*Belo belo*) (p. 201)

No exemplo retirado do poema anterior, a dupla negação ocorre com relação ao verbo “ser”, que, por sua vez, aparece modalizado pelo advérbio “bem”, em explícito uso coloquial.

#### JOSÉ CLÁUDIO

Olha-me **de face**,

**Bem de face**,

Com os olhos leais,

Moreno.

[...]

Todavia,

**Não te lamento não:**

**A vida,**  
**Esta vida,**  
 Carlos já disse,  
 Não presta. (*Belo belo*) (p. 203)

Nos trechos selecionados acima, chamamos atenção para a ênfase à sintaxe oral dada pelo poeta. Além da negação dupla, ocorrem duas repetições com variação. Na primeira, percebe-se que a variação se dá com o intuito de enfatizar o modo em que o interlocutor deve olhar o enunciador (Olha-me de face / Bem de face). Já na terceira repetição, o caráter é de esclarecimento. Na realidade, repete-se a palavra “vida” acompanhada pelo demonstrativo “esta” a fim de esclarecer de qual vida se está enunciando algo. Mais uma vez, um recurso da oralidade é usado por Bandeira.

#### **MASCARADA**

– Você me conhece?  
 – **Não conheço não.**  
 – Ah, como fui bela!  
 [...]  
 – Diz: não me conheces?  
 – **Não conheço não.**

[...]

Pois não me conheces?  
 – **Não conheço não.**  
 – Choraste em meus braços...  
 – **Não me lembro não.** (*Estrela da Tarde*) (p. 240-1)

Já no poema “Mascarada”, a dinâmica da oralidade é outra, uma vez que o texto é elaborado tendo em vista um suposto diálogo entre uma “mascarada” e um interlocutor que não a conhece. Aqui, apesar de ser um texto poético, podemos, nos trechos selecionados, pensar em dois tipos de repetição: as autorrepetições, marcadas pelas negativas duplas que acompanham os verbos “conhecer” e “lembrar”; as heterorrepetições, que ocorrem no nível da narração, marcadas pela conversa entre os dois personagens: uma mulher, que se encontra mascarada, e um homem, que não se lembra de ter conhecido a primeira. Nos trechos, observamos certa insistência por parte

da personagem feminina, que não desiste de perguntar ao homem se este se lembra de tê-la conhecido. Entretanto, a personagem masculina nega conhecê-la. A ênfase na negação ocorre de duas formas: por meio das constantes perguntas e constantes respostas negativas que marcam o diálogo, bem como pela presença, em cada resposta, das negativas duplas.

Com relação às primeiras, trata-se do mesmo fenômeno observado nos trechos anteriores: o verbo vem posposto e anteposto pela expressão negativa “não”. Já as heterorrepetições ocorrem na fala masculina, que aproveita sempre o verbo usado na pergunta feminina. Assim, as heterorrepetições estão ligadas à interação entre os dois personagens, com ênfase na argumentação do personagem masculino. Sem se preocupar com a *preservação da face* de sua interlocutora, a personagem, enfaticamente, nega que tenha conhecido a interlocutora, em plena estratégia de negar aquilo que a mulher insiste ter ocorrido: um caso amoroso entre ambos no passado.

Outros exemplos de dupla negação que ocorrem na obra de Bandeira são apresentados a seguir:

#### **RACHEL DE QUEIROZ**

Louvo sua inteligência,  
e louvo o seu coração.  
Qual maior? Sinceramente,  
meus amigos, **não sei não**. (*Estrela da Tarde*) (p. 255)

#### **CANTADORES DO NORDESTE**

Saí dali convencido  
**Que não sou poeta não**; (*Estrela da Tarde*) (p. 257)

#### **ADALARDO**

Adalardo! Nome assim  
**Não parece de homem não**. (*Mafuá do Malungo*) (p. 288)

#### **MAÍSA**

Essa é a Maísa da televisão  
A Maísa que canta

A outra **eu não conheço não**

Não conheço de todo

Mas mando um beijo para ela. (*Estrela da Tarde*) (p. 258)

Neste último trecho, retirado do poema “Maísa”, cabe destacar que, após a negativa dupla, que ocorre depois da expressão parafrástica “a outra”, há uma correção do enunciado anterior, marcado pelas duas negações. Assim, o enunciador, em seguida à negação enfática “eu não conheço não”, ameniza seu discurso, afirmando que “não conhece de todo”. A presença da sintaxe oral, neste trecho, também é evidente, uma vez que, além da negativa pleonástica, há a presença de um recurso sintático de re-elaboração textual.

#### **MADRIGAL MUITO FÁCIL**

Pensei de mim para mim

Que a distância é que fazia

Me pareceres assim.

**Não era a distância não!** (*Mafuá do Malungo*) (p. 315)

No trecho acima, o enunciador apresenta uma primeira hipótese, segundo a qual o fator “distância” era causador de certo comportamento. Buscando justamente negar essa hipótese, o poema lança mão da negação dupla, criando no trecho condições expressivas para a ênfase negativa.

#### **TEMAS E VOLTAS**

Em brigas não tomo parte

**A morros não subo não**

[...]

No amor ainda tomo parte,

**Mas não me esbaldo, isso não.** (*Mafuá do Malungo*) (p. 330-1)

Já em “Temas e voltas”, Bandeira volta ao uso da negação dupla. No primeiro trecho do poema, há um encadeamento de negativas, fato muito comum em textos orais. Depois da primeira negação, que se refere às brigas, ocorre a negação dupla se referindo à ação de subir morros.

Entretanto, o segundo excerto chama mais a atenção pelo fato de estar marcado pelo pronome sintetizador, cujo referente é a oração anterior “mas não me esbaldo”. Assim, temos no segundo excerto duas marcas orais: o uso do pronome sintetizador, comum nas falas cotidianas, além da negativa dupla, que acompanha o pronome “isso”.

### ELEGIA PARA RUI RIBEIRO COUTO

Mas terminada a mocidade, o sonho rui?

**Não, não rui.** Pois o sonho, amigo, não é coisa

Feita de pedra e cal: o sonho é coisa fluida. (*Estrela da Tarde*) (p. 244)

Já no trecho anteriormente transcrito, não se tem uma negativa dupla nos moldes das apresentadas até aqui, mas uma repetição do termo “não”, que tem como objetivo principal, também, enfatizar a negação.

### SEGUNDA CANÇÃO DO BECO

**Não sei, não sei,** mas

Uma coisa me diz

Que o teu corpo magro

Nunca foi feliz. (*Estrela da Tarde*) (p. 254)

O mesmo ocorre com a repetição da expressão “não sei”. Contudo, essa repetição não busca enfatizar o termo “não”, mas toda expressão matriz, que se refere, no caso analisado, à dúvida presente na situação. O caráter duvidoso é realçado pela repetição, que traz para o texto um ritmo mais pausado, principalmente quando é lida ou pronunciada, comum na fala cotidiana que expressa a incerteza.

No subtópico anterior deste capítulo, afirmamos, embasados pela em análise de Marcuschi, que, dentre as manifestações da repetição, há um destaque para a modalidade lexical no texto falado. Esse tipo, além de ser muito comum, apresenta

certas peculiaridades específicas, como enfatizar o vocábulo matriz, demonstrar continuidade, servir como elo coesivo e como tópico.

Como exemplo de ênfase na oralidade, Marcuschi dá o seguinte exemplo, retirado do texto oral:

L1 – viu E. continuo achando que o Brasil só tem três problemas graves  
*educação... educação e educação*

Fenômeno parecido pode ser observado nos dois trechos abaixo, retirados de nosso *corpus* de análise:

#### **TOADA**

Perdi de todo a alegria:

Fiquei **triste, triste, triste**. (*Mafuá do Malungo*) (p. 323)

A repetição do adjetivo “triste”, nesse trecho do poema “toada”, tem como função justamente enfatizar o “estado de tristeza” do enunciador. A dinâmica da oralidade reaparece em Bandeira, o qual poderia ter empregado no texto algum termo intensificador mais comum no texto escrito. Contudo, a repetição, além do caráter inegavelmente rítmico, dá ao texto à ênfase necessária, assim como nos textos orais.

#### **A AFONSO**

Recebi o seu telegrama,

Afonso. **Obrigado, obrigado** ((*Mafuá do Malungo*) (p. 329)

Já em “A Afonso”, o poeta recria, por meio da repetição, a intensidade oral dada a um agradecimento sincero. Sem a repetição, o leitor não perceberia no texto “o caráter sem dissimulação” presente no agradecimento. A oralidade, assim, além de estar presente no âmbito sintático do texto, ocorre também no nível da proximidade.

#### **BALADILHA ARCAICA**

A sua vista não ia além

Dos quatro muros que a enclausuraram  
 E ninguém via – **ninguém, ninguém** –  
 Os meigos olhos que suspiravam.

[...]

Um dia a Virgem desconhecida  
 Da velha torre quadrangular  
 Morreu inane, **desfalecida**,  
**Desfalecida** de suspirar... (*Carnaval*) (p. 96)

Em “Baladilha arcaica”, temos dois exemplos de autorrepetições. No primeiro caso, a repetição do termo “ninguém” enfatiza o sentido do vocábulo. Aliado a isso, ocorre em posição de parentética, fenômeno que, neste caso, auxilia na ênfase e no ritmo oral pretendidos.

Já na repetição do adjetivo “desfalecida”, a repetição é muito menos enfática do que coesiva. Na realidade, a presença do vocábulo repetido ocorre como elo coesivo, ocorrendo redefinida com relação ao enunciado matriz. Vista por um lado, a repetição pode ser considerada uma repetição com variação. E é justamente essa variação que torna a repetição, por outro lado, coesiva, haja vista o acréscimo de informações que ocorre após o uso da mesma.

#### ARLEQUINADA

**Perdão, perdão**, Colombina!  
**Perdão**, que me deu na telha  
 Cantar em medida velha  
 Teus encantos de menina... (*Carnaval*) (p. 89)

As mesmas observações relacionadas à “Baladilha arcaica” podem ser repetidas no trecho de “Arlequinada”. Enquanto a primeira repetição tem como função unicamente a ênfase lexical, a segunda garante continuidade ao texto, já que retoma a idéia de perdão, explicando os motivos do pedido. Note-se aqui também, além da repetição, o uso da expressão coloquial “me deu na telha”, referindo-se à noção de “ter idéia”.

## PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Só o passado verdadeiramente nos pertence.

**O presente... O presente** não existe (*Estrela da Tarde*) (p. 242)

Em “Passado, presente e futuro”, acontece também o mesmo processo de coesão. As reticências, por seu turno, auxiliam o caráter oral, tendo em vista a hesitação por elas sugeridas.

A título de comparação, apresenta-se a seguir um paralelo entre o trecho poético anterior e um período oral, em que, segundo Marcuschi, há uma repetição lexical com a mesma função:

**O presente... O presente** não existe (*Estrela da Tarde*) (p. 242)

L2 – e não em **economizar... economizar** é uma consequência (2006: 226)

Além das análises das repetições lexicais, é possível também se fixar nas investigações a respeito das diversas funções das repetições, independentemente dos tipos de manifestações repetitivas. Já se referiu, nas análises anteriores, a algumas funções. Entretanto, devido a complexidade do fenômeno, é necessário aprofundar a análise nesse item.

Marcuschi, assim, ao definir a subfunção coesiva, postula que a mesma se refere à “composição textual-discursiva relativa ao encadeamento intra e interfrástico no plano da contextualidade e pode ser vista em duas perspectivas: a coesão seqüencial e referencial.” (cf. 2006: 233) Dentre as subfunções, então, têm-se três tipos, classificadas por Marcuschi como: listagem, amálgamas sintáticos e enquadramento sintático-discursivo.

Sobre as listagens, o pesquisador postula que, em textos orais, trata-se da estrutura baseada em paralelismos sintáticos, geralmente com algumas variações léxico-morfológicas, entretanto com a manutenção do núcleo sintagmático. Com formatos variados, as listas podem constar de palavras, construções suboracionais ou oracionais.

Segundo Marcuschi, as listas são importantes porque, além do caráter coesivo, há também um ritmo especial na interação. O autor também afirma que, “para

se entender um enunciado numa lista, é necessário pressupor pelo menos o padrão sintático anterior.” (cf. 2006: 235)

Com relação às estruturas da lista, o pesquisador diz que a expansão se dá à direita do núcleo frasal, enquanto as elisões se dão à esquerda:

É muito peculiar na fala (e pouco freqüente na escrita) essa estratégia de textualização em que as elisões ficam à esquerda do núcleo repetido e as expansões recaem mais nos constituintes à direita do SN ou do SV repetido (ou seja, as expansões são geralmente pospostas aos SN e SV nucleares).<sup>45</sup> (Marcuschi, 2006: 236)

Quando se aplica o conceito das listas coesivas orais em alguns trechos poéticos de Bandeira, a semelhança entre ambos é notada:

#### ALUMBRAMENTO

Eu **vi** a estrela do pastor...

**Vi** a licorne alvitante!...

**Vi... vi** o rastro do Senhor!... (*Carnaval*) (p. 99)

Nesse caso, as repetições do verbo “ver”, usado na primeira pessoa / singular do pretérito perfeito do indicativo, constitui o núcleo oracional. As elisões ocorrem à esquerda, com o apagamento do pronome “eu” (que continua implícito). As modificações ocorrem sempre à direita. O termo “vi”, repetido em todos os versos do trecho, é a base da linha coesiva textual. Além disso, no último verso, há uma repetição marcada por pausas (indicadas pelo sinal das reticências), o que é, certamente, outro aspecto oral.

Outro poema que merece ser destacado é “Entrevista”. Nele, Bandeira faz uso do recurso de forma saliente:

#### ENTREVISTA

Responderei:

**“De mais bonito**

**Não sei dizer. Mas de mais triste,**

<sup>45</sup> SN = sintagma nominal. SV = sintagma verbal.

– De mais triste é uma mulher

Grávida. Qualquer mulher grávida.” (*Estrela da Tarde*) (p. 242)

Aqui, as listagens são marcas da coesão textual. É com a retomada da estrutura anterior que se inicia algo novo. Sempre há uma preocupação em resgatar, de forma idêntica ou adaptada, a estrutura anterior. Pode-se organizar o texto de outra forma, para que esse aproveitamento fique mais evidente:

De mais bonito / Não sei dizer.

Mas de mais triste /

{Ø} – De mais triste é uma mulher / Grávida

{ Ø } Qualquer mulher grávida.”

### ORAÇÃO NO SACO DE MANGARATIBA

Nossa Senhora **me dê paciência**

Para estes mares para esta vida!

**Me dê paciência pra que eu não caia**

**Pra que eu não pare nesta existência**

Tão mal cumprida tão mais cumprida

Do que a restinga de Marambaia!... (*Libertinagem*) (p. 137)

Já no poema “Oração no saco de Mangaratiba”, Bandeira também faz uso do recurso. Organizada em outra estrutura, a dinâmica presente na lista pode ser facilmente ligada à estrutura repetitiva oral, que é transcrita abaixo:

1 L2 – o negócio ta aí pra quem quiser ver

2 o índio pegando moléstias venéreas

3 { Ø } pegando gripe

4 { Ø } pegando sarampo

5 { Ø } vírus

6 { Ø } catapora (cf. Marcuschi, 2006: 235)

Nossa Senhora *me dê paciência para* estes mares para esta vida!

{ Ø } *me dê paciência pra que* eu não caia

{ Ø } *pra que* eu não pare nesta existência tão mal cumprida

tão mais cumprida

Desta forma, a regra oral das listagens, definida por Marcuschi, também pode ser notada no texto poético: as elisões ocorrem à esquerda, as expansões à direita.

Nesse ponto, fazem sentido as observações de Tannen, segundo as quais a conversação é inerentemente poética por causa de sua estrutura:

Linguistas e cientistas sociais observaram que a conversação exibe características que os estudiosos da literatura identificaram como puramente literárias ou poéticas. (Tannen, 1987: 09)

Aliado a essa hipótese, é oportuno salientar o fato de o próprio poeta ter confessado, em suas crônicas, que, aos 52 anos, ignorava completamente a forma lírica da canção paralelística, bem como outras técnicas de construção poética. Assim, não é forçoso acreditar em uma influência oral em alguns trechos da obra poética de Bandeira. Não se considera, contudo, que os poemas sejam textos orais: longe disso, há consciência de que são textos escritos. Porém, com marcas da oralidade presentes em alguns.

Outro exemplo de repetição coesiva presente no texto oral, além das listagens, é aquela que pode ser definida como “repetição de enquadramento sintático-discursivo”. Já tecemos, neste trabalho, alguns comentários sobre esse tipo de repetição. Cabe lembrar que se trata da repetição de um termo no início e no final de uma formulação discursiva. Marcuschi cita o seguinte exemplo, em que a expressão “quando eu saio” abre e fecha o trecho discursivo:

1 L1 – *quando eu saio* do trabalho  
eu quero DISTÂNCIA do trabalho  
eu quero me tornar alienada do trabalho  
*quando eu saio*

Ora, o mesmo recurso pode ser encontrado na obra poética de Manuel Bandeira:

#### **LIBERTINAGEM**

**Nunca mais** me esquecerei  
Das velas encarnadas

Verdes

Azuis

Da doca de Ver-o-Peso

**Nunca mais** (*Libertinagem*) (p. 133)

Em “Libertinagem”, o enunciador, em plena cena retrospectiva, apóia-se na repetição para “enquadrar” a imagem de que ele nunca irá se esquecer. Somado a isso, a própria dinâmica textual, que sugere a rapidez do discurso do pensamento, dá mais expressividade oral ao trecho. É oportuno lembrar que o excerto é uma estrofe completa, de um poema de versos livres, o que sugere que as repetições têm a função de enquadramento discursivo, no caso referente às lembranças do enunciador.

Além das repetições garantidoras de coesão, há aquelas que visam à compreensão do enunciado, que se dividem em três subgrupos, de acordo com a metodologia de Marcuschi: intensificadoras, transformadoras de rema em tema e esclarecedoras.

As repetições intensificadoras facilitam a compreensão do enunciado por parte do co-enunciador, sem que o conteúdo pretendido seja enunciado de maneira explícita. Marcuschi apresenta o seguinte exemplo, retirado de um *corpus* oral:

1 L2 – mas eu acho que ele falava *tanto*

2 *tanto*

3 *tanto*

4 e eu o admirava muito

5 eu tinha a impressão

No trecho anterior, a intensificação da expressão “tanto” nos remete à idéia segundo a qual um maior “volume de linguagem idêntica em posição idêntica corresponde um maior volume de informação” (Marcuschi, 2006: 239). Assim, é a intensificação que “diz” algo, e não o enunciado.

O mesmo ocorre em “A canção das lágrimas de Pierrot”:

## A CANÇÃO DAS LÁGRIMAS DE PIERROT

### II

A tez, antes melancólica,

Brilha. A cara carateia.  
Canta. Toca. E com tal veia,  
**Com tanta** paixão diabólica,

**Tanta**, que se lhe ensangüentam  
Os dedos. Fibra por fibra,  
Toda a sua essência vibra  
Nas cordas que se arrebentam. (*Carnaval*) (p. 82)

Além da coincidência da repetição do termo “tanta”, percebemos também, no texto poético, o mesmo princípio da iconicidade, segundo o qual a repetição de termos idênticos em posição idêntica corresponde a um maior volume de informação.

Em outros exemplos da poesia de Bandeira, esse recurso oral também ocorre, como em “A mata” e “Berimbau”:

#### **A MATA**

Só uma touça de bambus, à parte,  
Balouça... **levemente... levemente... levemente...**  
E parece sorrir do delírio geral. (*O ritmo dissoluto*) (p. 118)

Em “A mata”, a repetição do advérbio “levemente” traz também o princípio de iconicidade descrito por Marcuschi. Parece-nos que o caráter “leve” do balançar da touça de bambu é enormemente intensificado com a repetição terciária, cujos vocábulos que a compõem são separados por reticências, que dão ao trecho um ritmo mais suave.

#### **BERIMBAU**

Os aguapés dos aguaçais  
Nos igapós dos Japurás  
**Bolem, bolem, bolem.** (*O ritmo dissoluto*) (p. 120)

Como em “A mata”, no poema “Berimbau” a repetição do verbo “bolem”, terceira pessoa do plural do verbo “bulir” ( que significa “mexer de leve”), intensifica o valor da expressão, dando ao discurso maior expressividade.

Caso também típico de intensificação ocorre no poema “Cunhantã”, ao representar a fala coloquial de uma personagem infantil, o poeta recria a oralidade:

### CUNHANTÃ

Tinha uma cicatriz no meio da testa:

– Que foi isto, Siquê?

Com voz de detrás da garganta, a boquinha truíra:

– Minha mãe (a madrastra) estava costurando

Disse vai ver se tem fogo

**Eu sopraei, eu sopraei, eu sopraei** não vi fogo

Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa

**Riu, riu, riu** (*Libertinagem*) (p. 138)

No trecho do poema intitulado “Cunhantã”, é explícito o aproveitamento da oralidade realizado por Bandeira. Trata-se de um texto poético moderno, com versos brancos. O ritmo psicológico é evidente e, justamente para dar sustentabilidade a esse ritmo, o poeta transfigura na fala da personagem, denominada “Siquê”, aspectos comuns à linguagem oral cotidiana brasileira.

Inicialmente, notamos a estrutura sem pontuação da fala da personagem, que remete a uma estrutura textual propriamente oral. O período, todo ele formado por coordenadas e transcrito sem vírgulas ou pontos, reflete a dinâmica da oralidade. Além disso, o emprego do verbo “ter” no sentido de “haver”, comum na fala brasileira, também reforça a passagem.

Minha mãe [...] estava costurando

Disse vai ver se tem fogo

Mais à frente, a personagem, para designar sua insistência em conseguir o fogo, faz uso da repetição oracional *eu sopraei*, seguida da mesma dinâmica oral, com trechos emendados, além do marcador conversacional *aí*:

**Eu sopraei, eu sopraei, eu sopraei** não vi fogo

Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa

Nesse trecho, a repetição intensifica a descrição do ato de “soprar”. Na realidade, com a repetição, a forte insistência no sopro é demonstrada não por expressões explícitas, mas pela repetição do termo “eu soprei”, como na repetição do verbo “riu”:

**Riu, riu, riu**

Além de criar uma ilusão da oralidade na fala da personagem “Siquê”, Bandeira também o faz na fala do “enunciador”, quando este, a fim de enfatizar a riso da personagem, usa essa repetição.

Em “Pneumotórax”, Bandeira também emprega do recurso repetitivo enfatizador:

#### **PNEUMOTÓRAX**

A vida inteira que podia ter sido e não foi.

**Tosse, tosse, tosse.**

– Diga trinta e três.

– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

– Respire. (*Libertinagem*) (p. 128)

Aqui, a repetição do termo “tosse” demonstra a intensidade do ato de tossir. O mesmo não ocorre com a repetição da expressão “trinta e três”, que não é enfatizadora, mas apenas retrata a obediência ao pedido da personagem médica.

Outros trechos em que se encontram a repetição enfatizadora podem aqui ser apresentados:

#### **LENDA BRASILEIRA**

Mas o Cussaruim **veio vindo, veio vindo**, parou junto do caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda. (*Libertinagem*) (p. 136)

Em “Lenda Brasileira”, o duplicação da expressão “veio vindo”, presente na narração do fato, designa, sobretudo, o processo de aproximação constante do personagem.

Somado à repetição, a presença da palavra “cussaruim”, corruptela de “coisa ruim”, um das muitas designações populares de “diabo”, contribui para a expressividade oral do trecho. Outras marcas da oralidade aqui presentes: a presença do diminutivo “devagarinho” e, no campo da construção, o fato de o período ser composto por coordenadas.

### **UNIDADE**

O instinto de penetração já despertado

Era como uma seta de fogo

Foi então que minh'alma **veio vindo**

**Veio vindo de muito longe**

**Veio vindo**

Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo (*Belo belo*) (p. 206)

Em “Unidade”, novamente Bandeira retoma a repetição da expressão “veio vindo”. Como em “Lenda Brasileira”, o recurso dá a idéia de aproximação constante.

Além das repetições enfatizadoras até aqui comentadas, notamos a presença, em um caso, de outros tipos de repetição compreensivas: as repetições que transformam o rema e tema:

### **FELICIDADE**

E enquanto a mansa tarde agoniza,

Por entre a névoa fria do mar

Toda a minh'alma foge na brisa:

**Tenho vontade de me matar!**

**Oh, ter vontade de se matar...**

Bem sei é coisa que não se diz. (*O ritmo dissoluto*) (p. 108)

Com uma pequena alteração (mudança do verbo “tenho” para o infinitivo “ter”, fato que já marca a passagem rema - tema), o enunciador, nesse poema ironicamente chamado de “Felicidade”, aproveita-se da idéia que o “agonizar da tarde” lhe dá, fazendo uma mudança nos rumos do discurso. Assim, por meio da repetição, passa-se a discutir o sentimento referente ao suicídio.

Também encontramos um exemplo de repetição compreensiva esclarecedora, que é aquela que explicita as informações com expansões sucessivas, por meio de repetições sucessivas ou de paráfrases, como no exemplo oral:

- 1 L1 – você acha que... *desenvolvimento* é bom ou é ruim?  
 2 L2 – *desenvolvimento* em que sentido?  
 3 L1 – *crescimento*... o Brasil diz-se basicamente  
 4 subdesenvolvimento e diz-se também  
 5 que ele está *crescendo*...  
 6 se *desenvolvendo*  
 7 parece que está *saindo de uma... condição de subdesenvolvimento*  
 8 para chegar sei lá numa *condição de desenvolvido*... okay?

O mesmo tipo de repetição que ocorre nesse exemplo, marcado sobretudo por repetições com alteração e com paráfrases, pode ser observado no trecho abaixo, retirado de “Sonhos de uma terça-feira gorda”:

#### SONHOS DE UMA TERÇA-FEIRA GORDA

Nós caminhávamos de mãos dadas, com solenidade,  
 O ar lúgubre, negros, negros...  
 Mas dentro em nós era tudo claro e luminoso!  
**Nem a alegria estava ali, fora de nós.**  
**A alegria estava em nós.**  
**Era dentro de nós que estava a alegria,**  
**– A profunda, a silenciosa alegria... (Carnaval) (p. 100)**

Nesse trecho, há expressões que buscam esclarecer a informação presente no enunciado matriz “Nem a alegria estava ali, fora de nós”. Explica-se, assim, a expressão matriz por meio de outras repetições, obviamente não literais, e de paráfrases. A expressão matriz, assim, deve ser entendida da seguinte forma:

- a) a alegria estava em nós.
- b) Era dentro de nós que estava a alegria.
- c) [era dentro de nós que estava] a profunda, a silenciosa alegria.



## O GRILO

Grilo, toca aí um solo **de flauta**.

– **De flauta?** Você me acha com cara de flautista?

– A flauta é um belo instrumento. Não gosta? (*Opus 10*) (p. 215)

Nele, há a simulação de um diálogo, em que alguém, em linguagem coloquial, faz uma pergunta a um personagem, intitulado de “grilo”, que logo, adaptando o final da assertiva, cria uma pergunta, em tom claro de contraste de argumentos. No caso, poderíamos supor que, na construção do diálogo, o poeta tenta recriar uma “ilusão da oralidade” (Preti, 2006), por meio de diversos fatores: a heterorrepetição transformada em pergunta, o uso do marcador “aí” e a expressão “cara de”.

O mesmo ocorre na construção do diálogo do poema “Embolada do Brigadeiro”:

## EMBOLADA DO BRIGADEIRO

– Não voto no militar; voto no homem **escandaloso**.

– Ué, compadre, quem é o homem **escandaloso**?

– O **Brigadeiro**.

– **Escandaloso**?

– **Escandaloso**.

– **Escandaloso** por quê?

– Ora, ouça lá o meu corrido: (*Mafuá do Malungo*) (p. 302-3)

No diálogo criado no poema, a dinâmica da oralidade se faz presente. Além do fato de ser um diálogo, na fala das personagens há recursos lingüísticos que, conscientemente, foram aproveitados da percepção oral do poeta<sup>46</sup>.

Assim, junto às constantes heterorrepetições do tipo A / P, que, no caso, demonstram dúvida do interlocutor, há a presença dos períodos simples e o uso de interjeições coloquiais (“ué”). Percebe-se também um compartilhamento de conhecimentos prévios entre os interlocutores (o Brigadeiro não é definido).

Por outro lado, há exemplos em que ocorrem heterorrepetições do tipo P/R, temos:

<sup>46</sup> O poema “Embolada de Brigadeiro” será analisado, do ponto de vista discursivo, no capítulo seguinte.

## DOIS ANÚNCIOS

- **Com creme e pétalas de rosas?**
- **Com creme de pétalas de rosas...**
- E ficarão firmes?
- Ora se!
- Como o Pão de Açúcar?...
- Como a Sul América! (*Mafuá do Malungo*) (p. 317)

Frente a esse exemplo, observa-se a colaboração entre os falantes, de certo modo importante para a interação e para a coesão do diálogo. Nota-se o corte marcado na expressão “ora se!”. O complemento natural “ficaram firmes” deixa de aparecer, como nos enunciados orais, em que os anacolutos são mais constantes.

## MIGUELZINHO E ISABEL

- Quem é a mãe **de Miguelzinho?**
- **De Miguelzinho?** Gisah.
- Ah!
- Por isso é tão bonitinho. (*Mafuá do Malungo*) (p. 294)

Já em “Miguelzinho e Isabel”, não se têm nem uma A/P nem uma P/R. Assim, é possível afirmar que não há uma incorporação de sugestões, como em “Dois anúncios”, assim como não existem contrastes de argumentos, como nos casos já discutidos.

Por ser uma repetição literal da pergunta, acredita-se que se trata de um recurso coesivo, no sentido de resgatar aquilo que se perguntou para, logo à frente, apresentar a resposta.

Desta forma, a afirmativa de Preti é ratificada, quando trata do diálogo literário:

Se pensarmos nos diálogos literários, a reprodução da fala, em muitos escritores, certamente, aproxima-se do uso lingüístico de sua época, não só na literatura atual, mas também em outros tempos. (2004: 126)

Na realidade, as repetições usadas nos “diálogos poéticos” são estratégias intencionais do escritor, cujo objetivo é dar, ao seu diálogo de ficção, uma proximidade maior com a realidade oral.

#### 4.2.2. A paráfrase na poesia de Bandeira

Da mesma forma em que ocorre na língua oral, há ocorrências de paráfrase na obra de Bandeira. Entendido aqui como um recurso da construção do texto falado, no sentido de que é um sinal definido da reelaboração textual oral, o fenômeno da paráfrase se classifica como um “problema retrospectivo”, como alguns casos de repetição e como a correção.

O enunciador, assim, ao dar conta de que um enunciado primário não está diretamente de acordo com os propósitos interacionais ou está pouco evidenciado, reformula o já dito, encontrando outras maneiras que, dentro do contexto pragmático, se referem ao mesmo conteúdo do termo inicial.

Como já foi afirmado, não se pretende, neste trabalho, adotar a tese de que o texto poético faz parte da variedade oral. Longe disso, o que se busca é evidenciar, em alguns textos, a presença de marcas orais que denunciam uma influência do oral no texto escrito. Desta forma, comprova-se a perspectiva sociointeracional de Marcuschi (2001a), segundo a qual não é possível considerarmos a variedade oral em um pólo oposto à variedade escrita.

Para tanto, analisaremos alguns trechos apresentados a seguir, retirados da obra poética de Bandeira. Iniciamos com um trecho de “Letra para Heitor dos prazeres”, poema publicado em *Estrela da Tarde*:

##### LETRA PARA HEITOR DOS PRAZERES

— Não posso, me’irmão,  
**Que lá de dentro,**  
**Muito lá no fundo,**  
 De meu coração. (*Estrela da Tarde*) (p. 235)

Trata-se o trecho em destaque de uma paráfrase auto-iniciada, uma vez que não há evidências que comprovem a influência de outro personagem presente em um suposto diálogo. Nota-se que o trecho matriz

(M) Que lá de dentro

é parafraseado, logo em seguida, pela expressão parafrástica

(P) Muito lá no fundo.

A paráfrase, neste caso, tem a função específica de explicitar o enunciado matriz, definindo, de forma mais contundente, o grau em que “algo” se encontra “dentro do coração” do enunciador.

Por se tratar de uma paráfrase adjacente, não há aqui uma função de definir a macroestrutura tópica, mas sim de reconstruir o enunciado anterior, explicitando-o.

Além disso, a simulação do oral se dá também no uso da expressão “me’irmão”, que faz uma referência a um uso muito comum na variedade popular lingüística brasileira. Trata-se de uma forma de tratamento informal, formada pela aglutinação vocálica, com perda da semivogal do primeiro item.

Em alguns casos, há uma combinação da repetição com uma estrutura parafrástica, como em “Dedicatória”:

#### **DEDICATÓRIA**

Estou triste estou triste

Estou desinfeliz (*Lira dos Cinqüent’anos*) (p. 177)

Percebe-se nesse caso que a matriz é elaborada por meio da repetição

(M) Estou triste estou triste.

A paráfrase, assim, ocorre na mesma dinâmica funcional da ênfase, com a específica construção “desinfeliz”. Percebe-se, também, neste exemplo, que a paráfrase se encontra em uma posição paradigmática. Assim, ao mesmo tempo em que há uma equivalência semântica, há uma equivalência sintática, o que define a relação paradigmática entre enunciado matriz e enunciado parafrástico.

### ESTRADA

Nas cidades todas as pessoas se parecem.

Todo mundo é igual. Todo mundo é toda gente. (*O ritmo dissoluto*) (p. 115)

No excerto retirado de “Estrada”, poema publicado em *O ritmo dissoluto*, há uma cadeia parafrástica que merece atenção. Primeiramente, trata-se de uma paráfrase auto-iniciada, já que o enunciador, no caso do poema, se configura na singularidade.

Nota-se, também, que são duas paráfrases (P1, P2) adjacentes ao termo matriz, o que nos leva a crer que o objetivo de tais construções não está vinculado à macroestrutura do texto, mas sim a explicitação do enunciado matriz (M):

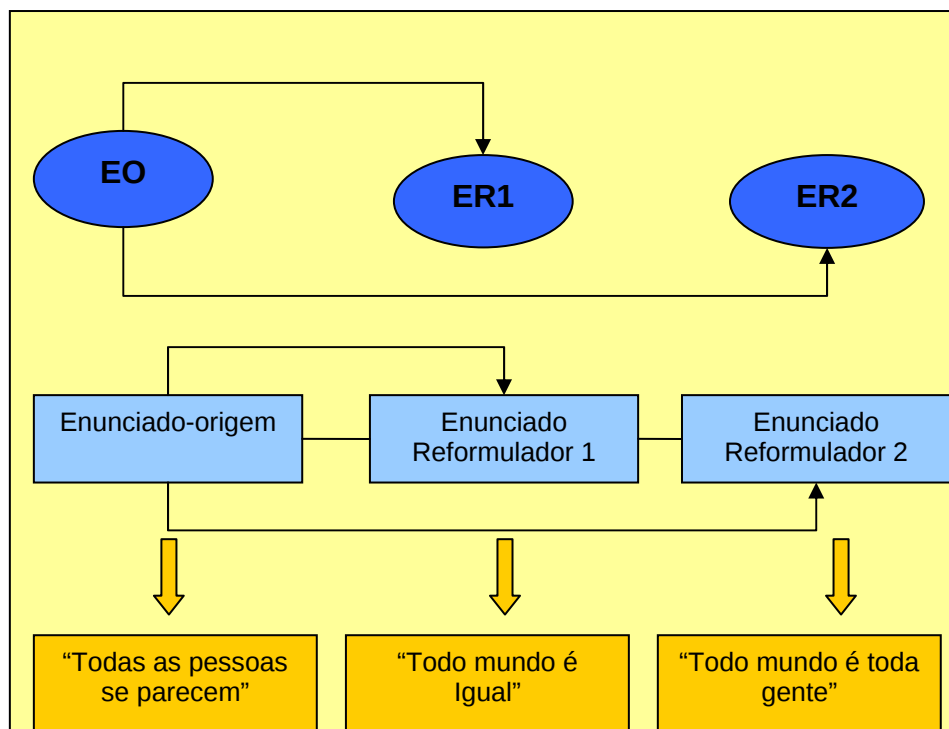
(M) Nas cidades todas as pessoas se parecem.

(P1) Todo mundo é igual.

(P2) Todo mundo é toda gente.

Nesta cadeia parafrástica, o termo matriz é redefinido duas vezes, em clara tentativa, por parte do enunciador, de definir exatamente aquilo que se diz no enunciado primeiro. Poderíamos esquematizar a dinâmica dessa cadeia parafrástica da seguinte forma:

Gráfico 10 – Cadeia paráfrástica do poema “Estrada”



Além dos itens abordados, é lícito chamar a atenção para o uso da expressão “todo mundo” em ambas as paráfrases. Tal expressão, de cunho coloquial, dá mais sustentabilidade à ilusão do oral pretendida.

### SOB O CÉU ESTRELADO

#### **Havia uma paz em tudo isso...**

(Era de resto o que dizia lá dentro o meigo adágio de Haidn)

#### **Tudo isso era tão tranqüilo... tão simples...**

E deveria dizer que foi o teu momento mais feliz. (*O ritmo dissoluto*) (p. 116)

A mesma dinâmica da cadeia parafrástica ocorre em “Sob o céu estrelado”. Nela, há as seguintes paráfrases, aqui numeradas como P1 e P2, referentes ao termo matriz (M):

(M) Havia uma paz em tudo isso...

(P1) Tudo isso era tão tranqüilo...

(P2) tão simples...

Nesta paráfrase, a própria presença da parentética também é um recurso que quebra o fluxo informacional, causando descontinuidades que, somadas às paráfrases, criam um cenário oral mais definido.

Sobre as descontinuidades, afirmamos anteriormente que consistem em interrupção do fluxo formulativo, considerada um “problema de formulação”. Na realidade, quando se fala em “problema”, aqui, não se deve entender como “erro” ou “falha” na formulação, mas sim na escolha da expressão mais adequada, escolha que, segundo Hilgert, é acompanhada de hesitações e pausas, geradoras da descontinuidade.

Ora, no trecho comentado de “Sob o céu estrelado”, há a presença de pausas, simbolizadas, na escrita, pelas reticências. Assim, há uma configuração do oral em vários fatores, que se situam ao redor do uso da paráfrase.

Cabe lembrar, também, que o conceito de paráfrase se refere a relações semânticas locais, pragmáticas, estratégias cognitivo-discursivo-interacionais dos sujeitos. Isso nos garante a interpretação de que o termo “simples”, no contexto de nosso *corpus*, refere-se a um resumo do enunciado matriz. Assim, a paráfrase se configura na pragmaticidade e não no significado fixo dos termos empregados no enunciado.

O mesmo contexto pragmático deve ser considerado na análise do texto apresentado a seguir:

#### **O ANJO DA GUARDA**

Quando minha irmã morreu,

(Devia ter sido assim)

Um anjo moreno, violento e bom,

— brasileiro (*Libertinagem*) (p. 126)

Antes de se analisar o fenômeno da paráfrase no trecho, chama a atenção a parentética, que funciona como uma espécie de correção, uma vez que a certeza definida pelo pretérito perfeito em

Quando minha irmã morreu

é reelaborada a seguir. Assim, a correção, que também é classificada por Hilgert (2003) como um “prospectivo problema de formulação”, ocorre antes da paráfrase.

Esta só pode ser percebida dentro de uma análise que leva em conta os dizeres de Hilgert, segundo o qual a relação entre paráfrase e matriz “não é simplesmente dada pela estrutura proposicional entre *m* e *p*, nem estabelecida por movimento semântico predefinido e constante”. Pelo contrário, a paráfrase deve ser entendida dentro de um processo de interpretação “que resulta de uma *predicação de identidade* entre *m* e *p*” (2006: 289). Mesmo não havendo nenhum parentesco semântico entre dois enunciados, discursivamente eles podem ser considerados dentro de um elo parafrástico. Hilgert postula:

Mesmo que, lingüisticamente, nenhum parentesco semântico seja reconhecível entre dois enunciados, discursivamente ele pode ser predicado por força de um marcador parafrástico verbal, dentro de um contexto de conhecimentos extratextuais prévios comuns aos interlocutores. (2006: 289-90)

Assim, considera-se, dentro de uma análise pragmática, o termo matriz como sendo

(M) Um anjo moreno, violento e bom.

O uso dos adjetivos “moreno”, “violento” e “bom” remete, no caso textual aqui em análise, aos paradigmas populares do povo brasileiro. Daí a ocorrência da paráfrase

— brasileiro.

Para reforçar essa análise, podemos também lembrar que entre o termo matriz e o termo parafrástico há, em alguns casos, marcas específicas. Segundo Hilgert, tais marcas se configuram, principalmente nos casos de reformulação textual, como expressões verbais, paralelismos sintáticos, manifestações suprasegmentais ou paralingüísticas (como pausas, hesitações), mudanças de ritmo na articulação (ora pausada ou prolongada, ora mais rápida), diminuições da altura ou do volume da voz.

No trecho, a própria diagramação usada pelo autor, com o afastamento da paráfrase em conjunto com o uso do travessão, faz com que se crie uma mudança no ritmo de enunciação, com um abrandamento de ritmo.

Salienta-se, também, o fato de ser uma paráfrase que denomina o fato do enunciado matriz. Sobre isso, Hilgert diz que

outra função das paráfrases condensadas é a denominação, na medida em que retomam a formulação analítica e, não raras vezes, vaga, complexa e confusa da matriz, por meio de um termo ou uma expressão semanticamente abrangente. (2002: 153)

Ora, no trecho analisado, há a ocorrência do mesmo fenômeno. As expressões “moreno”, “violento” e “bom” eram vagas e imprecisas. Daí o uso da expressão “brasileiro”, que vem definir com exatidão aquilo que se pretendia expressar.

#### **CELINA FERREIRA**

Não me tocou levemente:

Tocou-me no fundo

Celina, a tua poesia (*Mafuá do Malungo*) (p. 287)

Já em “Celina Ferreira”, Bandeira reconstrói seu texto usando uma expressão afirmativa, que diz mesmo da expressão matriz, de cunho negativo. A paráfrase adjacente, assim, se configura como postula Fuchs, já que é construída a partir de uma “transformação progressiva do ‘mesmo’ (sentido idêntico) no ‘outro’ (sentido diferente). Para redizer a ‘mesma’ coisa acaba-se por dizer ‘outra’ coisa”. (1982, 49-50)

Assim, para se dizer que a poesia “não o tocou levemente”, o enunciador reconstrói sua fala, apelando para o emprego de um enunciado afirmativo. A partir do enunciado-origem negativo, constrói-se um enunciado afirmativo.

#### **LUÍSA, MARINA E LÚCIA**

Homem de invejável sina

Esse José! **Pois três filhas**

**Tem, três puras maravilhas:**

Luísa, Lúcia e Marina. (*Mafuá do Malungo*) (p. 291)

Já em “Luísa, Marina e Lúcia”, há uma paráfrase adjacente, com visível equivalência sintática. Nota-se que, com a passagem entre o enunciado de origem

(EO) três filhas tem

e o enunciado reformulador

(ER) três puras maravilhas,

há uma apresentação que exalta as filhas, qualificando-as como “maravilhas”.

### **DISCURSO EM LOUVOR DA AEROMOÇA**

Dai um dia do vosso mês,

Cedei o último dia do vosso mês (*Opus 10*) (p. 217)

Uma reformulação do enunciado, com a presença de uma autoparáfrase auto-iniciada adjacente, ocorre também em “Discurso em louvor da aeromoça”. Nesse texto, como o próprio título já diz, o enunciador está em posição de orador, uma vez que se trata de um discurso. O texto, assim, ganha contornos orais específicos, voltados para o gênero do discurso público, no caso em homenagem às aeromoças.

Destaca-se, também, a equivalência semântica entre o EO e o ER, com o acréscimo da expressão “último”, juntamente com a substituição do verbo “dar” pelo verbo “ceder”. Há, com isso, uma definição do enunciado de origem, haja vista que o enunciador troca a expressão “um dia” pelo enunciado “o último dia”, que, sem dúvida, é muito mais definida.

Deste modo, existe no caso estudado um movimento de decomposição semântica, a partir do emprego do fenômeno da expansão parafrástica, com a clara função de definir, de forma mais clara, o enunciado matriz.

### **IDÍLIO NA PRAIA**

— Ai bombinha atômica

Vem comigo vem!

Sou tão delicado  
 Sou um monstrozinho  
 De delicadeza!  
 Meu amor meu bem  
 Me ama me possui  
 Me faz em pedaços! (*Mafuá do Malungo*) (p. 310)

No trecho selecionado de “Idílio na praia”, publicado em *Mafuá do Malungo*, Bandeira, aproveitando-se do recurso oral da reformulação lingüística, apresenta três exemplos de paráfrase. Antes de se analisarem os dois casos, importa salientar o fato de que o trecho é um suposto diálogo, de caráter irônico, entre o Vinícius de Moraes e a bomba atômica – alusão, provavelmente, ao fato de o Poeta Vinícius ter escrito e publicado o belo poema “Rosa de Hiroxima”, em ocasião do ataque atômico feito pelos americanos ao Japão, durante a II Grande Guerra. O trecho em destaque corresponderia à fala de Vinícius, dirigindo-se à bomba. O caráter irônico está justamente no caráter passional da fala de Vinícius, considerado o “poeta da paixão”, sobretudo pelos seus sonetos de amor. No trecho aqui selecionado, ocorrem alguns recursos orais marcantes.

O primeiro deles refere-se à paráfrase adjacente expandida, que se origina do enunciado de origem

(EO) Sou tão delicado.

Dele, surge o enunciado parafrástico que busca definir o teor dessa delicadeza, inscrita no enunciado matriz:

(ER) Sou um monstrozinho de delicadeza.

Assim, o EO se reformula, por meio de um movimento de decomposição semântica, que ocorre a partir de uma expansão parafrástica. O grau de delicadeza imposto na fala de origem é redefinido a partir da paráfrase expandida. Observa-se, também, a presença do diminutivo “monstrozinho”, que auxilia, no exemplo, a fixação do caráter oral.

A segunda presença da paráfrase do trecho é encontrada na construção

Meu amor meu bem

em que a expressão adjacente “meu bem” retoma a expressão “meu amor”.

A seguir, como terceiro exemplo, há uma cadeia parafrástica gradual, ou seja, há uma crescente gradação na definição do sentido da expressão matriz:

(EO) Me ama

(ER1) me possui

(ER2) Me faz em pedaços!

As expressões adjacentes marcadas como ER1 e ER2 exercem, quando investigadas a partir dos princípios pragmático-interacionais, a função de paráfrases do termo matriz, definido como EO. Quando analisadas com atenção, fica claro que não há, a princípio, ligações semânticas específicas, oriundas da significação dos vocábulos usados. Entretanto, no contexto pragmático, os elos semânticos observados remetem ao fenômeno da paráfrase, o que pode ser notado se pensa no aumento do caráter passional das expressões:

AMAR < POSSUIR < FAZER EM PEDAÇOS

Essas, ao mesmo tempo em que demonstram o crescimento gradual da idéia erótica, definem a expressão matriz. É, mais uma vez, a dinâmica da decomposição semântica, com sucessivas expansões parafrásticas, que se encontram no texto poético.

Aliado a isso, outros recursos orais são usados pelo autor, como a interjeição “ai” no início do enunciado. Logo em seguida, a repetição do verbo “vir”, no verso “vem comigo vem” também é importante no que se refere à investigação da realidade. Por fim, nos versos subseqüentes, há o uso do pronome “me” em posição proclítica, muito próximo do uso coloquial do português do Brasil.

Desta forma, fica comprovada a presença da oralidade, por meio das marcas de reconstrução parafrástica, nos poemas de Bandeira. Outras marcas orais, advindas do replanejamento desse tipo de texto, serão trabalhadas a seguir, como as correções.

#### 4.2.3. A correção na poesia de Bandeira

Foi dito anteriormente que língua falada (LF) e língua escrita (LE) não se encontram em posições estanques, mas sim em escalas graduais, podendo ocorrer características da LF na LE e vice-versa. Nesta parte do trabalho, destacam-se as correções presentes no texto escrito, lembrando que estas fazem parte do conjunto das características da LF. Tenta-se demonstrar, assim, que Bandeira faz uso também desses recursos na construção do texto escrito.

Já se apresentou, neste trabalho, a correção como uma marca da reelaboração do texto oral facilmente percebida, uma vez que o planejamento e a produção da LF são concomitantes. Já o texto escrito, por seu turno, justamente pela não-simultaneidade do ato de planejar com o de produzir, é apresentado sem tais marcas de reelaboração.

Contudo, tais tendências são colocadas de lado quando se observam alguns textos poéticos de Manuel Bandeira. Neles, possivelmente tentando criar uma “ilusão do oral”, o poeta usa, na voz de seu enunciador<sup>47</sup>, certas marcas que nos podem levar a “situações lingüísticas orais”.

No trecho do poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, Bandeira faz uso desse recurso:

##### **ORAÇÃO A TERESINHA DO MENINO JESUS**

Quero alegria! Me dá alegria,

Santa Teresa!

Santa Teresa não, Teresinha...

Teresinha do Menino Jesus. (*Libertinagem*) (p.138)

Nesse trecho, o poeta, para sugerir uma eventual intimidade com Santa Teresa, se corrige por meio da expressão “Santa Teresa não”, apresentando, logo em seguida, o enunciado-reformulador. Assim, há, no trecho “Santa Teresa não, Teresinha...” a seguinte regra, segundo Fávero, Andrade e Aquino (2006):

---

<sup>47</sup> Usa-se, aqui, conforme já afirmado anteriormente, *enunciador* para designar o sujeito que pratica a ação lingüística. No caso das teorias literárias, poderíamos considerar a expressão como equivalente a “*eu-lírico*”.

**Tabela 04 – A correção no poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”**

| SÍMBOLO | CÓDIGO                 | EXEMPLO DO POEMA |
|---------|------------------------|------------------|
| EF      | Enunciado-fonte        | Santa Teresa     |
| MC      | Marcador               | Não              |
| ER      | Enunciado-reformulador | Teresinha        |

É oportuno salientar que o caráter oral também se dá por meio do emprego da próclise (“Me dá alegria”) e da repetição do termo “Teresinha”, que ocorre após o uso de reticências, designadoras de pausas.

### **PEREGRINAÇÃO**

Fazia as sobancelhas como um til;

A boca, como um o (quase). (*Estrela da Tarde*) (p. 242)

Em “Peregrinação”, é evidente o recurso oral reelaborativo da autocorreção. Após afirmar que “[alguém] fazia a boca como um o”, o enunciador se corrige e diz que “fazia com a boca ‘quase’ um o”. Aqui, a correção não é um mero fator de reelaboração textual. Ao contrário, é por meio do ato de se corrigir que o enunciador adequa a informação, buscando uma maior precisão referencial.

No caso específico do poema, o poeta poderia ter apresentado a seus leitores um verso em que haveria essa precisão referencial. Entretanto, talvez buscando criar um caráter mais espontâneo, o autor constrói o verso apresentado, baseado fortemente na oralidade, que se torna um recurso lingüístico essencial na produção poética.

### **RACHEL DE QUEIRÓS**

Tão Brasil: quero dizer

Brasil de toda maneira (*Estrela da Tarde*) (p. 255)

Já em “Rachel de Queirós”, a presença de “quero dizer”, apontado por Fávero, Andrade e Aquino (2006) como marcador discursivo, também remete ao modelo oral. Essa expressão, assim, torna-se um sinal explícito de caráter reformulador.

No poema “Maísa”, há dois excertos que podem ser destacados:

### MAÍSA

Os olhos de Maísa são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos Não-Pacíficos (*Estrela da Tarde*) (p. 257)

Nesse exemplo, a dinâmica oral é clara. A falta de pontuação que nos conduz à idéia de hesitação, as expressões populares “dois não sei quê”, “dois não sei como diga” também criam certa ilusão da oralidade. Na realidade, as duas expressões são substituídas pela definição clara dos olhos de Maísa: “dois oceanos não-pacíficos”.

Essa é a Maísa da televisão  
A Maísa que canta  
A outra eu não conheço não  
Não conheço de todo  
Mas mando um beijo para ela. (*Estrela da Tarde*) (p. 258)

Já neste outro trecho do mesmo poema, a uma retificação do enunciado-fonte. Primeiramente, o enunciador nega conhecer a Maísa que canta. Essa negativa é reforçada pela duplicação do “não”, recurso também oral. Em seguida, contudo, reformulando o texto, o enunciador nos diz que “não conhece de todo”. Há, assim, uma correção com o objetivo de precisar o enunciado.

### SAUDAÇÃO A VINÍCIUS DE MORAES

Hoje que o sei,  
Te gritarei  
Num poema bem,  
Bem, não! no mais  
Pantafuço  
Que já compus (*Mafuá do Malungo*) (p. 330)

A respeito do texto oral, apresentamos anteriormente a postulação de Marcuschi segundo o qual “é muito comum o uso do marcador *não* para refazer algum aspecto do dito, seja lexical ou semântico” (2000: 31). Em “Saudação a Vinícius de Moraes” ocorre o mesmo fenômeno. A forte ruptura ocasionada pela expressão “bem não!” é o início do enunciado-reformulador “no mais / Pantafuço / Que já compus.”

### DESMEMORIADO DE VIGÁRIO GERAL

Lembrava-se, como se fosse ontem, isto é, há quarenta séculos, que um exército de pirâmides o contemplava. (*Estrela da Manhã*) (p. 151)

Em “O desmemoriado de vigário geral”, a presença do marcador discursivo “isto é” também denuncia o caráter corretivo da expressão “há quarenta séculos”. Importa salientar o contraste semântico entre “ontem” (passado próximo do presente discursivo) e “há quarenta séculos” (passado mais longínquo, se comparado a “ontem”).

O mesmo ocorre no excerto a seguir, retirado do poema “O palacete dos amores”.

### O PALACETE DOS AMORES

Compunham quadro de um sinete  
Tal, que os amores eram mato  
Nos três pisos do palacete.

Mato não — jardim: por maiores  
Que fossem, sempre houve recato  
No Palacete dos Amores (*Mafuá do Malungo*) (p. 331)

No trecho acima, o enunciador, ao afirmar que “os amores eram ‘mato’”, corrige-se, usando o marcador discursivo “não” no sintagma corretivo “mato não”. Em seguida, há a reformulação com a apresentação da expressão que seria a correta: “jardim”.

Desta forma, aplica-se a análise proposta por Fávero, Andrade e Aquino (2006). Aqui, a dinâmica do texto oral é utilizada pelo artista, em busca da realidade oral:

**Tabela 05 – A correção no poema “O palacete dos amores”**

| SÍMBOLO | CÓDIGO                 | EXEMPLO DO POEMA                                         |
|---------|------------------------|----------------------------------------------------------|
| EF      | Enunciado-fonte        | (...) os amores eram mato<br>Nos três pisos do palacete. |
| MC      | Marcador               | Mato não                                                 |
| ER      | Enunciado-reformulador | Jardim                                                   |

### MARIA DA GLÓRIA

— E habita?... — Não digo. — Habita?...  
 — Habita em meu pensamento. (*Mafuá do Malungo*) (p. 276)

Já em “Maria da Glória”, há um caso de início de correção. Porém, esse recurso oral não ocorre, uma vez que o enunciado-reformulador não aparece. O enunciador apresenta o enunciado-fonte seguido do marcador discursivo-corretivo “não digo”. Contudo, o enunciado-reformulador, previsto para acontecer, é abortado, substituído pela repetição do mesmo termo (“habita”). A correção iniciada, juntamente com a repetição e com as pausas – essas últimas marcadas pelas várias reticências – são índices que retratam o caráter oral objetivado pelo autor no planejamento do texto poético.

### NOVA POÉTICA

Vai um sujeito.  
 Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco [...] (*Belo Belo*) (p. 205)

A reformulação verbal em “Nova poética” também é observada. Neste trecho, além da correção marcada pela substituição do verbo “ir” pelo “sair”, o uso verbal presente em “vai um sujeito” demonstra uma proximidade com a coloquialidade lingüística brasileira, uma vez que tal construção é típica do português falado no Brasil, em situações cotidianas.

### MASCARADA

Tive grandes olhos,  
 Que a paixão dos homens  
 (Estranha paixão!)  
 Fazia maiores...  
 Fazia infinitos. (*Estrela da Tarde*) (p. 241)

Em “Mascarada”, a correção é marcada pela interrupção do enunciado “fazia maiores” que, seguido de pausa, é substituído pela expressão “fazia

infinitos”. Tais estratégias fazem com que o texto poético se aproxime do texto oral, sobretudo se levarmos em conta a fragmentação sintática do trecho.

#### 4.2.4. Os parênteses corretivos na poesia de Bandeira

Em alguns trechos, a correção ocorre em conjunto com outra função oral: a parentetização. Já se viu que o uso do parêntese está vinculado, no texto oral, com objetivos interacionais e discursivos. Esses desvios momentâneos da linha discursivo-tópica estão vinculados, *a priori*, ao texto falado, pois demonstram a produção discursiva, que ocorre *on line*, ou seja, no momento da interação. Assim, ao mesmo tempo em que o falante se adequa ao interlocutor, ele está adequando seu enunciado. Logo, existe, no fenômeno da parentética, a configuração do caráter interacional e discursivo.

Importa notar aqui que, teoricamente, mesmo ocorrendo em contextos vinculados à produção escrita, os parênteses se referem ao caráter oral. Isso ganha maiores evidências, como vimos, quando consideramos os parênteses focalizadores da formulação tópica, uma vez que as parentéticas com esse tipo de função fogem da natureza planejada do texto escrito, refletindo o processamento oral, que é feito no mesmo momento da produção do texto.

Nesta pesquisa, demonstraram-se, anteriormente, as parentéticas que se enquadram na perspectiva oral de planejamento / produção. Foram encontrados dois exemplos, que demonstram a busca de Bandeira na construção do caráter ilusório da oralidade em textos poéticos.

Em ambos, podemos notar o desvio tópico, com a respectiva introdução e retirada do tópico parentético, e conseqüente reintrodução do tópico inicial.

#### ITAPERUNA

Único município que não aderiu  
Porque era republicano antes da República!

Ora essa eu agora me esqueci que não sou republicano  
Ponhamos Itaperuna exceção republicana.

[...]

Itaperuna exceção republicana (*Mafuá do Malungo*) (p. 312)

Desta forma, pode-se propor o seguinte esquema:

**Tabela 06 – Os parênteses corretivos no poema “Itaperuna”**

| <b>Etapas</b>   | <b>Descrição</b>         | <b>Símbolo<br/>demarcação</b> | <b>Trechos poéticos</b>                                                                                  |
|-----------------|--------------------------|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. <sup>a</sup> | Retirada tópico A        | //                            | Único município que não aderiu<br>Porque era republicano antes da República! //                          |
| 2. <sup>a</sup> | Introdução tópico B      | *                             | *Ora essa eu agora me esqueci que não sou republicano<br><br>Ponhamos Itaperuna exceção republicana. /// |
| 3. <sup>a</sup> | Retirada tópico B        | ///                           |                                                                                                          |
| 4. <sup>a</sup> | Reintrodução<br>tópico A | **                            | ** Itaperuna exceção republicana                                                                         |

O texto “Itaperuna” apresenta, a princípio, marcas orais baseadas no princípio da correção. Ao afirmar que Itaperuna já era republicano antes da Proclamação da República, o enunciador faz uso do recurso da parentética, que funciona como enunciado da correção. Jubran, em sua análise sobre as parentéticas no texto oral, afirma que “os fatos parentéticos podem aparecer sob a forma de frases complexas, cujas orações podem ser meramente justapostas [...], ou ligadas por elos sintáticos [...] e por marcadores discursivos”. (2006: 322)

É justamente o que ocorre no trecho:

Ora essa eu agora me esqueci que não sou republicano  
Ponhamos Itaperuna exceção republicana.

O enunciador introduz a parentética – formada por frases complexas – por meio do marcador discursivo “ora essa”, que abre o parêntese, por meio do qual ocorre uma marca explícita da correção, usada por meio da expressão “ponhamos Itaperuna exceção republicana”.

Logo em seguida, o novo termo é confirmado no discurso poético. Itaperuna, que anteriormente foi considerada republicana, é agora “exceção republicana”.

Some-se a isso a construção do comentário, iniciado pelo termo discursivo “ora essa” e escrito sem a presença de vírgulas, o que traz uma aceleração na velocidade de elocução ao trecho, além de um suposto rebaixamento da tessitura. Essa rapidez rítmica dá, ao texto poético, a ilusão dos comentários orais, que são realizados quase sempre dessa forma. A proximidade com o texto oral é evidente, haja vista que as parentéticas orais têm essas características. Segundo Jubran, a tessitura baixa, em conjunto com o aumento da velocidade, no texto oral, cria um contraste entre o parêntese e seu contexto, fato que indica a diferença estatutária entre o enunciado parentético e o enunciado tópico.

Entretanto, é com relação à função da parentética no trecho de “Itaperuna” que a oralidade mais se evidencia. Já se afirmou que as parentéticas cujas funções se referem à elaboração tópica estão intimamente ligadas ao texto oral, pois evidenciam o planejamento *on line* do texto. Logo, em textos escritos prototípicos, não há, em tese, a ocorrência de tais recursos, pelo fato de esses textos serem planejados em momentos anteriores a sua efetivação discursiva.

No poema “Itaperuna”, contudo, há a ocorrência de uma parentética com a função de elaboração tópica, mais precisamente com a função de correção. Jubran afirma que a função correção é aquela que cancela a informação apresentada anteriormente. Não há uma particularização do enunciado contextual, mas sim uma anulação, o que denuncia o caráter reelaborativo da correção, que ocorre por meio da parentética.

A título de comparação, apresenta-se um exemplo poético com um trecho oral, com a função corretiva:

**Tabela 07 – Comparação entre a correção no poema “Itaperuna” e a correção no texto oral**

| Trecho do poema “Itaperuna”                                                                                                                         | Trecho oral                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Único município que não aderiu</p> <p>Porque era republicano antes da República!</p> <p>Ora essa eu agora me esqueci que não sou republicano</p> | <p>L1 – de um modo geral na Europa eu não gasto dinheiro com hotel... o ano passado eu:... em dois meses... paguei dois dias de hotel em Madri... foi só... <i>não... dois dias eh não... foi um não um dia em Madri e um dia em Munique...</i> quer dizer... em</p> |

|                                                                                           |                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Ponhamos Itaperuna exceção republicana.<br><br>[...]<br><br>Itaperuna exceção republicana | dois meses eu paguei dois dias de hotel... |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|

No quadro acima, podemos observar que o caráter corretivo ocorrente no texto oral é análogo ao que ocorre no poema “Itaperuna”. Talvez esse recurso oral, aproveitado por Bandeira no poema, seja um dos responsáveis pela sensação de adequação momentânea, percebida quando da leitura do trecho poético.

### PEREGRINAÇÃO

Meus passos a esmo  
(Os passos e o espírito)  
Vão pelo passado (*Lira dos Cinquent’anos*) (p. 185)

Em “Peregrinação”, não há a presença de marcador discursivo. Contudo, o fato de existir o acréscimo da expressão “espírito”, deixando à vista as supostas marcas de reformulação discursiva, dá ao texto o caráter oral.

Se analisada nos moldes da teoria da Análise da Conversação, a função da parentética presente em “Peregrinação” pode ser classificada com a função de *retoque*, pois reformula a informação tópica precedente, trazendo ao enunciado maior precisão por meio da repetição de um elemento contido no contexto (no caso, a expressão “os passos”), além do acréscimo de um elemento diferente (“o espírito”).

Em comparação com o trecho oral, tem-se:

**Tabela 08 – Comparação entre a parentética no poema “Peregrinação” e a parentética no texto oral**

| Poema “Peregrinação”                                                       | Trecho oral                                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Meus passos a esmo<br>(Os <b>passos e o espírito</b> )<br>Vão pelo passado | L1 – e logicamente indo ao banco levando essa proposta eles me trouxeram... eles me deram de volta uma série de duplicatas pra que eu assinasse e ... <b>eu e o fiador</b> ... e isso então foi entregue de volta |

Na comparação apresentada no quadro anterior, observa-se que, tanto no texto poético quando no texto oral, há, nas parentéticas, a permanência de um elemento presente no contexto em consonância com o acréscimo de outro, fato que comprova a função de parentética-retoque dos trechos analisados:

**Tabela 09 – Itens da parentética no poema “Peregrinação” e no texto oral**

| ITENS DA<br>PARENTÉTICA            | NO TEXTO POÉTICO | NO TEXTO ORAL |
|------------------------------------|------------------|---------------|
| Aproveitamento de item do contexto | Os passos        | Eu            |
| Acréscimo de novo item             | o espírito       | o fiador      |

Assim, por meio de estruturas claramente orais, que teoricamente poderiam ser evitadas no texto escrito, Bandeira constrói alguns de seus poemas.

#### **4.2.5. O corte na poesia de Bandeira**

Já foram citadas anteriormente várias características do texto oral, como repetições, paráfrases, correções e parentéticas, todas elas relacionadas ao *status nascendi* do texto oral. Também demonstramos a presença dessas marcas em alguns poemas de Manuel Bandeira. Tais presenças denunciam a influência do oral na poesia bandeiriana, além de indicar a veracidade da afirmativa segundo a qual fala e escrita não podem ser consideradas como modalidades estanques, mas duas variedades lingüísticas situadas dentro de um *continuum*.

Nesta parte do trabalho, investiga-se como Bandeira faz uso de outro recurso sintático oral, o corte, na construção de alguns de seus poemas. Neles, tais marcas ocorrem de diferentes maneiras, recriando superfícies textuais muito próximas daquelas encontradas em textos orais.

Os cortes, marcas da disfluência da oralidade, são recursos quase que extintos dos protótipos de textos escritos, já que a norma recomenda uma atenta preocupação com relação aos complementos sintáticos. Além disso, deve-se levar em conta o caráter coesivo do texto escrito, que não pode deixar informações relevantes à margem do enunciado textual.

Contudo, no texto oral, além do aspecto referente ao conteúdo, há o aspecto interacional, ligado às nuances advindas do contexto pragmático em que a comunicação ocorre.

A seguir, são analisadas algumas dessas marcas orais no texto escrito, encontradas em nossa coleta de *corpus*. Em comparação às outras características sintáticas orais, os exemplos de cortes ocorrem em menor número na obra de Bandeira, talvez pelo fato de serem estruturalmente mais desvinculados do paradigma escrito do que as demais marcas.

### O MENINO DOENTE

- “Dodói, vai-te embora!

“Deixa o meu filhinho.

“Dorme... dorme... meu...” (*O ritmo dissoluto*) (p. 105)

No poema “O Menino doente”, há um corte no final da fala da mãe, que acalenta o filho. Cabe notar que, no último verso, juntamente com o corte, há a presença de reticências, que denunciam pausas. Com isso, a diminuição rítmica do texto é notória. Temos, assim, um corte sintático, que pode ser considerado um anacoluto, uma vez que a idéia relativa a “filho” é fácil de ser percebida pelo leitor.

### CAMELÔS

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

— “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu...” (*Libertinagem*) (p. 127)

Enquanto que, em “Meninos doentes”, temos um corte sintático, em “Camelôs” temos um corte lexical, haja vista que há uma quebra no interior da palavra. Juntamente com o corte, assunto principal desta análise, chama atenção a palavra que foi cortada, de ordem coloquial, que é “maluco”.

Desta maneira, há, no exemplo anterior, a simulação da fala das personagens, cuja ilusão de realidade passa justamente pelo emprego do corte lexical.

Se comparado com um exemplo de texto conversacional, é bem evidente o caráter oral do trecho poético:

**Tabela 10 – Comparação entre texto poético e texto oral – o corte**

| Exemplo poético             | Exemplo oral                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Papai está <b>malu...</b> ” | <p>90 Inf - bolso... ele está a zero... mas... na manhã do dia (se)</p> <p>ah:: ou no... no fim da tarde dia trinta ele... recebe de novo... mil e duzentos:: então ele vai ter de</p> <p>de novo no bolso... ah::... vai ter mil e duzentos</p> <p>novamente de... moeda... e <b>comé/</b> e reinicia o...</p> <p>(Castilho e Preti, 1986: 36)</p> |

Em “Noite morta”, a percepção semântica do item elíptico é mais difícil:

#### **NOITE MORTA**

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.

Sombras de todos os que passaram.

Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora.

**A voz da noite...**

(Não desta noite, mas de outra maior.) (*O ritmo dissoluto*) (p. 118)

Aqui, temos também um corte sintático, mas não com as características do anacoluto, e sim da ruptura, uma vez que há uma perda, com o truncamento, do conteúdo semântico do predicado elíptico.

#### **AS TRÊS MARIAS**

Atrás destas moitas

Vi um rio de fundas  
 Águas deletérias,  
 Paradas, imundas!

**Atrás destas moitas...**

— Que importa? Irei vê-las!  
 Regiões mais sombrias  
 Conheço. [...] (*Belo Belo*) (p. 207)

Outro exemplo de corte há em “As três marias”. Neste poema, existe um corte sintático brusco entre a descrição do que se viu “atrás destas moitas” e o restante do enunciado.

**PEREGRINAÇÃO**

Fazia as sobrancelhas como um til;  
 A boca, como um o (quase). Isto posto,  
 Não vou dizer o quanto a amei. Nem gosto  
 De me lembrar, que são tristezas mil.

**Eis senão quando um dia...** Mas, caluda!

Não me vai bem fazer uma canção  
 Desesperada [...] (*Estrela da Tarde*) (p. 242)

No exemplo retirado de “Peregrinação”, que se encontra em negrito, o enunciador inicia a narração de um acontecimento por meio da expressão “eis senão quando um dia...”. Entretanto, como se estivesse planejando o texto no momento em que o mesmo era produzido, a frase é cortada bruscamente, perfazendo o corte.

Nos dizeres de Koch et al., poderíamos situar o exemplo anterior no campo da ruptura, uma vez que não há função discursiva, além de ser resultante de uma ‘perda de controle’ da parte do falante sobre a organização de seu enunciado.

Assim, Bandeira usa, em alguns de seus poemas, marcas orais dos cortes. Apesar de serem textos escritos, os poemas recebem essas marcas que, no texto oral, são uma das estratégias linguísticas empregadas na interação pelos interlocutores. Contudo, no texto escrito poético em questão, podem ser consideradas como fatores essenciais na busca de expressividade e de construção de uma ilusão do oral, nítida nos trechos aqui analisados.

## **CAP. 5 – MARCAS ORAIS DISCURSIVAS PRESENTES EM POEMAS DE MANUEL BANDEIRA**

### **5.1. O discurso oral: considerações teóricas**

#### **5.1.1. Conceitos de *discurso* e conceito de *discurso oral***

Antes de se conceituar e de se caracterizar o que se entende, neste trabalho, por discurso oral, é importante definir o termo “discurso”. De uso fundamental na Ciência Lingüística, tal termo ganha várias acepções, de acordo com o embasamento teórico adotado. Pretende-se, aqui, discutir alguns desses conceitos atribuídos ao termo *discurso*. Com isso, não se busca esgotar a discussão, já que nem todas as definições existentes serão aqui apresentadas. Na verdade, busca-se, por meio da comparação com outros conceitos do termo, contextualizar a concepção de “discurso” escolhida no campo teórico aqui seguido.

Uma das mais antigas acepções é aquela que se encontra vinculada à dicotomia saussureana entre *langue* / *parole*. *Discurso* estaria muito ligado ao conceito de *parole* (fala), que é uma atividade individual, uma forma imprevisível de uso lingüístico, de acordo com os desejos e intenções individuais. A *langue* (língua), por seu turno, equivale àquilo que é sistemático e social e que, assim, pode ser objeto de estudo.

Desta forma, a tradição iniciada por Saussure, apesar de afirmar ser possível, em segundo plano, um estudo da *parole*, elege a *langue* como verdadeiro objeto de estudo da Lingüística:

O estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por objeto a parte individual da linguagem, vale dizer, a fala, inclusive a fonação e é psico-física. (Saussure, s/d: 27)

Fairclough (2001) comenta a posição de Saussure e seus seguidores, postulando que “os lingüistas nessa tradição identificam a *parole* para ignorá-la, pois a

implicação da tradição saussureana é que qualquer estudo sistemático da língua deve ser um estudo do próprio sistema, da *langue*, e não de seu *uso*”.

Desta forma, a primeira acepção de “discurso” aqui apresentada é aquela que aproxima *discurso* de *fala*: discurso é o uso individual de um sistema lingüístico chamado língua. Esse conceito, contudo, é aqui descartado, uma vez que não condiz com a postura pragmática que pretendemos atribuir a este trabalho, embasado em princípios teóricos da Análise da Conversação.

Outra acepção pertinente é aquela que é apresentada por Maingueneau (2000), que trabalha o termo *discurso* em oposição à *frase*. *Discurso* seria uma unidade lingüística constituída por uma sucessão de frases. Conforme Maingueneau mesmo salienta, trata-se de uma distinção pouco clara e imprecisa, já que hoje se fala em *texto* e em *Lingüística Textual*. Assim, da mesma forma que anteriormente, tal conceito é, neste trabalho, descartado.

O termo *discurso* também pode ser considerado como figurante de uma dicotomia com *enunciado*. Maingueneau afirma que, nessa perspectiva, *enunciado* e *discurso* são conduzidos por dois pontos de vista diferentes: um texto, analisado a partir de sua estruturação na língua, faz dele um enunciado. Por seu turno, um estudo lingüístico da produção textual faz do texto um discurso. O *discurso*, nesta linha analítica, “forma uma unidade de comunicação associada a condições de produção determinadas, ou seja, depende de um gênero de discurso determinado: debate televisionado, artigo de jornal, romance etc”. (idem, 2000: 44) Devido a esse elo com condições de produção determinadas, tal conceito também não será adotado nesta pesquisa.

*Discurso* pode também designar um modo de apreensão da linguagem. É uma acepção ampla, que merece cuidado. Isso pelo fato de que esse “modo de apreensão da linguagem” não é considerado como uma estrutura abstrata, mas sim uma atividade de sujeitos inscritos em contextos variados. Assim, segundo o autor, nesse emprego, “discurso” não é susceptível de plural. Dizemos “o discurso”, “o uso do discurso”.

Por seu turno, Fairclough (2001) define discurso como o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou como apenas reflexo de variáveis situacionais. Tal concepção, segundo o autor, implica algumas observações, tais como:

Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação. Trata-se de uma visão do uso da linguagem que se tornou familiar, embora freqüentemente em termos individualistas, pela Filosofia lingüística e pela Pragmática lingüística [...]. Segundo, implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo mais geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como um efeito da primeira. (Fairclough, 2001: 90-1)

Tal concepção, por se adequar aos princípios do enfoque pragmático, será aqui adotada, especialmente por considerar o “discurso” um modo de ação sobre o mundo e sobre os outros. Por seu turno, tal concepção vem ao encontro daquilo que se pretende destacar em nossa análise do discurso oral, que é, por si só, uma ação sobre o outro.

Assim, depois de se definir o conceito de “discurso” que será seguido neste trabalho, cabe definir, aqui, *discurso oral*, entendido aqui como modo de ação lingüístico, que ocorre por meio da oralidade, na presença espaço-temporal ou apenas temporal (no caso das conversas de telefone) constante de um interlocutor, que será constantemente considerado como co-enunciador do discurso, em uma atividade interativa. A co-enunciação ocorre justamente pelo fato de serem os dois parceiros (falante e ouvinte, para ser mais preciso) sujeitos ativos na ação de agir sobre o outro e sobre o mundo. Tal conceito é adequado e se encontra em consonância com o enfoque pragmático, bem como com a teoria da Análise da Conversação, que aqui seguimos.

### **5.1.2. A autoridade no discurso: a posição dos enunciadores na oralidade**

O discurso oral é produzido na/pela relação interativa entre os interlocutores. E o comportamento desses interlocutores frente ao discurso é função da autoridade dos enunciadores, do *status* que lhes são reconhecidos e da legitimidade que a eles é atribuída.

Maingueneau (2000) é muito claro quando se refere a essa característica, comum na prática discursiva, mais especificamente no discurso oral, ambiente original do comportamento interativo:

As correntes pragmáticas insistem no fato de que o comportamento dos sujeitos com relação a um discurso é função da *autoridade* de seu enunciador, da legitimidade atribuída ao status que lhe é reconhecido. O que chamamos de “raciocínio de autoridade”, [sic] é precisamente um raciocínio em que a validade de uma proposição decorre da autoridade de seu enunciador (2000: 17-8).

Ducrot, a respeito da definição de autoridade, refere-se ao *status* dos interlocutores:

Parte-se do fato “X disse que P” e, com base na idéia de que X (“que não é nenhum tolo”) tem boas probabilidades de não ter-se enganado ao dizer o que disse, conclui-se da verdade ou verossimilhança de P. A fala de X, fato entre outros fatos, é assim tomada como índice da verdade de P. (1997: 157)

### 5.1.3. A disfluência como característica do discurso oral

#### A) Fluência e disfluência: algumas considerações

Já foi amplamente debatido neste trabalho que os estudos lingüísticos atuais, quando tratam das relações entre língua falada e língua escrita, postulam que essas duas modalidades não devem ser observadas por meio de uma visão dicotômica. De uma forma geral, percebe-se, hoje, um interesse crescente por análises que permitam observar a escrita e a fala mais em suas relações de semelhança do que de diferença, em uma amálgama de gêneros e estilos, evitando as dicotomias estritamente delimitadas. (Cf. Marcuschi, 2001: 28)

A visão dicotômica, baseada no modelo teórico da “autonomia da escrita”, caracterizava negativamente o texto falado a partir dos pressupostos teóricos da escrita:

Assim, noções como *ruptura*, *descontinuidade*, *desaceleração*, *interrupção*, com seus traços semânticos de negatividade, têm sido relacionadas, de forma genérica, direta ou indiretamente, à disfluência do texto falado, sem que esta já tenha sido definida de forma precisa. Muitas vezes, ela é, ainda, considerada a partir do parâmetro da língua escrita que, como sabemos, se organiza de forma diferente, tendo em vista que apenas o seu produto final é apresentado ao leitor, diversamente do que ocorre com a língua falada, em que o processamento e a produção co-ocorrem. (Crescitelli, 1997: 28).

Dentro da visão sócio-interacionista da não-dicotomia, Crescitelli, ao contrário da posição anteriormente exposta, apresenta sua hipótese geral, segundo a qual as disfluências, consideradas a partir da análise da linguagem em uso e sob o enfoque da abordagem pragmática, são aspectos normais, sistemáticos e até úteis do discurso oral, em certas circunstâncias. (Cf. Ibidem)

Assim, a disfluência torna-se essencial, em muitos casos, na constituição da formulação do discurso oral, mais precisamente no gênero conversação espontânea, haja vista os inúmeros propósitos da interação e as atividades envolvidas na construção discursiva.

Em sua pesquisa, a autora busca investigar, não do ponto de vista da “patologia” da linguagem, algumas marcas consensualmente tidas como índices de disfluência, tais como pausas preenchidas e não-preenchidas, alongamentos, cortes sintáticos, quebras lexicais, marcadores conversacionais de preenchimento e repetições de pequenas palavras.

Butler-Wall, em investigação sobre a frequência das disfluências no discurso conversacional de falantes nativos e não-nativos, faz importantes constatações a respeito do tema da fluência oral. A autora sugere a existência de uma relação entre sua proposta e a distinção entre tópico sentencial e tópico discursivo:

A fluência no nível do discurso [...] deve ser definida como a habilidade de resolver problemas de fala (lingüísticos e interpessoais) no tempo real ou a habilidade de movimentar a fala para adiante [...] A fluência significa a habilidade de suavizar fronteiras, fornecer transições, minimizar justaposições abruptas. Finalmente, a fluência conversacional significa a habilidade de dosar tensões entre nossas próprias necessidades e as necessidades do interlocutor. Isso significa ser responsivo à interpretação provável do interlocutor a respeito de um enunciado a fim de guiar essa interpretação. (Butler-Wall, 1996: 324).

Por um lado, a disfluência debilita e enfraquece a conversação, uma vez que causa problemas na articulação discursiva. Butler-Wall afirma que, por outro lado, em alguns contextos, a disfluência pode ser usada de maneira adequada. Segundo a pesquisadora, os falantes preparam-se para empregar a disfluência para demonstrarem que são

pessoas sinceras, sensíveis, e modestas, competentes para o gerenciamento das conversações e para o manuseio de incidentes. As disfluências são recursos comunicativos poderosos para exibir nosso comportamento. (Idem, 1986: 240)

## **B) Continuidades/descontinuidades x Fluências / disfluências: da sintaxe ao discurso**

Crescitelli, ao realizar profunda revisão dos trabalhos realizados no Brasil, constatou que a maioria dos pesquisadores não usa as expressões *fluência* e *disfluência*. Preferem, ao uso dessas expressões, o emprego dos verbetes *contínuo* e *descontínuo* na delimitação desse aspecto lingüístico.

Para Moraes, as frases do texto falado, examinadas do ponto de vista sintático, mostram-se suspensas, abortadas, desenvolvidas largamente ou permeadas de incompletudes:

Examinando-as de um ponto de vista sintático, vemos que ora se completam, ora ficam em suspenso; ora abordam, apenas iniciadas, ora se desenvolvem largamente; ora se intrometem nelas elementos que não fazem parte de sua estrutura sintática, propriamente, funcionando sobretudo – mas nem sempre exclusivamente – como agentes de sustentação da interação, de organização do texto conversacional, de garantia do desenvolvimento do discurso. (Moraes, 2003: 198)

Koch et al. abordam, do ponto de vista discursivo, o fenômeno que envolve a descontinuidade. Usando expressões “contínuo” e “fluência”, os autores admitem que as descontinuidades, causadoras de um ritmo ralentado à progressão temática, podem desempenhar funções pragmático-interativas no discurso:

As descontinuidades aqui referidas, que muitas vezes subvertem a organização canônica dos constituintes da frase podem desempenhar funções pragmático-interativas relevantes, devendo ser examinadas à luz do *modus* comunicativo postulado por Mönnik. (Koch et al., 1996: 147).

Já Marcuschi, por sua vez, diferencia “descontinuidade” e “fluência”. Para o autor, aquela estaria ligada ao nível sintático enquanto que esta se referiria ao nível discursivo: “Assim, **fluência discursiva** e **descontinuidade sintática** não formam uma dicotomia, já que dizem respeito a níveis de observação diversos.” (Marcuschi, 1995: 04)<sup>48</sup>

A hesitação, assim, considerada como uma marca da descontinuidade sintática e da disfluência discursiva, pode ser observada tendo em vista as perspectivas da formulação textual e da interação e da discursividade. Nessa perspectiva, Crescitelli propõe as seguintes postulações a respeito da hesitação:

- *da formulação textual*: na qual pode ser vista como descontinuidade da ordem sintática (“descontinuidade sintagmática e oracional”). Tendo-se em mente, contudo, o processamento lingüístico, ela teria papéis ou seria sintomas da fase de planejamento lingüístico e de formulação;
- *da interação e da discursividade*: na qual pode ser vista como continuadora no nível da enunciação, ou seja, das relações interpessoais dos interlocutores e na condução dos tópicos (“continuidade textual, discursiva e interacional”). (Crescitelli, 1997: 56-7).

Concordamos com Marcuschi e Crescitelli no que diz respeito a essa diferenciação conceptual entre *fluência* / *disfluência* e *continuidade* / *descontinuidade*. Assim, neste trabalho, consideraremos, por um lado, como continuidades e descontinuidades aspectos relativos à sintaxe. Por outro, a fluência e a disfluência serão abordadas tendo em vista o discurso.

### C) Disfluências em textos orais

Crescitelli mostra, em sua pesquisa, que, embora haja disfluências especificamente conversacionais, condicionadas à construção do texto a dois, existem modalidades de disfluência que ocorrem no discurso oral individual. Demonstrando essa tipologia, a autora apresenta quatro tópicos, que, segundo ela, estariam relacionadas à

---

<sup>48</sup> Grifos do autor.

disfluência em textos falados: (1) seleção de palavras; (2) estratégia de preservação das faces; (3) uso de inserções e (4) disfluência em consequência de dificuldades.

Dentro do escopo deste trabalho, trataremos apenas dos dois últimos itens, necessários para as análises que ocorrerão *a posteriori*.

A pesquisadora, ao abordar as disfluências relacionadas às inserções, afirma que a interrupção sintática é um dos meios pelos quais identificamos um enunciado parentético, principalmente quando este é composto por breve suspensão tópica. Como exemplo, a autora cita o seguinte exemplo<sup>49</sup>:

- L2        Éh:: o sadomazoquismo na família... sabe você pega  
             Assim:: /// [sem pensar no que veio atrás né?] um casal que tem  
             um relacionamento sadomazoquista... aí quando vêm  
             os filhos... **MUIto por cima assim dizendo como a coisa**  
 1270        **funciona**... eles vão transmitir isso de uma certa forma né?  
             L1        certo então vamos dar o exemplo  
                   (D2.343: 1266-71)

Nesse exemplo, a autora destaca dois exemplos de parentética, ambos trabalhados no nível sintático. Assim, no primeiro exemplo (entre colchetes), teríamos uma parentética “com retomada da estrutura sintática” e, mais à frente (em negrito), uma parentética “sem retomada de estrutura sintática”, uma vez que ocorre no final da oração “quando vêm os filhos”.

As disfluências causadas em consequência de dificuldades, por seu turno, podem ser consideradas como um aspecto sinalizador de problemas cognitivos, causados por falhas de memória com embaraço explicitado, necessidade de precisar, especificar ou nomear. (Cf. Crescitelli, 1997: 109).

Assim, a autora exemplifica, com passagens retiradas de texto oral, casos de disfluência, oriundas, conforme a análise da pesquisadora, da necessidade de precisar, especificar ou nomear entidades do discurso. Citamos uma, com a finalidade de demonstrar a análise<sup>50</sup>:

<sup>49</sup> Exemplo retirado de Castilho & Preti (1987: 48).

<sup>50</sup> Exemplo retirado de Castilho & Preti (1987: 200).

- L2 tinha (uma) casa que eu compra::va tinha...  
[
- 810 L1 existia o *Bom Diable*... na rua Direita que::  
vendia casimira e vendia costumes feitos... tinha  
o::...o (La Ciu/La Ciutà) de Firenze... (La Ciutà) de  
[
- L2 o Mappin
- 815 L1 Firenze... que era na rua General Carneiro... também...  
Roupas... feitas.... de::... de:: de casimira...  
[
- L2 O Mappin também já existia  
(D2.396: 809-819)

Preti (1991:33) aborda o tema da descontinuidade, admitindo ser um fenômeno absolutamente normal na linguagem oral de falantes de todas as faixas etárias. O pesquisador afirma ainda que, embora normal, a descontinuidade do texto falado pode ser intensificada por deficiências psicofísicas do falante ou pela ação de condicionadores sociais.

Marcuschi, por seu turno, deixa claro que uma conversação fluente é aquela que apresenta naturalidade nas mudanças tópicas, enfatizando que essas devem ser marcadas:

Uma conversação fluente é aquela em que a passagem de um tópico a outro se dá com naturalidade, mas é muito comum que a passagem de um tópico a outro seja marcada. (Marcuschi, 2000: 77).

#### **5.1.4. Outras características do discurso oral: aspectos interacionais do discurso oral**

Além dos aspectos ligados ao caráter disfluente do discurso oral, também é oportuno salientar a importância do processo interacional presente nesse tipo de discurso. Mais precisamente, é necessário considerar a situação, as características dos participantes da interação em foco e as estratégias por ele utilizadas durante o diálogo.

Brait, ao definir interação, postula que se trata de um processo de construção de sentido presente em todos os tipos de linguagem, marcado por características lingüísticas e discursivas:

A interação é um componente do processo de comunicação, de significação, de construção de sentido e que faz parte de todo ato de linguagem. É um fenômeno sociocultural, com características lingüísticas e discursivas passivas de serem observadas, descritas, analisadas e interpretadas (Brait, 2003: 220).

No caso de um texto conversacional, construído no mínimo a duas vozes, deve-se levar em conta que há um processo de interação ativo, base para a formulação do discurso oral. Esse processo pode ser examinado, segundo Brait, tendo em vista os seguintes questionamentos:

- quem é o outro a que o projeto de fala se dirige?
- quais são as intenções do falante com a sua fala, com a maneira de organizar as seqüências dessa fala?
- que estratégias utilizar para se fazer compreender, compreender o outro e encaminhar a conversa de forma mais adequada?
- como levar o outro a cooperar no processo? (Brait, 2003: 222)

Além disso, é necessário definir também o quadro participativo, ou seja, do número de participantes envolvidos e dos papéis que cada um desempenha nessa situação particular de produção do discurso.

## **5.2. Análise do discurso oral na poesia de Manuel Bandeira**

### **5.2.1. A disfluência no texto poético**

Dissemos anteriormente que, em alguns casos, a disfluência se torna fundamental na formulação do texto falado espontâneo, uma vez que tal característica configura alguns propósitos de interação, bem como algumas atividades envolvidas atividade discursiva de ação sobre o outro.

Também observamos a existência de alguns índices de disfluência, como as pausas, os alongamentos, a mudança constante de ritmo, a repetição de certas palavras. Realmente, se observarmos alguns trechos em questão, notaremos alguns

recursos idênticos ao uso oral, que contribuem para a formulação de “um comportamento do enunciador” frente à produção discursiva oral.

Observemos o longo poema a seguir, intitulado de “Evocação do Recife”:

### **EVOCAÇÃO DO RECIFE**

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife de minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz

Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas

A gente brincava no meio da rua

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muito rosa

Terá morrido em botão...)

De repente

Nos longes da noite

Um sino

Uma pessoa grande dizia:

Fogo de Santo Antônio!

Outra contrariava: São José!

Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.  
Os homens punham o chapéu saíam fumando  
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo.

Rua da União...

Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância

Rua do Sol

(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)

Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...

... onde se ia fumar escondido

Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora

... onde se ia pescar escondido

Capiberibe  
— Capibaribe

Lá longe o sertãozinho de Caxagá  
Banheiros de palha  
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu  
Foi meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu  
E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de

bananeiras

Novenas

Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão nos meus cabelos

Capiberibe  
— Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas com o xale vistoso de pano da Costa

E o vendedor de roletes de cana  
O de amendoim  
Que se chamava midubim e não era torrado era cozido

Me lembro de todos os pregões:

Ovos frescos e baratos

Dez ovos por uma pataca

Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque é ele que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusfada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô

. (*Libertinagem*) (p. 133-6)

Em “Evocação do Recife”, o próprio título nos remete ao “discurso memorial”, ilustrado pelos vários *flashes* do passado remoto do enunciador. As diversas recordações, que configuram a lembrança evocada, são nitidamente apresentadas como se o enunciador as pensasse ou as falasse, de forma natural e cotidiana. Alguns casos de pausas não preenchidas podem ser observados:

(1) De repente

Nos longes da noite

Um sino

Nesse trecho, a disposição tipográfica do verso, com o afastamento da expressão “um sino”, sugere uma pausa não preenchida entre os trechos “Nos longes

da noite” e “um sino”, além, é claro, de demonstrar, tipograficamente, a distância do sino em relação à posição geográfica do enunciador.

(2) Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...

... onde se ia fumar escondido

Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora

... onde se ia pescar escondido

Já em (2), o poeta, além de usar o recurso das reticências para sugerir uma pequena pausa, abre mão, como em (1), da disposição dos versos. Assim, entre as duas principais e as subordinadas adjetivas, há a sugestão de uma forte pausa não-preenchida. Além disso, percebe-se outro recurso notadamente oral: a repetição. Nota-se que os versos construídos a partir das orações subordinadas são quase que idênticos, apenas variando os verbos “fumar” e “pescar”.

A título de análise, adaptaremos o trecho conversacional a seguir, comparando-o com o trecho poético (2), a fim de tornar nosso estudo mais preciso:

|                   |    |                                                                                                                                                                         |
|-------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   | L2 | tinha (uma) casa que eu compra::va tinha...                                                                                                                             |
|                   |    | [                                                                                                                                                                       |
| 810               | L1 | existia o <i>Bom Diable</i> ... na rua Direita que::<br>vendia casimira e vendia costumes feitos... tinha<br>o::...o (La Ciu/La Ciutà) de Firenze... (La Ciutà) de<br>[ |
|                   | L2 | o Mappin                                                                                                                                                                |
| 815               | L1 | Firenze... que era na rua General Carneiro... também...<br>Roupas... feitas.... de::... de:: de casimira...                                                             |
|                   |    | [                                                                                                                                                                       |
|                   | L2 | O Mappin também já existia                                                                                                                                              |
| (D2.396: 809-819) |    |                                                                                                                                                                         |

Se adaptarmos a fala de L1, presente no trecho oral em questão, buscando uma transcrição menos técnica, poderíamos ter:

**Gráfico 11 – Texto conversacional adaptado – comparação com “Evocação do Recife”**

| Texto conversacional com disposições tipográficas adaptadas                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>existia o <i>Bom Diable</i>...</p> <p>...na rua Direita que vendia casimira e vendia costumes feitos...</p> <p>tinha o... La Ciu/La Ciutà de Firenze... La Ciutà de Firenze...</p> <p>...que era na rua General Carneiro...</p> <p>também...roupas... feitas.... de... de de casimira...</p> |

Comparemos, agora, com um trecho do poema em foco:

**Gráfico 12 – Trecho de “Evocação do Recife” para comparação**

| Trecho de texto poético                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...</p> <p style="text-align: right;">... onde se ia fumar escondido</p> <p>Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora</p> <p style="text-align: right;">... onde se ia pescar escondido</p> |

Excetuando algumas pausas a mais, presentes no primeiro quadro (naturais em um texto poético), pode-se notar a semelhança entre os dois excertos. Assim, a ilusão de oralidade no texto poético é mais uma vez comprovada, neste caso por meio da comparação de dois trechos discursivos.

Em outros trechos, também é constatado o recurso da pausa. Como em

(3) Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Em (3), além da mudança de estrofe que, em poemas de versos brancos e psicológicos<sup>51</sup>, pode ser considerado um índice do ritmo, há ainda a marca das reticências, que é observada também em (4):

(4) Terras que não sabia onde ficavam  
Recife...

Rua da União...

<sup>51</sup> Ritmo psicológico, segundo Tavares, é aquele que, “desprezando o elemento musical do verso tradicional, apela ao leitor a tarefa subjetiva de descobrir a ‘atmosfera’ que o poeta intentou emprestar ao seu poema” (2002: 169).

A casa de meu avô...  
 Nunca pensei que ela acabasse!  
 Tudo lá parecia impregnado de eternidade  
 Recife...  
 Meu avô morto.

Importante salientar, neste trecho, o recurso da gradação descendente, em que o pequeno mundo passado do enunciador é definido de forma oral, por meio da disposição gráfica e das reticências, que sugerem pausas não-preenchidas.

O recurso da disposição tipográfica também é usado em (5):

(5) E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de  
 bananeiras

Novenas  
 Cavalhadas

Da mesma forma que outros trechos anteriores, (5) é marcado por pausas, advindas da disposição gráfica dos termos, que sugerem a lembrança atomizada do enunciador, configurando mais uma vez o caráter de evocação presente no poema. Já em (6), há, além do aspecto da disfluência, problemas de ordem sintática que denunciam a presença da oralidade:

(6) **Me lembro** de todos os pregões:  
 Ovos frescos e baratos  
 Dez ovos por uma pataca  
**Foi há muito tempo...**

Em vários dos casos abordados, a disfluência rítmica sugerida pelas pausas sem-preenchimento auxilia na definição pragmático-interativa do discurso, haja vista que o enunciador descreve fatos de sua história passada, ainda vivos em sua memória.

Além disso, o uso da próclise é um fator de destaque no trecho acima, tendo em vista que é um fenômeno lingüístico muito comum no cotidiano lingüístico-oral brasileiro. Bechara postula que, “ainda que não vitoriosa na língua exemplar, mormente na sua modalidade escrita, este princípio é, em nosso falar

espontâneo, desrespeitado, e, como diz Sousa da Silveira, em alguns exemplos literários, a próclise comunica ‘à expressão encantadora suavidade e beleza’” (2001: 588).

Contrapondo-se às pausas, há certos trechos que sugerem um ritmo mais acelerado do discurso. Esse caráter rítmico-antitético pode ser considerado, também, um índice de disfluência, uma vez que a fluência é também ter habilidade de produzir uma fala suave, com ritmo homogeneizado. Assim, o ritmo entrecortado dos trechos de (1) a (6) se contrapõem ao trecho (7) e (8):

(7) Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu

No trecho (7), a falta de pontuação na enumeração contribui para a configuração de um ritmo acelerado, comum à descrição de uma tragédia. Nesse trecho, o emprego do verbo “sumiu” configura um corte sintático brusco. A idéia que se tem é que algo sumiu no redemoinho, mas não temos a definição do que seja.

(8) E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

Que se chamava midubim e não era torrado era cozido

Já em (8), a expressão “era cozido” liga-se, sem a pontuação gramaticalmente adequada, à sua expressão discursivamente oposta. Todos esses recursos, baseados na quebra das regras gramaticais de pontuação, contribuem para a formação de uma imagem do oral, no texto em foco.

Também notamos algumas correções conscientes no discurso poético, causadoras de recomeços:

(9) Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

(10) Capiberibe

— Capibaribe

Em (9), a expressão “língua certa do povo” se contrapõe à “língua errada do povo, perfazendo uma alusão ao aspecto corretivo da língua oral. O mesmo ocorre em (10), em que a corruptela “Capiberibe” é corrigida pelo nome “Capibaribe”.

Em pesquisa anterior, em que estudamos a oralidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade, abordamos, também, o aspecto da autocorreção. Na oportunidade, fizemos afirmações sobre o fenômeno da correção, que podem ser empregados nos dois casos analisados neste artigo:

no nível da produção dos textos poéticos aqui analisados, o autor, conscientemente, faz uso de estratégias da língua falada, a fim de manter a interação com seu suposto interlocutor. Desse modo, aspectos da língua falada se fazem presentes no texto escrito, uma vez que o autor tinha, como em qualquer texto escrito, a possibilidade de extrair todas as marcas de reformulação. Entretanto, nos casos aqui analisados, esses procedimentos tornam-se recursos intencionais da poética [...]. (Negreiros, 2003: 120).

Da mesma forma que o emprego das pausas, o uso de algumas repetições auxiliam na configuração de uma “oralidade imaginária”. É o que podemos notar no constante da expressão:

(11) **A Rua da União** onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas

(12) **Rua da União...**  
Como eram lindos os nomes das ruas de minha infância

(13) **Rua da União** onde todas as tardes passava a preta das bananas com o xale vistoso de pano da Costa

(14) Terras que não sabia onde ficavam  
Recife...

**Rua da União...**  
A casa de meu avô...

Em todos esses trechos, percebemos a repetição de “Rua da União”. Tendo em vista o caráter histórico-individual do texto poético e, acima de tudo, a imagem da rua em que passou a infância, o enunciador, no decorrer de todo texto,

sempre enfoca a imagem da “Rua da União”. Tal expressão configura-se como condutora de tópico, tendo em vista a condução do discurso para uma sucessão de subtópicos encadeados: as brincadeiras praticadas na rua, as pessoas que viviam nela, as festas que aconteciam nos arredores, as atividades nas ruas vizinhas, o Rio Capibaribe com seus afluentes e suas cheias, os namoros, os vendedores que por ali passavam, enfim, todo “pequeno mundo” do enunciador, que, na realidade, era a Rua da União. Oportuno observar que enunciador volta ao condutor de tópico que, por sua vez, gera outras lembranças, configurando outros subtópicos da evocação feita pelo enunciador.

Do ponto de vista discursivo, percebe-se a presença de alguns recursos, tais como a passagem abrupta de tópicos e a inserção de parentéticas. Com relação a essas últimas, podemos observar o seguinte trecho:

(15) Uma pessoa grande dizia:

Fogo em Santo Antônio!

Outra contrariava: São José!

**Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.**

Os homens punham o chapéu saíam fumando

E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo.

Rua da União...

Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância

Rua do Sol

**(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)**

Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...

... onde se ia fumar escondido

Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora

... onde se ia pescar escondido

Capiberibe

— Capibaribe

Lá longe o sertãozinho de Caxagá

Banheiros de palha

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho

Fiquei parado o coração batendo

Ela se riu

Neste grande trecho, percebe-se a ocorrência de duas parentéticas, todas destacadas em negrito. Descrevendo a tradição de seu lugar e de sua época de infância, o enunciador diz que, enquanto uma pessoa gritava, denunciando incêndios na igreja de Santo Antonio, outra gritava que era na de São João. Percebe-se, nas expressões “uma pessoa grande” e “outra” um caráter indeterminado. Essa indeterminação é quebrada com um comentário – empregado de maneira sutilmente secundária – de que “Totônio Rodrigues achava sempre que era São José”. Esse comentário determinativo configura a parentética. Além disso, a expressão “pessoa grande”, sinônima no poema de “adulto”, chama a atenção, uma vez que pertence ao universo infantil. Assim, a evocação não ocorre apenas naquilo que se diz, mas no como se diz.

Da mesma forma, entretanto explicitada pelos parênteses, há o comentário acerca dos nomes das ruas que marcaram a infância do enunciador, que tem medo de que alguns nomes, como Rua do Sol e Rua da União, tão bonitos “em sua época”, sejam agora substituídos por rua “do Dr. Fulano de Tal”.

Com relação à mudança brusca de tópicos, percebe-se que o enunciador faz uso desse recurso constantemente, nas passagens de estrofe e mesmo entre versos da mesma estrofe. Por se tratar de um recurso muito empregado no texto em questão, restringiremos nossa análise a apenas três excertos.

Assim, exemplificando o fenômeno da descontinuidade discursiva, poderíamos citar o trecho (16):

(16) A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas //

// Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz //

//Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas

Em (16), notamos a ruptura entre os períodos<sup>52</sup>. O enunciador, após rápida confissão de suas brincadeiras e travessuras, começa, abruptamente, uma descrição de Totônio Rodrigues. Logo em seguida, com a mesma dinâmica causadora da disfluência, o enunciador rompe com a descrição dessa “personagem” de sua infância, ao descrever o comportamento das famílias de sua rua. Essa mudança abrupta

---

<sup>52</sup> Marcamos a quebra entre os subtópicos por meio de barras duplas.

constante na passagem dos temas do relato é natural quando se rememora o passado. Há, assim, uma ligação do poema com a estrutura de um monólogo interior.

(17) De repente  
Nos longes da noite  
  
Um sino //  
  
Uma pessoa grande dizia:  
Fogo de Santo Antônio!

Por sua vez, em (17), o enunciador, após sugerir que, de repente, um sino badalava ao longe, entra diretamente na descrição do comportamento das pessoas com relação ao incêndio, já comentado em análises passadas.

(18) Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora  
... onde se ia pescar escondido  
  
Capiberibe  
— Capibaribe //  
  
Lá longe o sertãozinho de Caxagá //  
Banheiros de palha //  
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu  
  
Foi meu primeiro alumbramento //

Preti, ao pesquisar a linguagem dos idosos, salientou que é comum, em textos conversacionais, a ocorrência de marcadores de introdução. Contudo, tal fato às vezes não ocorre, exigindo do interlocutor maior grau de atenção e compreensão, na percepção de relações tópicas, haja vista a interferência causada pela descontinuidade da fala. (Cf. Preti, 1991: 33).

Ora, o mesmo é observado no trecho (18). O enunciador, ao observar a existência de banheiros de palha, relata o momento em que viu uma moça no banho, uma vez que, provavelmente, os banheiros de palha não eram tão íntimos e reservados como os de alvenaria. Assim, há relações entre os dois subtópicos, mais precisamente a lembrança dos banheiros de palha e o fato de ter visto uma moça tomando banho. Essa

relação é percebida pelo *co-enunciador* (no caso, o leitor) por meio de maior grau de atenção e, conseqüentemente, de compreensão.

Outro fator interessante é o uso de certas expressões que conduzem a um suposto “conhecimento compartilhado” entre enunciador e co-enunciador. Referimo-nos às expressões dêiticas “do lado de lá” e “lá longe”, presentes em (18). Além dessas expressões, indicadoras do hipotético lugar pragmático, há outra interessante, presente em (19):

(19) Recife...  
       Rua da União...  
               A casa de meu avô...  
 Nunca pensei que ela acabasse!  
**Tudo lá** parecia impregnado de eternidade  
 Recife...

Nessa expressão, destacada em (19), o advérbio temporal “lá” indica *lugar* (“Recife.../Rua da União.../ A casa de meu avô...”) e, em um plano mais aprofundado, *tempo*. Assim, essa segunda opção de leitura poderia ser pensada da seguinte forma: “aquele tempo parecia impregnado de eternidade”. Em síntese, em todas essas expressões citadas em (17), (18) e (19), fica constatada, novamente, a ilusão de oralidade criada pelo enunciador.

De forma resumida, pode-se afirmar que o enunciador “conversa” com o co-enunciador. Este define, por meio de sua habilidade de leitor, o ritmo adequado, sugerido pelo enunciador e construído por aspectos comuns no texto falado, tais como, no nível sintático, pausas longas, parentéticas, recomeços e repetições. No nível discursivo, a presença de pseudos problemas de fala, tais como fronteiras não suavizadas, construções que simulam justaposições abruptas, caracterizadores da disfluência discursiva, conforme as palavras de Butler-Wall, também marcam o texto poético, criando uma “ilusão de texto falado”. É justamente essa simulação de fala, no nível sintático e, principalmente, no discursivo, que configura a presença da oralidade no texto poético.

### MAÍSA

Um dia pensei um poema para Maísa

“Maísa não é isso  
 Maísa não é aquilo  
 Como é então que Maísa me comove me sacode me buleversa me hipnotiza?

Muito simplesmente  
 Maísa não é isso mas Maísa tem aquilo  
 Os olhos de Maísa são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos Não-

Pacíficos

A boca de Maísa é isto e aquilo  
 Quem fala mais em Maísa a boca ou os olhos?  
 Os olhos e a boca de Maísa se entendem os olhos dizem uma coisa e a boca de Maísa se condói se contrai se contorce como a ostra viva em que se pingou uma gota de limão.

A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam sérios meu Deus como os olhos de Maísa podem ser sérios e como a boca de Maísa pode ser amarga [...] (*Estrela da Tarde*) (p. 257)

Em “Maísa”, percebe-se também uma aproximação com a realidade oral, tal qual em “Evocação do Recife”. Observa-se que o enunciador, ao buscar relatar um possível poema dirigido a Maísa (que na realidade é a essência do texto poético em análise), constrói um discurso cujo ritmo é heterogêneo (ou seja: às vezes se torna lento, pensativo; às vezes se torna rápido, ansioso), marcado sobretudo por correções e marcadores conversacionais. Na realidade, a espontaneidade do pensamento causa justamente certas quebras no discurso, o que ocorre em trechos como

Os olhos de Maísa são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos Não-Pacíficos

O autor evita, propositalmente, o uso gramatical da pontuação justamente por buscar essa proximidade com o monólogo anterior, uma vez que o poema está sendo “pensado”.

Já no verso

A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam sérios meu Deus como os olhos de Maísa podem ser sérios e como a boca de Maísa pode ser amarga,

nota-se que a disfluência é marcada pelo marcador conversacional *meu Deus* e pelo questionamento que aparece após esse marcador.

Além do discurso “pensado”, presente em “Maísa”, marcado sobretudo pelo caráter heterogêneo do ritmo do pensamento, há também, em nosso *corpus*, outros exemplos, como o que se segue:

### DOIS ANÚNCIOS

I – Rondó de efeito

Olhei pra ela com toda força.

Disse que ela era boa.

Que ela era gostosa.

Que ela era bonita pra burro:

Não fez efeito.

Virei pirata:

Dei em cima dela de todas as maneiras,

Utilizei o bonde, o automóvel, o passeio a pé,

Falei de macumba, ofereci pó...

À toa: não fez efeito.

Então banquei o sentimental:

Fiquei com olheiras,

Ajoelhei,

Chorei,

Me rasguei todo,

Fiz versinhos,

Cantei as modinhas mais tristes do repertório do Nozinho.

Escrevi cartinhas e pra acertar a mão, li *Elvira a Morta Virgem*, romance primoroso e por tal forma comovente que ninguém pode lê-lo sem derramar copiosas lágrimas...

Perdi meu tempo: não fez efeito.

Meu Deus que mulher durinha!

Foi um buraco na minha vida.

Mas eu mato ela na cabeça:

Vou lhe mandar uma caixinha de *Minorativas*,

Pastilhas purgativas:

É impossível que não faça efeito! (*Mafuá do Malungo*) (p. 316-7)

Em “I – Rondó de Efeito”, primeira parte do poema “Dois anúncios”, percebe-se, no discurso, uma confissão, em que o enunciador relata, de forma oral, os insucessos que obteve em um flerte não correspondido.

Essas marcas do discurso oral que ocorrem no trecho, são várias, como: a sintaxe popular, as expressões populares, o uso de marcadores conversacionais, além do caráter de desabafo presente em todo trecho.

Assim, como exemplo de uma sintaxe popular, temos o uso da próclise em (1) e o uso do pronome reto *ela* como objeto direto do verbo *matar*:

(1) Me rasguei todo

(2) Mas eu mato ela na cabeça

O léxico popular é representado, no trecho, por várias expressões, que representam o caráter informal do discurso oral. Na realidade, a expressividade discursiva do trecho, marcada pelo depoimento às vezes hiperbólico, é garantida justamente pelo emprego desse léxico:

gostosa

bonita pra burro

Virei pirata

Dei em cima dela

macumba

buraco na minha vida

Além desses exemplos, o marcador *meu Deus* novamente ocorre nessa simulação de desabafo, representada no texto.

### **ELEGIA DE AGOSTO**

[...]

Renunciou sem ouvir ninguém.

Renunciou sacrificando o seu país e os seus amigos.

Renunciou carismaticamente, falando nos pobres e humildes que é tão difícil ajudar.

Explicou: “Não nasci presidente.

Nasci com a minha consciência.

Quero ficar em paz com a minha consciência.”

Agora vai viajar.

Vai viajar longamente no exterior.

Está em paz com a sua consciência.

Ouviram bem?

ESTÁ EM PAZ COM A SUA CONSCIÊNCIA

E que se danem os pobres e humildes que é tão difícil ajudar. (*Mafuá do Malungo*)  
(p. 337)

Em “Elegia de agosto”, o discurso oral é representado de duas formas: por meio das disfluências ocasionadas pelas repetições (já analisadas no capítulo sobre sintaxe) e pelo penúltimo verso, que ocorre em destaque, em clara ligação à ênfase dada ao estado de violência e de revolta presentes no discurso. O marcador conversacional *ouviram bem?* também deve ser, nesta análise, salientado, haja vista o caráter interativo desse tipo de construção lingüística.

### 5.2.2. Os diálogos orais: a ilusão da interação entre personagens

Há, também, em nosso *corpus*, marcas do diálogo oral, que traz na sua essência a existência de dois interlocutores, presentes em um mesmo espaço físico e temporal. Em “Pneumotórax”, conhecido poema de Bandeira, a ilusão da oralidade ocorre por meio da sugestão do discurso oral, produzido a dois. Observe:

#### PNEUMOTÓRAX

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.

A vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

— Diga trinta e três.

— Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

— Respire.

- .....
- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
  - Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
  - Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino. (*Libertinagem*) (p. 128)

Chama atenção no poema, além da simulação do diálogo, as marcas de autoridade do discurso, que representam os papéis sociais dos interlocutores. Trata-se de uma consulta médica, em que o discurso médico é marcado pela legitimidade. O uso dos verbos “diga” e “respire” no imperativo afirmativo, bem como a frieza em responder do que o paciente realmente sofre são indícios dessa autoridade. Além disso, a fala do paciente também é marcada pela obediência ao médico e pela confiança do paciente com relação à consulta. Percebe-se, assim, a fala dominante do médico frente à fala dominada do paciente, o que é comum nos discursos produzidos nessas situações interativas de exames médicos.

### CUNHATÃ

Vinha do Pará  
 Chamava Siquê.  
 Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.  
 Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

Tinha uma cicatriz no meio da testa:  
 — Que foi isso, Siquê?  
 Com voz de detrás da garganta, a boquinha tuíra:  
 — Minha mãe (a madrastra) estava costurando  
 Disse vai ver se tem fogo  
 Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo  
 Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa (*Libertinagem*) (p. 139)

Em “Cunhatã”, o diálogo entre o enunciador e a menina *Siquê* também representa o diálogo oral, principalmente na representação da explicação dada pela menina, com as repetições e o uso dos conectivos orais (como o *aí*).

Aqui, diferentemente do discurso oral presente em “Pneumotórax”, em que o ambiente situacional era fundamental para a percepção da autoridade discursiva, a pergunta é feita apenas para que Siquê relate o motivo da cicatriz. Note-se

que o ambiente, apesar de não ser descrito, pode ser caracterizado como informal, dada à espontaneidade da conversa.

### **EMBOLADA DO BRIGADEIRO**

- Não voto no militar; voto no homem escandaloso.
- Ué, compadre, quem é o homem escandaloso?
- O Brigadeiro.
- Escandaloso?
- Escandaloso.
- Escandaloso por quê?
- Ora, ouça lá meu ocorrido: [...](*Mafuá do Malungo*) (p. 302-3)

Conforme salienta Brait (2003: 222), no caso de um texto conversacional, construído a duas vozes, deve-se levar em conta que há um processo de interação ativo, base para a formulação do discurso oral. Esse processo deve ser examinado tendo em vista vários fatores, entre eles as estratégias empregadas para se fazer compreender, compreender o outro e encaminhar a conversa de forma adequada.

Também é necessário, segundo a autora, definir também o quadro participativo, ou seja, do número de participantes envolvidos e dos papéis que cada um desempenha nessa situação particular de produção do discurso.

Em “Embolada do Brigadeiro”, o quadro participativo é marcado pela presença de dois compadres, denunciado pelo segundo interlocutor, que diz:

- Ué, compadre, quem é o homem escandaloso?

Assim, deve-se levar em conta que, supostamente, o ambiente não é formal, pela definição do tratamento entre ambos.

Por seu turno, a estratégia argumentativa empregada pelo primeiro locutor é comum no discurso oral, tendo em vista os conhecimentos implícitos no discurso, não percebidos a princípio pelo segundo locutor. Essa estratégia consiste em não dizer o nome exato dos candidatos, mas sim em atribuir a um dos candidatos características que, de antemão, já justificam a não rejeição do eleitor:

- Não voto no militar; voto no homem escandaloso.

O discurso oral, assim, é imitado no poema, em situações parecidas e com as mesmas estratégias da interação oral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, não abordamos língua falada e língua escrita como pertencentes a posições dicotômicas, mas como modalidades que ocupam posições-chave dentro de um *continuum* de relações. Desse modo, ao se analisar, aqui, a oralidade na poesia de Manuel Bandeira, a língua foi tratada como instrumento de interação social, ligada, sobretudo, às inúmeras situações específicas de produção e de enunciação.

Nossos objetivos nesta pesquisa foram dois: investigar se a oralidade era um recurso comum na obra de Bandeira e examinar como essa presença do oral se dá linguisticamente nos textos do poeta.

Ao cumprir nossos objetivos, há que se destacar que todos os poemas usados nesta pesquisa nunca foram examinados como exemplos de textos orais. A influência do fenômeno oral no texto escrito foi, sempre, o centro norteador da análise aqui realizada.

Apoiamo-nos em questionamentos a respeito da influência da oralidade na poesia de Manuel Bandeira. Nossas perguntas norteadoras foram as seguintes: houve uma influência substancial do fenômeno da oralidade na obra poética de Manuel Bandeira? Em caso afirmativo, quais foram os níveis dessa influência?

Para essas perguntas, tínhamos como hipótese o fato de o poeta, consciente ou inconscientemente, ter incorporado o registro da oralidade na elaboração de seus poemas, principalmente se a obra fosse analisada frente ao momento histórico-artístico do início do Século XX, época vivida pelo artista.

Também defendíamos a hipótese de que, caso Bandeira realmente fizesse uso da oralidade em seus poemas, as marcas linguísticas orais poderiam ocorrer nos níveis lexical, sintático e discursivo.

As análises realizadas no *corpus* selecionado comprovaram ambas as hipóteses, já amplamente trabalhadas no decorrer de nossa investigação.

Pode-se, assim, afirmar que há, desta maneira, uma ligação do fenômeno da oralidade com a obra de Manuel Bandeira, que faz uso de recursos orais

como forma de independência frente aos cânones literários até então vigentes. Contudo, Bandeira emprega a oralidade de forma equilibrada, aproximando-se, de forma natural e espontânea, do uso lingüístico da fala cotidiana.

Sobre isso, é oportuno lembrar que consideramos, neste trabalho, os usos como fundadores da língua, e não o contrário. Tal proposição vem ao encontro da presença da oralidade na obra de Manuel Bandeira, já que é a partir dos usos lingüísticos percebidos no cotidiano que o poeta constrói parte de seus poemas.

O discurso poético de Manuel Bandeira é construído por meio de aspectos lingüísticos originais, muito próximos da língua do dia-a-dia. Essa proximidade com a fala ocorre com saliência em momentos específicos, principalmente a partir da publicação de *Libertinagem*, obra que inaugura uma nova fase na produção poética de Manuel Bandeira.

Na realidade, esse aproveitamento da oralidade na obra bandeiriana não ocorre, de forma homogênea, em toda obra. Em alguns momentos, sobretudo na primeira fase de sua obra, mais precisamente em *A cinza das horas*, *Carnaval* e *Ritmo dissoluto*, há uma proximidade com um estilo lingüístico mais formal, vinculado aos padrões clássicos. Contudo, é a partir de *Libertinagem*, coletânea dos poemas produzidos entre 1924 e 1930, que essa tendência formal é abandonada, em clara aproximação com o emprego da língua do cotidiano.

Essa heterogeneidade representa o caráter eclético da obra bandeiriana, cujas características ora se encontram próximas, ora mais distantes dos recursos da fala.

Em suma, pode-se asseverar que Manuel Bandeira empregou em sua obra poética recursos comuns da modalidade oral em seus poemas de forma natural e espontânea, nos níveis lexical (uso de expressões populares e frases feitas), sintático (emprego de repetições, paráfrases, correções, parentéticas e cortes) e discursivo (adoção da dinâmica do diálogo, aspectos da interação oral e disfluência conversacional).

Ao empregar essas marcas nos textos poéticos, o poeta adota quase sempre a dinâmica da fala cotidiana. Além de adquirir um caráter familiar e de simplicidade, os poemas são marcados também, muitas vezes, pelo ritmo advindo da fala.

Quando analisamos o nível discursivo, adotamos, dentre os diversos conceitos possíveis do termo *discurso*, aquele que se refere à prática social. Nunca

entendemos, aqui, esse termo como atividade individual ou como reflexo de variáveis situacionais. A adoção desse conceito como norteador da análise é também uma forma de se aproximar do enfoque pragmático.

A prática social, assim, está intimamente ligada a qualquer situação particular de utilização da linguagem, que é movida por enunciações individuais. No caso dos poemas em exame, o emprego da oralidade é um dos recursos que marcam substancialmente a individualidade das enunciações.

Esses empregos, por sua vez, garantem uma maior proximidade com o leitor contemporâneo, que é, ao mesmo tempo, além de leitor, usuário da modalidade lingüística empregada, em diversos momentos, pelo poeta. Deste modo, as marcas da oralidade empregadas nos poemas visam também à manutenção da interação entre o enunciador e seu possível interlocutor.

O autor se aproveita, dessa maneira, na elaboração de seus poemas, de recursos comuns a uma fala espontânea. Essa fala natural, presente em nosso cotidiano, torna-se fator preponderante na expressividade da poesia de Manuel Bandeira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras literárias

ALENCAR, José de (s/d). *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural.

BANDEIRA, Manuel (1998). *Estrela da Vida Inteira*. São Paulo: Círculo do Livro.

---

\_\_\_ (1997). *Manuel Bandeira: Seleta em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BANDEIRA, Manuel (1998). *Estrela da Vida Inteira*. São Paulo: Círculo do Livro.

LOBATO, Monteiro (1967). Prefácio. In: DUPRÉ, Maria José. *Éramos seis*. São Paulo: Saraiva, p. 5-11.

TIGRE, Bastos (1981). Pela língua brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

### Obras de referência

HOUAISS, Antônio (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Perspectiva.

MOISÉS, Massaud & PAES, José Paulo (1987). *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Círculo do livro.

NEVEU, Franck (2008). *Dicionário de ciências da linguagem*. Petrópolis: Vozes.

## Obras de teoria literária, Estilística e Lingüística

ALÉONG, Stanley (s/d.). Normes Linguistiques, Normes Sociales, une Perspective Antropologique. In: BEDARD, Edith et MAURAI, Jacques. *La Norme Linguistique*. Paris / Conseil de La Langue Française: Éditions le Robert.

ANDRADE, Maria Lúcia C. V. O. (2001). *Relevância e contexto: o uso de digressões na língua falada*. São Paulo: Humanitas / Fapesp.

ANDRADE, Mário de (1981a). Carta a Sousa da Silveira. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (1981b). O baile dos pronomes. In: PINTO, Edith Pimentel (1981). *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

ARANHA, Graça (1981). O espírito moderno. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

ARISTÓTELES (s/d). *Arte retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

ARRIGUCCI JÚNIOR (1990), Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

AZEREDO, Magalhães (1981). Mensagem. In: Revista da Academia Brasileira de Letras. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

BARBADINHO NETO, Raimundo (1972). *Tendências e constâncias da língua do Modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & MELLO, Zilda Maria Zapparoli (1990). Procedimentos e funções da correção na conversação. In: PRETI, Dino & URBANO, Hudinilson. *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*. São Paulo: T. A. Queiroz / FAPESP. v. 4 – estudos. p. 13-58.

BARROS, Diana Luz Pessoa de (2003). Procedimentos de reformulação: a correção. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas Publicações, p. 129-156 (Projetos Paralelos, v. 1).

BECHARA, Evanildo (2001). *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna.

- BENVENISTE, Émile (1989). *Problemas de Lingüística geral II*. Campinas: Pontes.
- BOSI, Alfredo (1978). *História Concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix.
- BRAIT, Beth (2003). O processo interacional. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. 6. ed. São Paulo: Humanitas Publicações. p.215-244 (Projetos Paralelos, v. 1).
- BUTLER-WALL, B. A. (1986). *The frequency and function of disfluencies in native and non-native conversational discourse*. PhD Thesis. Los Angeles, University of California.
- CAMPOS, Humberto de (1981). O idioma Nacional. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.
- CÂNDIDO, Antônio & SOUZA, Gilda Mello (1998). Introdução. In: *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do livro. p. 3-17.
- CÂNDIDO, Antônio. (1997). *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas.
- CARA, Salete de Almeida (1990). *Manuel Bandeira*. São Paulo: Nova Cultural.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de e PRETI, Dino (org.) (1987). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: diálogos entre dois informantes*. São Paulo: T. A. Queiroz: FAPESP, vol. II.
- 
- (1986). *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: elocuições formais*. São Paulo: T. A. Queirós / FAPESP.
- CRESCITELLI, Mercedes Fátima de Canha (1997). *Disfluência conversacional em falantes cultos*. São Paulo, 188p. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH / USP.
- DIAS, Ana Rosa Ferreira (1996). *O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Educ/Cortez.
- DUCROT, Oswald (1997). *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes.
- FAIRCLOUGH, Norman (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora UnB.
- FÁVERO, Leonor Lopes, ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira & AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de (2006). Correção. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp. p. 255-274.

---

\_\_\_\_\_ (2002). Estratégias de construção do texto falado: a correção. In: KATO, Mary A. *Gramática do Português Falado: convergências*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 5, p.359-366.

---

\_\_\_\_\_ (1999). A correção no texto falado: tipos, funções e marcas. In: NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática do Português Falado: novos estudos*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 7, p.53-76.

FÁVERO, Leonor Lopes & KOCH, Ingedore G. Villaça. (2005). *Linguística Textual: introdução*. 7. ed. São Paulo: Cortez.

FUCHS, Catherine (1982). *La paráfrase*. Paris: PUF.

GARCIA, Othon. (2006) *Comunicação em prosa moderna*. 26. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

GNERRE, Maurizio (1998). *Linguagem, escrita e poder*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes.

GRANGER, Gilles-Gaston (1974). *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva.

HILGERT, José Gaston (2006). Parafraseamento. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp. p. 275-299.

\_\_\_\_\_ (2003). Procedimentos de reformulação: a paráfrase. In.: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas Publicações. p. 103-127 (Projetos Paralelos, v. 1).

\_\_\_\_\_ (2002). As paráfrases na construção do texto falado: o caso das paráfrases em relação paradigmática com suas matrizes. In.: KOCH, Ingedore Villaça (org.). *Gramática do Português Falado: desenvolvimento*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 6, p.143-158.

\_\_\_\_\_ (1989). *A paráfrase – um procedimento de constituição do diálogo*. São Paulo. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras – Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo.

JAKOBSON, Roman (1969). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

JUBRAN, Clélia C. Abreu Spinard (2006). Parentetização. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp. p. 301-358.

\_\_\_\_\_ (2002a). Para uma descrição textual-interativa das funções de parentetização. In: In: KATO, Mary A. *Gramática do Português Falado: convergências*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 5, p.343-358.

\_\_\_\_\_ (2002b). Parênteses: propriedades identificadoras. In: In: CASTILHO, Ataliba Teixeira & BASÍLIO, Margarida. *Gramática do Português Falado: estudos descritivos*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 4, p.405-415.

\_\_\_\_\_ (1999). Funções textuais interativas dos parênteses. In: NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática do Português Falado: novos estudos*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 7, p.131-158.

KOCH, Ingedore G. Villaça (2006). Especificidade do texto falado. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp. p. 39-46.

\_\_\_\_\_ et al. (2002). Aspectos do processamento do fluxo de informação no discurso oral dialogado. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *Gramática do Português Falado: a ordem*. 4. ed.rev. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 1, p.121-154.

\_\_\_\_\_ (2001). A repetição e suas peculiaridades no português falado no Brasil. In: URBANO, Hudinilson et al. (org.) *Dino Preti e seus temas*. São Paulo: Cortez.

\_\_\_\_\_ et al. (1996). Processamento do fluxo de informação no discurso oral dialogado. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de (org.). *Gramática do português do falado*. 3. ed. Campinas – SP: Fapesp/Editora da Unicamp. vol. 1, p.145-184.

KRISTEVA, Julia (2005). *Introdução à semântica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

LEITE, Marli Quadros (1999). *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo brasileiro*. São Paulo: Humanitas.

LIMA, Alceu Amoroso (1981). Vozes do Longe. In: Estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

LOBATO, Monteiro (1967). Prefácio. In: DUPRÉ, Maria José. *Éramos seis*. São Paulo: Saraiva, p. 5-11.

MAINGUENEAU, Dominique (2006). *Discurso literário*. São Paulo: Contexto.

\_\_\_\_\_ (2001). *O contexto da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2000). *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2006). Repetição. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp.

\_\_\_\_\_ (2002). A repetição na língua falada como estratégia de formulação textual. In: KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do Português Falado I*. Campinas: Editora Unicamp.

\_\_\_\_\_ (2001a). *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.

\_\_\_\_\_ (2001b). Letramento e oralidade no contexto das práticas sociais e eventos comunicativos. In: SIGNORINI, Inês. *Investigando a relação oral/escrito*. Campinas: Mercado das Letras. p. 23-50.

\_\_\_\_\_ (2000). *Análise da Conversação*. 5. ed. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_ (1999). A hesitação. In: NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática do Português Falado: novos estudos*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 7, p.159-194.

\_\_\_\_\_ (1992). *A repetição na língua falada: formas e funções*. Recife. 196p. Tese (Concurso de Titularidade em Linguística) – Centro de Artes e Comunicação do Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

MATTOSO CÂMARA, Joaquim (1980). Um século de estudos lingüísticos nos Estados Unidos da América (1860-1960). In: SAPIR, Edward. *A linguagem: introdução ao estudo da fala*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1969). *Princípios de Lingüística Geral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

\_\_\_\_\_ (1968). *Dicionário de Filologia e Gramática*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Ozon.

MORAES, Lygia Corrêa Dias de (2003). A sintaxe na língua falada. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas Publicações, p. 191-214 (Projetos Paralelos, v. 1).

MOURA, Murilo Marcondes de (2001). *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha.

NASCENTES, Antenor (1981a). Pronúncia normal brasileira. In: O idioma nacional. São Paulo: Editora Nacional. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (1981b). Independência literária e unidade da língua. In: Estudos Filológicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel (1981). *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

NEGREIROS, Gil Roberto Costa (2003). *Marcas da oralidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, 134p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP.

ONG, Walter (1998). *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus.

PINTO, Edith Pimentel (1988). *História da língua portuguesa: século XX*. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_ (1981). *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

PRETI, Dino (2004). *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna.

\_\_\_\_\_ (2003). Variação lexical e prestígio social das palavras. In: PRETI, Dino (org.). *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas Publicações. p.47-67. (Projetos Paralelos, v. 6).

\_\_\_\_\_ (2000). *Sociolingüística: os níveis da fala*. 9. ed. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (1991). *A linguagem dos idosos*. São Paulo: Contexto.

RODRIGUES, Ângela C. Souza (2003). Língua Falada e língua escrita. In: PRETI, Dino (org.). *Análise de textos orais*. 6. ed. São Paulo: Humanitas Publicações. p.13-32 (Projetos Paralelos, v. 1).

ROSENBAUM, Yudith (2002). *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2. ed. São Paulo: Edusp.

SAPIR, Edward (1980). *A linguagem: introdução ao estudo da fala*. São Paulo: Perspectiva.

SAUSSURE, Ferdinand de. (s/d) *Curso de Lingüística Geral*. 12. ed. São Paulo: Cultrix.

SILVA, Maria Cecília Pérez de Souza, CRESCITELLI, Mercedes Fátima de Canha (2006). Interrupção. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi & KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Gramática do português culto falado no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp. p. 71-86.

---

(2002). Sem querer interromper... e não interrompendo. In: KOCH, Ingedore G. Villaça. *Gramática do Português Falado: desenvolvimentos*. 2. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 6, p.159-167.

SILVEIRA, Souza da (1981). O dialeto caipira. In: *Revista de língua portuguesa*. n.º 11, maio de 1921, p. 32. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

TANNEN, Deborah (1989). *Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge: CUP.

\_\_\_\_\_ (1987). Repetition in conversation as spontaneous formulaicity. *Text*, 7–3: 215-243.

TARALLO, Fernando et al. (2002). Rupturas na ordem de adjacências canônicas no português falado. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *Gramática do Português Falado: a ordem*. 4. ed.rev. Campinas – SP: Editora da Unicamp. vol. 1, p.25-52.

TAVARES, Hênio (2002). *Teoria Literária*. 12 ed. Belo Horizonte: Itatiaia.

TELES, Gilberto Mendonça (1997). *Drummond: a estilística da repetição*. 3 ed. São Paulo: Experimento.

TESCHAUER, Carlos (1981). Investigações sobre o idioma falado no Brasil e particularmente no Rio Grande do Sul. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: Edusp.

URBANO, Hudinilson (2000). *Oralidade na literatura: (o caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez.

VANOYE, Francis(1998). *Usos da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes.