

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA

LUANA MÜLLER DE MELLO

**Em busca da *representação* de trabalhador em canções de Chico Buarque: um  
estudo enunciativo da linguagem poética**

São Leopoldo  
2012

LUANA MÜLLER DE MELLO

**Em busca da *representação* de trabalhador em canções de Chico Buarque: um estudo enunciativo da linguagem poética**

Dissertação de Mestrado entregue como requisito parcial para obtenção do título de mestre Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

São Leopoldo

2012

À minha família,  
Que “um dia me disse que eu chegava lá”...

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a Deus que me guiou durante esses dois anos de mestrado por caminhos pelos quais muitas vezes eu não entendi, mas que certamente me oportunizaram a conclusão desse projeto.

Sem dúvidas, esse trabalho não é fruto de esforço individual e se agora se apresenta como algo findado é porque em muitos momentos eu recebi ajuda e apoio de outros, que são, também, parte fundamental para a concretização desse estudo.

À minha família, que sempre esteve ao meu lado, me apoiando e me orientando, quando algumas vezes perdi o rumo. À minha mãe, Lunalva Müller, em especial, por acreditar na minha capacidade, quando até eu mesma havia duvidado de mim. Ao meu pai, Paulo Roberto de Mello, que pacientemente ouviu meus relatos e que tantas vezes estendeu a mão quando precisei. Ao meu irmão, Vinicius Müller de Mello, que aguentou minhas preocupações e sempre me fez rir. Obrigada por compreenderem minhas faltas, minhas preocupações, meus dias de mau-humor e também aqueles em que chegava tão empolgada da Unisinos que tentava fazer de vocês linguístas também. Sem vocês eu nada seria. MUITÍSSIMO obrigada!

À minha orientadora, amiga e parceira, Marlene Teixeira, que incentivou meu ingresso no curso, meus estudos e o desenvolvimento dessa dissertação. Agradeço pelas horas de estudo e diálogo que tanto contribuíram para esse trabalho. Se essa dissertação existe, foi porque tu te apresentastes como o *tu* que me interrogou e me fez crescer. Essa troca é o que fez essa caminhada espetacular.

À Capes, por ter disponibilizado uma bolsa de incentivo ao estudo, que tornou possível a realização desse sonho.

Ao Programa de Pós-Graduação da Unisinos, por ter me acolhido tão bem durante esses anos. Às professoras Ana Guimarães, Ana Ostermann, Rove Chismann, Maria Eduarda Giering e Isa Mara Alves, pelas discussões em sala de aula e pelo imenso aprendizado que adquiri nesse tempo de curso.

Às professoras Vera Mello e Isa Mara Alves, pelos proveitosos apontamentos na banca de qualificação, que proporcionaram a oportunidade de crescimento meu e, por consequência, do trabalho.

À professora e amiga Silvana Kissmann, que gentilmente me cedeu sua turma de Experimentação Textual para a realização de meu Estágio Docência. Foi uma experiência incrível, enriquecedora e inesquecível.

Às Escolas Felipe Camarão e Josefina Jacques Noronha, que nesses dois anos tanto fizeram para que fosse possível a conclusão desse trabalho. Agradeço por me auxiliarem e compreender quando nem sempre pude estar presente como gostaria.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa coordenado pela professora Marlene Teixeira, com quem dividi incontáveis tardes de quintas-feiras em agradáveis discussões. Esses momentos foram essenciais para que esse trabalho se tornasse possível e muito do que trago aqui é fruto de nossas conversas.

Aos meus amigos e colegas, Anna, Carlos, Sabrina, Sandra, Luciana, Natalia, Patrícia, Úrsula e Diego Spader que fizeram dessa caminhada um momento agradável e divertido e por dividirem tanto de sua vida acadêmica e pessoal comigo.

Aos meus amigos Cristiano Moraes, Caroline Sampietro, Ana Paula Schneider Diego Titello e Valter Ribeiro que, mesmo distantes por alguns momentos, acompanharam e me incentivaram a seguir em frente.

Existem pessoas que fazem nossa vida ter mais sentido. Fazem isso pela companhia, pelo carinho, pelo apoio e pela dedicação para conosco. Mas principalmente, são importantes por nos tornarem melhores pessoas. A todos que, diretamente ou não, contribuíram para a realização desse sonho, o meu muitíssimo obrigada!

O poeta combina e distribui seu material como o músico seus sons e o pintor suas cores, mas diferentemente do pintor e do músico que empregam seus materiais o poeta emprega as palavras, que significam.

Emile Benveniste

## RESUMO

Esta dissertação propõe-se a investigar a representação de trabalhador em canções de Chico Buarque, tomando por base a teoria enunciativa de Émile Benveniste (PLG I e PLG II). Na realização dessa proposta, um impasse foi encontrado: as canções de Chico Buarque valem-se de linguagem poética, deixada de lado, em PLG I e PLG II, restritos ao estudo da linguagem ordinária. Partindo da indicação feita pelo autor de que suas formulações sobre a linguagem ordinária podem ser, direta ou indiretamente, esclarecedoras para o estudo da linguagem poética, revisitamos seus textos produzidos entre 1967 e 1970, em que é mencionado o interesse pela linguagem poética e a reflexão encontra-se centralizada sobre a noção de significância. Com base nessa re-leitura, chegamos à conclusão de que a teoria de Benveniste comporta a poética. Derivamos, então, de suas reflexões modos de compreender a linguagem poética, bem como possibilidades de análise de poemas. Tendo em vista que, sob a perspectiva enunciativa, não se vai ao corpus com categorias prévias de análise, procuramos nas próprias canções os elementos para construir sua significação. Analisamos três canções: Construção (1971), Cotidiano (1971) e Ela é dançarina (1981). Os resultados mostram que nessas canções encontramos um dizer sobre o mundo, que contribui para a compreensão da experiência humana.

**Palavras-chave: enunciação, linguagem poética, significância, referência, trabalhador.**

## ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the representation of the laborer in songs by Chico Buarque, taking as its basis the enunciative theory of Émile Benveniste (PLG I and PLG II). In the accomplishment of this proposal, an impasse was found: the songs by Chico Buarque rely on the poetic language, left aside in PLG I and PLG II, which are restricted to the study of ordinary language. Based on this indication made by the author that his reformulations about ordinary language might be, direct or indirectly, enlightening to the study of poetic language, we revisited his texts produced between 1967 and 1970, in which is mentioned the interest in poetic language, and the reflection is centralized over the notion of significance. Based on our re-reading, we came to the conclusion that the theory of Benveniste involves the poetic. We derived, then, from his reflections, ways of comprehending the poetic language, as well as possibilities of poems analysis. Given that, by the enunciative perspective, we don't approach the corpus with previous categories of analysis, we

searched in in the songs the elements to build its signification. We analyzed three songs: Construção (1971), Cotidiano (1971) and Ela é dançarina (1981). The results show that in these songs we find a saying about the world that contributes to the comprehension of the human experience.

Keywords: enunciation, poetic language, significance, reference, laborer.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2. BUSCANDO OS FUNDAMENTOS DA CONSTRUÇÃO</b> .....	18
2.1.1 A linguística e a linguagem poética .....	19
2.1.3 A relação da arte com o mundo .....	23
2.1.3 Definindo os termos: poética, poesia e poema. ....	28
<b>2.2 DOS ALICERCES</b> .....	30
2.2.1 O primeiro alicerce: a significância .....	30
2.2.2 O segundo alicerce: a referência .....	43
<b>2.3 O SEGUNDO FUNDAMENTO: O QUE A TEORIA ENUNCIATIVA DE BENVENISTE ENSINA SOBRE A LINGUAGEM POÉTICA?</b> .....	48
2.3.1 Da dicotomia linguagem ordinária / linguagem poética.....	48
2.3.2 A linguagem poética em Benveniste .....	52
<b>3. BOTANDO À PROVA A CONSTRUÇÃO</b> .....	60
3.1 Selecionando o material para a construção .....	60
3.2 Construindo a significância em canções de Chico Buarque.....	62
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	86
<b>ANEXOS</b> .....	90
8.1 Construção.....	90
8.2 Ela é Dançarina.....	91
8.3 Cotidiano .....	93

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe-se a investigar a representação de trabalhador em canções de Chico Buarque, tendo por base a teoria da enunciação de Émile Benveniste, de acordo com Problemas de linguística Geral I (2005) e II<sup>1</sup> (2006)

O interesse pelo tema da pesquisa origina-se de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Helena Dentee de Mello, no Curso de Letras da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Nesse trabalho procurei entender de que forma a enunciação poderia contribuir para os estudos da literatura, tendo em vista que o texto literário é constituído de linguagem.

Para tanto, tomei por objeto de análise a obra “A asa esquerda do Anjo” de Lya Luft (2005). Procurei observar de que modo se construía o sentido nessa obra, levando em consideração a teoria enunciativa de Benveniste. Esse estudo me levou a compreender que, assim como em textos escritos em linguagem ordinária, no texto literário, não podemos retirar apenas pequenos excertos para a análise, mas devemos buscar o sentido no todo que o constitui. Para realizar uma análise nesses moldes, recorri a uma formulação essencial, feita por V. N. Flores (2009): a enunciação se dá de forma transversal, ou seja, o conjunto é que determina o significado das partes.

O trabalho que aqui se apresenta continua na esfera artística, mas deixa de tomar o romance como objeto de estudo para debruçar-se sobre canções de Chico Buarque que tematizam trabalhadores. O tema de nosso trabalho é buscar a representação de trabalhador nessas canções com base nas noções de significância e referência, de acordo com a linguística da enunciação de Émile Benveniste.

De início, a tarefa nos parecia simples: selecionar canções de Chico Buarque que tenham trabalhadores como protagonistas, buscar a noção de referência em Benveniste e, a partir da materialidade linguística das letras das canções, derivar categorias de análise capazes de mostrar como esses trabalhadores são representados, pelo recurso ao conceito de significância na teoria da enunciação do autor.

As aparências, contudo, enganam. À medida que tentamos viabilizar a pesquisa, encontramos alguns impasses. Em primeiro lugar, a canção é uma enunciação

---

<sup>1</sup> Doravante, PLG I e PLG II.

complexa, pois tem um componente melódico acrescido de uma letra, ou seja, ela é composta por dois sistemas distintos. No dizer de Vier (2008), “De uma forma única, o compositor capta em suas canções algo da singularidade de nosso viver, colocando-o em letra e melodia”, ou seja, “o que é dito na letra é intensificado pela melodia”.

Não seria o componente melódico essencial para a constituição do sentido em canções? Não estaríamos sendo redutores ao deixar de lado a melodia? Mas como tratar do componente melódico se não temos embasamento para tal?

Na impossibilidade de contar com conhecimentos necessários à percepção de efeitos de sentido engendrados pela dimensão musical (melódica) da canção, não nos resta outra alternativa a não ser centrar a atenção nas letras, embora cientes de que a canção é um sistema híbrido de manifestação artística e da afinidade existente entre os dois domínios semióticos<sup>2</sup> nela implicados (cf. WERNEY, 2009)<sup>3</sup>.

No caso de Chico Buarque, há um novo complicador: suas canções se configuram em **linguagem poética**<sup>4</sup>, o que as coloca na esfera da arte. Como, então, analisar essas canções a partir de uma teoria como a de Benveniste, elaborada para a análise da linguagem ordinária?

É bastante citada a afirmação de Benveniste, em “A forma e o sentido na linguagem” (PLGII), em que ele descarta a linguagem poética de seu objeto de estudo.

Nosso domínio será a linguagem dita ordinária, a linguagem comum, com exclusão expressa da linguagem poética, que tem suas próprias leis e funções próprias. 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 (PLG II, p. 221-222).

Sendo a letra das músicas pertencente à esfera literária e levando-se em consideração a afirmação de Benveniste de que ela possui leis próprias de

---

<sup>2</sup> A palavra *semiótica* não tem aqui o sentido que Benveniste a ela imprime quando a opõe à semântica para traçar uma divisão entre dois domínios de significância da língua (cf. PLG II, p. 64-65), mas refere-se aos dois sistemas de signos que constituem a canção: a linguagem verbal e a melodia.

<sup>3</sup> Tatit (2001) aplica a teoria semiótica a letras de canções, afastando, nesse estudo, o conhecimento especializado próprio das linguagens artísticas (musical, plástica, gestual etc.), num esforço para compreender a construção do sentido, sem levantar questões de ordem poética ou artística.

<sup>4</sup> O que este trabalho entende por linguagem poética será exposto mais adiante.

funcionamento, chegamos ao impasse maior enfrentado em nossa reflexão: como analisar a poética tendo em vista que ela se organiza de um modo diferente do modo como a linguagem ordinária se organiza? Pode a linguística dar suporte ao estudo da linguagem poética, linguagem que pertence a um nível organizacional distinto da linguagem ordinária?

Pelo que está indicado no excerto de Benveniste anteriormente destacado, estando a canção inserida na esfera artística, há que se dirigir a ela um olhar diferenciado, o que implica ter que rever conceitos estabelecidos pela linguística para a linguagem ordinária.

Tratando-se do texto poético, há todo um trabalho com a linguagem que a tira do trivial. Isso justifica dizer que a linguagem poética é uma linguagem diferente da linguagem comum?

Vale destacar que Benveniste, no excerto antes citado, afirma que o que for dito sobre a linguagem ordinária pode ser proveitoso, “diretamente ou não”, para a compreensão da linguagem poética. O desafio é, então, buscar compreender como enfrentar a linguagem poética a partir do que Benveniste postula sobre a linguagem ordinária nos textos selecionados para fundamentar nosso estudo. Trata-se, antes de tudo, de uma investigação sobre a constituição da significância da linguagem poética, que procura na própria teoria da enunciação de Benveniste possíveis pistas a esse respeito.

Para tanto, damos destaque, em nossa reflexão teórica, a quatro textos de Benveniste, produzidos entre 1967 e 1970, em que encontramos traços de sua preocupação com a *significância*, a *referência* e a *linguagem poética*:

- A forma e o sentido na linguagem (publicado em 1967)
- Esta linguagem que faz a história (publicado em 1968)
- Semiologia da língua (publicado em 1969)
- O aparelho formal da enunciação (publicado em 1970)

Benveniste toca na linguagem poética nos três primeiros textos, afirmando em dois deles a impossibilidade de analisá-la sob a mesma perspectiva da linguagem ordinária. No texto de 1969, deixa entrever modos de enfrentamento da linguagem poética na discussão que faz sobre a música e as artes figurativas. No texto de

1970, explicita mais diretamente, o acolhimento na enunciação, da questão da referência, já mencionada em textos anteriores.

Uma outra razão nos leva a recortar nossa incursão por Benveniste a esses textos: na época em que eles foram publicados, Benveniste escrevia sobre a poética de Baudelaire. Esse material manuscrito, conservado na Biblioteca Nacional da França, constitui vinte e três pastas. Não há dados suficientes que esclareçam a história desses manuscritos. Acredita-se que tenham sido motivados por um convite feito a Benveniste por R. Barthes para escrever um artigo no número 12 da revista *Langages* (publicada em dezembro de 1968), dedicado ao tema “Linguística e Literatura”. Benveniste não chegou a publicar nesse número, mas, numa lista de livros e artigos que pretendia escrever, em 1967, encontra-se a seguinte anotação: “Langages / (La langue de Baudelaire)” (cf. LAPLANTINE, 2011a, p. 8). Os manuscritos de dezoito delas foram transcritos por Chloé Laplantine e publicados, em 2011, pela editora Lambert-Lucas, com o título “Baudelaire”.

A obra “Baudelaire” circula entre nós já desde alguns meses após seu lançamento na França em 2011. Trata-se de volume com mais de setecentas páginas que contém um conjunto de notas de trabalho sobre o “discurso poético” apoiadas em um *corpus* de exemplos retirados da obra de Baudelaire. Por ser publicação recente, enfrentá-la, neste momento, além de arriscado, excederia os limites de uma dissertação de mestrado, sobretudo, em razão das inúmeras discussões que cercam o livro estabelecido por Laplantine. I. Fenoglio (2012), por exemplo, discute a natureza do material que deu origem a “Baudelaire”, problematizando se poderiam originar o estabelecimento de um texto. A autora chama a atenção para o fato de que o livro é constituído de notas, por ela chamadas de “ruminativas”, que nem chegaram a passar para a condição de rascunho.

Alem disso, um rápido contato com essas notas mostra que elas se apresentam de forma bastante fragmentada, o que demandaria um grande esforço para ordená-las em torno de alguns eixos centrais em que parecem estar organizadas: discussão temática sobre a linguagem/língua/discurso poético; indicações metodológicas de como se pode realizar um estudo sobre a poética do ponto de vista linguístico; ilustração desses aspectos em análise de fragmentos de obras de Baudelaire.

Assim, apesar de não desconhecermos a importância do enfrentamento, em um estudo, das notas reunidas por Laplantine nessa publicação, o propósito do trabalho que aqui se apresenta é outro: demonstrar que em textos reunidos pelo próprio

Benveniste nos anos de 1967 a 1970, em Problemas de Linguística Geral II, já existia a preocupação com a linguagem poética, talvez até por terem sido produzidos no mesmo período dessas “ruminações”. Nossa meta, como já dito, é desenvolver a indicação que Benveniste faz em “A forma e o sentido na linguagem” (PLG II, p. 221-222) de que as formulações feitas por ele para a linguagem ordinária serão proveitosas, diretamente ou não, para a compreensão da linguagem poética.

Em síntese, selecionamos, para embasar esta pesquisa, textos de Benveniste que foram produzidos entre 1967 e 1970, por acreditar que a preocupação com a linguagem poética tenha aflorado, de modo especial, nesse período que encerra a produção de Benveniste, em que ele está profundamente envolvido com o tema da significação.

O objetivo principal do presente trabalho é, então, derivar de textos de Benveniste, publicados entre 1967 e 1970, uma possibilidade de investigar como se constitui a significância poética para, a partir daí, analisar as canções de Chico Buarque que constituem o *corpus*, buscando nelas a representação de trabalhador.

Buscar a representação de trabalhador nessas canções implica o acolhimento da referência, afastada pelos estudos feitos sob a perspectiva estruturalista, tanto da linguística, quanto da análise literária. Necessário se faz apresentar o modo como Benveniste inclui esse tema em sua reflexão sobre a linguagem. Para tanto, recorreremos a textos mais antigos, tais como: “Estrutura das relações de pessoa no verbo” (1946), “A natureza dos pronomes” (1956) e “Da subjetividade na linguagem” (1958), nos quais Benveniste reflete sobre a questão da referência à instância de discurso. Além desses, buscamos apoio em dois textos da década de 1960, “Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística”, de 1963, e “Os níveis da análise linguística”, de 1964, em que Benveniste inicia a discussão sobre a referência ao mundo. Finalmente, trazemos essa discussão a partir dos textos de 1967 a 1970, em que está centralizada nossa incursão por Benveniste.

Falar de referência é admitir que há relação entre linguagem e mundo, questão bastante discutida tanto no âmbito dos estudos linguísticos quanto no âmbito dos estudos literários. A escolha por privilegiar esse tema, em nosso estudo, foi inspirada pela afirmação:

É na arte que os acidentes ilegítimos e perturbadores da racionalidade científica encontram uma forma de representação. Ao contrário do texto histórico, que traz heróis e feitos grandiosos, o texto artístico oferece escuta

às micro-histórias dos homens comuns, sendo um lugar privilegiado para mostrar certos aspectos da experiência humana que não encontram outro espaço de visibilidade. (TEIXEIRA, 2006, p. 121).

Em outras palavras, segundo Teixeira (2006), o texto artístico se apresenta como um dos modos de representação das histórias cotidianas, dos incidentes e fatos que não têm representação em nenhuma outra manifestação da linguagem. A ideia de arte como um campo privilegiado para a observação da experiência humana, a nosso ver, talvez encontre ressonância na teoria enunciativa da linguagem de Benveniste, como procuramos investigar.

Um outro motivo nos leva a trabalhar com um *corpus* constituído por canções. A canção popular é a ponta mais dinâmica da cultura brasileira há muitos anos. Híbrido de influências eruditas e populares, a canção forma o país: simboliza questões da vida brasileira, conquista audiência, forma o gosto, realimenta sua própria existência, comenta aspectos do país, contribui para a vida de outras modalidades artísticas (Tatit, 2004<sup>5</sup>).

Para Tatit (2004), o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala, ou seja, cantar é também dizer algo, é falar sobre o mundo. Nesse sentido, nada mais natural do que buscar a teoria de Benveniste para alcançar nossos objetivos, pois, para o autor (PLG II, p. 84), “a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo”.

Algumas questões, entretanto, se colocam. Que dizer é esse sobre o mundo, considerando-se que vem sob a forma de linguagem poética? De que forma podemos analisar esse dizer sobre o mundo que não se faz pela linguagem ordinária, ou seja, será que o texto poético cria referência do mesmo modo que o texto escrito em linguagem ordinária? Encontraremos no estudo enunciativo de Benveniste elementos para empreender essa análise?

O enfrentamento desses impasses move o presente estudo. Escolhemos a metáfora da construção para conduzi-lo, pois, quando pensamos na composição de um trabalho acadêmico e no modo como ele se organiza, o que nos vem mais à mente é a ideia de execução de todas as etapas de um projeto previamente elaborado, da fundação ao acabamento. Dessa maneira, organizamos o pensamento seguindo o mesmo percurso traçado por um trabalhador que levanta as

---

<sup>5</sup> As referências a essa obra de Tatit são feitas a partir de Vier (2008).

paredes de uma casa e nos colocamos no estudo traçando nosso caminho teórico e metodológico desde o exame apurado do terreno no qual queremos construir nossa proposta, até a organização da fundação da construção, a escolha detalhada dos materiais e métodos. Terminamos colocando esse processo à prova no momento em que levamos a teoria à análise e tentamos verificar como se dá a representação de trabalhador em canções de Chico Buarque.

Nosso percurso segue o seguinte roteiro. Começamos, no capítulo 2, a buscar os fundamentos da construção. Em primeiro lugar, investigamos o terreno (item 2.1). Para tanto, selecionamos o trabalho de Roman Jakobson (1896-1982), por ser “um dos percursos linguísticos mais importantes do século XX” (PAVEAU; SARFATI, 2006, p. 142). Da vastidão de temas abordados pelo autor, interessa-nos suas formulações sobre a incorporação da função poética da linguagem no âmbito dos estudos linguísticos.

Ainda nessa exploração de terreno, consideramos necessário dirigir um olhar para o modo como o campo da literatura tem visto a relação obra/mundo ao longo do tempo. Finalmente, nesse gesto de observação que antecede a construção, tecemos breves considerações sobre três termos cujo escopo é bastante difícil de delimitar: poética, poesia e poema.

Examinado o terreno, passamos a colocar os dois alicerces que fundamentam a construção: as noções de significância e referência, de acordo com Benveniste. A escolha dessas noções como alicerces foi inspirada por Normand (2009 b), para quem a questão da significação, central em Benveniste, encontra-se intimamente ligada à referência. Evidentemente, Normand não desconhece que a subjetividade atravessa a teoria da significação do autor, cuja especificidade é a tomada em consideração da intermediação do sujeito na representação do mundo pela linguagem.

Ainda no capítulo 2 (item 2.3), buscamos compreender o que a teoria enunciativa de Benveniste ensina sobre a linguagem poética, pois estamos nos propondo a examinar a indicação feita pelo autor de que seu estudo da linguagem comum pode ser esclarecedor para a compreensão da linguagem poética.

Colocados os alicerces, partimos, no capítulo 3, para a construção da análise de três canções de Chico Buarque que tematizam trabalhadores. Ainda uma palavra precisa ser dita para explicar que a escolha deste tema deve-se a minha participação como bolsista de iniciação científica em projeto da orientadora desta

dissertação, que se dedica ao estudo da atividade de trabalho no seu acontecer, à luz da teoria enunciativa de Benveniste, em interface com estudos filosóficos voltados para os efeitos da intervenção da subjetividade na atividade profissional.

Esclarecemos, por fim, que quando falamos, no título do trabalho, sobre uma busca da representação de trabalhador, não queremos dizer que a canção se constitua como um reflexo da realidade, pois a linguística de Benveniste, que, a partir de 1967, será chamada de *semântica*, tem a particularidade de não dissociar significação, subjetividade e referência. Ora, se a subjetividade está implicada no processo de “referir”, não se pode falar de uma simples reprodução, pois, a cada novo ato, a linguagem se *re-significa*, adquirindo novos sentidos e abrindo novas possibilidades de leitura.

## 2. BUSCANDO OS FUNDAMENTOS DA CONSTRUÇÃO

Neste trabalho, estamos propondo levar adiante a indicação de Benveniste (PLG II, p. 222) de que tudo o que ele formular sobre a linguagem ordinária poderá ser útil, diretamente ou não, para a linguagem poética. Antes de propriamente adentrarmos em seus textos, recorreremos a C. Normand (2009a e 2009b), consagrada leitora de Benveniste, sobre o que seria a grande contribuição desse linguista aos estudos da linguagem. Com isso, pensamos poder situar os eixos que nortearão nossa incursão pela teoria enunciativa do autor.

Normand (2009a, p. 16) ressalta que o mérito de Benveniste é ter entrelaçado, no interior das descrições linguísticas, as noções de sujeito e de significação. Para ela, a teoria de Benveniste é, acima de tudo, uma teoria da significação, em que “a diversidade das formas linguísticas exprime (ou seja, ao mesmo tempo constitui e formula) a diversidade das relações entre o sujeito e o mundo” (2009a, p. 16). Em outro texto, a autora afirma que a semântica de Benveniste tem a “particularidade de não mais dissociar sentido e referência, particularidade essa dependendo unicamente da presença marcada de um sujeito no enunciado” (2009b, p. 161-2).

Essas observações de Normand mostram que a questão da significação é central em Benveniste e que a especificidade de sua semântica é a consideração das relações entre sujeito e mundo. Para Benveniste, “falar é sempre falar de” (PLG II, p. 63). Por isso, os alicerces de nossa construção são as noções de significância e de referência, essencialmente implicadas à de subjetividade.

Não podemos partir para a colocação desses tijolos, sem, antes, examinar o terreno. Por esse motivo, apresentaremos brevemente a discussão pioneira de R. Jakobson (1896-1982), nos anos 1960, sobre a função poética da linguagem, que teve grande repercussão no meio linguístico. Ele utiliza o termo “poética” para classificar uma das funções da linguagem, caracterizada pelo “estranhamento”, que provoca um prazer estético. Trata-se de um uso da linguagem que foge ao convencional, apresentando um arranjo singular de formas fono-morfo-sintáticas. Na concepção do autor, a poética não é exclusividade do poema, mas pode ser encontrada em qualquer gênero textual, como, por exemplo, os da esfera publicitária. Esse postulado de Jakobson abre caminhos para muitos estudos, no

momento em que expande os domínios da linguagem poética para além da literatura.

Em seguida, trazemos a discussão sobre a referência, ao longo da história da literatura. Finalmente, tecemos algumas considerações sobre os termos poética, poesia e poema,

## 2.1 INVESTIGANDO O TERRENO

### 2.1.1 A linguística e a linguagem poética.

O pensamento linguístico de Jakobson sempre foi animado por uma preocupação estética, tanto que, segundo Mattoso Câmara (1970, p. 173), “os fundamentos da linguagem poética e dos versos” são tema de muitos de seus estudos. Em “Linguística e poética”, texto originalmente publicado em 1960<sup>6</sup>, Jakobson tematiza as relações da Poética<sup>7</sup> com a Linguística.

A Poética, grafada com maiúscula, refere a área de estudo preocupada, fundamentalmente, em definir o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte, e tem por objeto principal estabelecer a diferença entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais (JAKOBSON, 1975, p. 118-119).

O autor considera natural que a Poética, por ocupar-se dos problemas da estrutura verbal, seja integrada à Linguística, por ser esta “a ciência global da estrutura verbal” (1975, p. 119). Para o autor, a separação entre ambas só se justificaria no caso de se tomar o campo da Linguística como restrito ao nível da sentença, isto é, quando a sentença for considerada como “a mais alta construção analisável” pelo linguista (1975, p. 122). Este não é o caso de Jakobson, como se pode perceber no excerto abaixo:

(...) para toda comunidade linguística, para toda pessoa que fala, existe uma unidade de língua, mas esse código global representa um

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, consultamos a edição em português de 1975 (cf. referência no final da dissertação).

<sup>7</sup> Como disciplina teórica, a Poética é o estudo das obras literárias em geral, não só do que se chama poema ou poesia.

sistema de subcódigos relacionados entre si: toda língua encerra diversos tipos simultâneos, cada um dos quais é caracterizado por uma função diferente (JAKOBSON, 1975, p. 122).

Para o teórico, a “linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções” (1975, p. 122). Em seu célebre esquema da comunicação, ele desenvolve o conceito de função, organizando-o em torno das categorias de emissor, destinatário, mensagem, contexto, código e contacto (1975, p. 123). A depender de onde se concentra o elemento dominante do ato de comunicação, temos uma função diferente da linguagem: emotiva ou expressiva, conativa, poética, referencial, metalinguística e fática. É na função poética que vamos nos deter.

Jakobson caracteriza a função poética “pela ênfase dada à própria configuração da mensagem”, considerando que ela “não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem” (1975, p. 128). Seu projeto tem o mérito de estender a função poética da linguagem para além de seu uso literário, o que potencialmente permite explicar a presença da poesia na prosa e em textos não-literários, como, por exemplo, os textos publicitários (TEZZA, 2003). O autor não considera a função poética como a única função da arte verbal; ela é apenas a dominante. Tampouco ele a reduz à arte verbal, isto é, ele não restringe a função poética à poesia, nem confina a poesia na função poética.

(...) o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. (JAKOBSON, 1975, p. 129).

Na sequência de sua exposição, o autor se pergunta sobre o critério linguístico empírico da função poética, ou seja, em que momento na sua dominância a função poética se torna poesia? Em busca de resposta, ele traz a clássica diferenciação entre “seleção” (eixo paradigmático) e “combinação” (eixo sintagmático):

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. **A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação.** A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 1975, p. 130, grifo do autor).

Na poesia a similaridade se superpõe à contiguidade, explica Jakobson em um outro texto (1970, p. 72). A função poética é assim caracterizada por uma “seleção e combinação singular das palavras a cada evento de fala” (FLORES et al., 2009, p. 130). Sempre que, em um texto, a ênfase for dada à combinação de palavras, teremos a função poética. Na poesia, diz Jakobson (1970, p. 72), “toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo”.

É preciso destacar que a renovação da estética literária em bases linguísticas, feita por Jakobson, segue linhas da doutrina do formalismo russo (MATTOSO CÂMARA, 1970, p. 166). Dentro dessa perspectiva, a manifestação do poeta não se dá pela visão de mundo, mas “pela incidência fortuita de jogos de palavras, aliterações, paralelismos eventuais ou alterações fônicas encontradas aqui e ali”. (TEZZA, 2003, p. 157). São os processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas, as oposições átono/tônico na versificação; o arcabouço fonêmico subjacente nos versos; a ruptura métrica no interior do poema que chamam a sua atenção.

Segundo Tezza (2003, p. 146), apesar de Jakobson ser considerado um formalista que transcende os limites do movimento russo, especialmente em sua produção dos anos 1930 em diante, mantém o princípio da imanência, isto é, de que o fato literário se define por relações internas e autônomas, independentes da ação da cultura.

Mattoso Câmara (1970, p. 166) lembra que Jakobson foi sempre um apreciador do aspecto fonológico da linguagem. Seu primeiro ensaio, escrito aos dezoito anos, na forma de uma carta aberta ao grande poeta russo do século XIX, Vielimir Khliébnikov, destaca os ousados jogos verbais e fonéticos desse poeta. Além disso, desde cedo ligou-se a N. Trubetzkoy, constituindo com ele a ala russa do Círculo Linguístico de Praga, cujos estudos fonéticos constituem a parte mais conhecida.

De fato, em suas análises, Jakobson põe em relevo a “tessitura fonológica e gramatical da poesia” (JAKOBSON, 1970, p. 81), “seu arcabouço fonêmico, morfológico e sintático” (JAKOBSON, 1970, p. 82). O rigor de sua visão “exclui tudo que não seja abstratamente a *forma*” (TEZZA, 2003, p. 150). Para ele, o “puro som” é índice de função poética, “desde que submetido à rede sistemática e estrutural de

recorrências sonoras binárias”, que ele descreve de forma exaustiva, independentemente de seu valor semântico (TEZZA, 2003, p. 150).

A poeticidade está presente quando a palavra é sentida como palavra e não como mera representação de um objeto sendo nomeado ou a irromper da emoção, quando as palavras e sua composição, seu significado, suas formas externa e interna adquirem um peso e valor próprios em vez de se referirem indiretamente à realidade (JAKOBSON, apud TEZZA, 2003, p. 155).

Essa concepção, assinala Tezza (2003, p. 155), é coerente com a ideia de língua, entendida como “sistema de signos reiteráveis, unilaterais, destacados tanto da história como da condição concreta da existência”, que caracterizou a leitura estruturalista de Saussure.

Mattoso Câmara (1970, p. 82) destaca que Jakobson reconhece superioridade artística em um texto marcado pelas peculiaridades dos processos poéticos de “seleção, acumulação, justaposição e distribuição das diversas classes fonológicas e gramaticais” em relação a outros textos similares, mas privados dessas peculiaridades. Em elogio que o teórico russo faz a Fernando Pessoa, por ocasião do octagésimo ano de nascimento do poeta, ele assim se pronuncia:

Pessoa deve ser colocado entre os grandes poetas da “estruturação”: estes, na opinião dele próprio<sup>8</sup>, “são mais complexos naquilo que exprimem, porque exprimem construindo, arquitetando, e estruturando”, e um tal critério os situa adiante dos autores “privados das qualidades que fazem a complexidade construtiva” (JAKOBSON, 1970, p. 94).

Percebe-se, nitidamente, aqui o legado do formalismo russo: a literatura fala apenas de si mesma e a única maneira de abordá-la é valorizar o jogo de seus elementos constitutivos; a arte e a literatura não mantêm nenhuma relação significativa com o mundo (TODOROV, 2009, p. 70). O estudo do significado é considerado com muita suspeita pelos formalismos (TODOROV, 2009, p. 38). Sob essa ótica, o interesse está exclusivamente na matéria verbal, é a materialidade do texto, suas formas linguísticas em si e por si que são objeto de análise. Desconhece-se que o texto literário possa ser um discurso sobre o mundo e não há preocupação em explicar a significância poética.

---

<sup>8</sup> Cita uma carta de Fernando Pessoa a Francisco Costa, na data de 10 de agosto de 1925, que está em Armand Guibert, *Fernando Pessoa* (Paris, 1960), p. 212 sq.

As formulações de Jakobson deixam de enfrentar aquele que, na visão de Derrida (2000, p. 29), parece ser o grande desafio para o linguista: compreender de que modo significa um poema. Embora a produção de um sentido lógico não seja uma preocupação maior de todos os poetas, muitos poemas significam “alguma coisa”: o amor de um ser por outro, a reivindicação de uma liberdade perdida, a saudade de uma paisagem de infância, toda a experiência humana. Mesmo quando não apresenta um sentido manifesto, o poema não deixa de ter uma significação. Por construir uma teoria da linguagem ordinária centrada na significação, Benveniste talvez tenha muito a dizer sobre a linguagem poética, como desenvolveremos mais adiante.

Passamos a examinar o terreno relacionado à discussão sobre a referência. Essa temática está entre as que mais mobilizaram a reflexão sobre a linguagem ao longo do tempo, tanto entre filósofos, como entre linguistas, lógicos, semióticos, analistas do discurso, psicólogos, sociólogos (ILARI et. al., 2005, p. 7). É bastante comentada a exclusão da referência operada pelos estudos estruturalistas e, a esse respeito, teceremos breves comentários no item 2.2.2, reservando o próximo item para situar como a relação obra/mundo se coloca na história das artes.

### 2.1.3 A relação da arte com o mundo

No livro “A literatura em perigo”, T. Todorov (2009) critica o estudo de literatura que afasta a obra de toda relação possível com o mundo. Para o autor, o ideal de alcançar a imanência da obra, tão caro ao enfoque estrutural, é um dos fatores que contribuíram para afastá-la da vida, encerrando-a em uma espécie de “torre de marfim”, a que muitos leitores não têm acesso. A excessiva preocupação com a engenhosidade analítica traz o risco de obscurecer a experiência humana, que, segundo o autor, é o objeto da literatura (2009, p. 92). Assim, nenhum método analítico deveria se colocar como fim em si mesmo, mas como um meio para uma melhor compreensão da condição humana.

Para argumentar em torno dessa proposição, Todorov empreende, nesse seu pequeno livro, uma caminhada por movimentos literários ao longo do tempo, tomando como eixo considerações sobre a ligação da arte com o conhecimento e a

vida. Trazer um pouco dessa história pode nos ajudar a entender a contribuição da teoria enunciativa de Benveniste para a análise da linguagem poética.

O relato de Todorov começa com Aristóteles (384 a 322 a.C.), para quem a poesia é imitação (mímesis) da natureza. Aristóteles vê a imitação de modo positivo, ou seja, a imitação da natureza por parte da arte não é, para o filósofo, uma simples cópia do real, mas um fazer como, um produzir à maneira do real. Através de uma significativa parte de sua obra, ele contemplou a mímesis, particularmente na *Poética*, chegando a pensar na possibilidade de “a imitação não só reproduzir coisas que são produzidas na natureza, mas também permitir ao homem se ajudar e completar para si aquilo que a natureza não lhe proporciona.” (LEMOS, 2009, p. 84). Já Horácio (65 a 8 a.C.) considerava que a função da poesia é “agradar e instruir”, cabendo a cada autor conhecer o mundo para imitá-lo e aos leitores, tirar lições dessa realidade para aplicá-las a sua existência (TODOROV, 2009, p. 45-46). Do Renascimento (séc. XV e XVI) em diante, a poesia deve ser bela, definindo-se a beleza pela “verdade e sua contribuição ao bem” (TODOROV, 2009, p. 46).

Na modernidade, essas concepções são abaladas de duas maneiras distintas. A primeira retoma e valoriza a velha imagem de que o artista é comparável a Deus pelo aspecto de sua criação. Ao imitar Deus, “ser infinito que produz um universo finito”, o poeta “engendra conjuntos coerentes e fechados em si mesmos” (TODOROV, 2009, p. 46). A ideia de imitação da teoria clássica da poesia é mantida. Entretanto, não se trata mais de imitar o mundo, mas de manter a coerência interna da criação de “um mundo paralelo ao mundo físico existente” (TODOROV, 2009, p. 47). O segundo abalo diz respeito à produção do belo como objetivo maior da poesia. Segundo Todorov (2009, p. 48), “o belo se caracteriza pelo fato de não conduzir a nada que esteja para além de si mesmo.” É a obra em sua perfeição que se aproxima de Deus, não mais de seu criador.

A contemplação estética e o sentido do belo são instituídos como entidades autônomas. Isolar o belo, tomado como a encarnação suprema da poesia, traz como consequência a produção pelos artistas de objetos exclusivamente destinados a esse aspecto, fazendo surgir, em 1750, o próprio termo estética, “num tratado de Alexander Baumgarten, dedicado à nova disciplina.” (TODOROV, 2009, p. 50). O artista passa a criar objetos para serem contemplados. É nessa época que as artes ganham lugares para serem expostas (museus, salões, galerias). A hierarquia entre sentido e beleza se inverte. A simples exposição de obras nesses lugares passa a

ser um atestado de sua qualidade estética. O público detém a chave do sucesso do artista, não mais o mecenas.

No século XVIII, então, a obra é sacralizada, tornando-se um objeto de contemplação, que “encarna tanto a liberdade do criador quanto a sua soberania, sua auto-suficiência com relação ao mundo”. A beleza é definida como o que, no plano funcional, não tem finalidade prática, e também como aquilo que, no plano estrutural, “é organizado com o rigor de um cosmo.” (TODOROV, 2009, p. 52).

Os pensadores do século XVIII, embora tenham colocado as artes “sob o regime do belo”, não renunciam a ler as obras literárias como um discurso sobre o mundo, preocupando-se em distinguir dois modos de chegar a ele: o dos poetas e o dos cientistas (ou filósofos), embora reconheçam que ambos se orientam para o mesmo objetivo, promover uma melhor compreensão do homem e do mundo, uma sabedoria mais ampla. O filósofo alemão A. Baumgarten (1714-1762), inclusive, concebe o poeta “como o criador de um mundo possível”, proporcionando uma espécie de “conhecimento sensível”, acessível a todos os homens, sobre “a individualidade de cada coisa”. Trata-se do que se pode chamar de verossimilhança, produzida pela coerência interna do mundo criado. (TODOROV, 2009, p. 54-56).

G. E. Lessing (1729-1781), grande autor do Iluminismo alemão, combina duas teses sobre a arte: de um lado, o anseio de produzir o belo, definido por seus elementos constitutivos autônomos em relação a um objetivo exterior; de outro lado, a participação em “um conjunto mais amplo de práticas que têm como objetivo buscar a verdade do mundo e de conduzir os homens em direção a sabedoria”. (TODOROV, 2009, P. 56). O poeta coloca a submissão ao belo como traço distintivo da arte, sem renunciar a inscrevê-la no centro das atividades representativas.

Ainda no âmbito da estética iluminista, Todorov (2009, p. 59) comenta a expressão “arte pela arte”, encontrada, pela primeira vez, em uma passagem do diário do pensador francês H.-B. Constant (1767-1830), escrita em 11 de fevereiro de 1804. Constant utiliza essa expressão em comentário que faz do trabalho de um aluno de F. W. J. von Schelling (1775-1854) sobre a estética de I. Kant (1724-1804), para fazer o elogio à arte que não tem objetivo. “Todo o objetivo desnatura a arte”, afirma Constant nessa passagem. Um quarto de século depois, ele faz um acréscimo a seu pensamento sobre a arte. Mantém que as obras não devem servir a desdobramentos filosóficos, mas reconhece que elas agem sobre o espírito de seu leitor. Na interpretação de Todorov, Constant foi um manifesto inimigo do didatismo

na literatura, mas não deixou jamais de considerar que a arte “pertence ao mundo comum dos homens.” (TODOROV, 2009, p 59-61).

Sobre a relação arte/mundo, a estética romântica, introduzida a partir do início do século XIX, não trouxe mudança significativa, a não ser a atribuição de um valor superior ao modo de conhecimento trazido pela arte, em relação ao promovido pela ciência. Essa superioridade do conhecimento artístico deve-se à renúncia aos procedimentos comuns da razão em favor do êxtase, o que permite acesso a uma segunda realidade, “proibida aos sentidos e ao intelecto, mais essencial e profunda” do que a que é originária da ciência (TODOROV, 2009, p. 61-62).

C. Baudelaire (1821-1867), já um precursor do Simbolismo, toma para si o papel de porta-voz da tendência da “arte pela arte”, na segunda metade do século XIX. Entretanto, como esclarece Todorov (2009, p. 63), o escritor francês não deixa de considerar que a obra artística “participa do conhecimento do mundo.” Ele também discute a natureza do conhecimento da arte e da ciência. Para Baudelaire, a arte e a poesia “se referem à verdade, mas a verdade da arte não tem a mesma natureza que aquela aspirada pela ciência”. A ciência enuncia proposições que, quando confrontadas aos fatos, permitem que se descubra se são verdadeiras ou falsas.

Todorov (2009, p. 63) ilustra essa diferença do seguinte modo: o enunciado “Baudelaire escreveu Flores do Mal” é verdadeiro do mesmo modo que “a água ferve a cem graus”. No entanto, quando Baudelaire diz “O Poeta é semelhante ao príncipe das alturas”, ou seja, ao albatroz, ninguém pensa em fazer uma verificação no mundo para buscar a verdade do enunciado. Em cada uma dessas situações, há uma relação entre palavras e mundo, mas os dois tipos de verdade não se confundem. A verdade da ciência é uma verdade de correspondência ou de adequação; a verdade da arte é uma verdade de desvelamento, que tenta colocar em evidência “a natureza de um ser, de uma situação, de um mundo” (TODOROV, 2009, p. 64).

Todorov (2009, p. 64) assim sintetiza a descrição de Baudelaire sobre o trabalho do artista em relação à realidade: “Não se trata para ele de copiar, mas de interpretar numa linguagem mais simples e mais luminosa”. É interessante destacar a conclusão que Todorov deriva dessas observações, que estende a outros representantes da “arte pela arte”, como G. Flaubert (1821-1880) e O. Wilde (1854-1900): não somente a arte conduz ao conhecimento do mundo, mas que ao mesmo

tempo revela a existência dessa verdade cuja natureza é diversa. Na realidade, essa verdade não lhe pertence exclusivamente, já que constitui o horizonte dos outros discursos interpretativos: história, ciências humanas, filosofia. A própria beleza não é uma noção nem objetiva, isto é, que possa ser estabelecida a partir de indícios materiais, nem subjetiva, ou seja, que dependa do juízo arbitrário de cada um; ela é intersubjetiva, pertencente, portanto, à comunidade humana.

Só no começo do século XX ocorre uma ruptura decisiva da arte em relação ao mundo, em parte, causada pela repercussão das ideias do filósofo alemão F. Nietzsche (1884-1900), que questionam tanto a existência de fatos independentes de suas interpretações, quanto levantam suspeita em relação à verdade. Essa nova atitude traz de volta o interesse somente “pelas proezas técnicas” dos criadores, instituindo um abismo entre a produção popular, em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, apreciada por críticos, professores e escritores (TODOROV, 2009, p. 67). Os movimentos “de vanguarda” do início do século XX são os veiculadores dessa nova concepção. Os futuristas, por exemplo, na poesia, desejam libertar a linguagem de sua relação com o real, e, portanto, com os sentidos, criando uma língua “transmental” (TODOROV, 2009, P. 69). Como é de se esperar, nesse período, a intersubjetividade, que repousa na existência de um mundo comum, cede lugar à manifestação do indivíduo.

A Primeira Guerra Mundial e os regimes autoritários que se instalaram na Rússia, na Itália e, mais tarde, na Alemanha, trouxeram, para os artistas, a preocupação de “colocar a arte a serviço de um projeto utópico, o da fabricação de uma sociedade inteiramente nova e de um homem novo.” (TODOROV, 2009, p. 69). A arte, nesse momento, mais do que agradar, devia instruir. Por outro lado, para não ver a arte submetida à ideologia, nesse mesmo período, os formalistas russos, os especialistas em estudos estilísticos ou “morfológicos” na Alemanha, os discípulos de Mallarmé (1842-1898) na França e os seguidores do *New Criticism* nos Estados Unidos, eliminam toda a relação entre obra e mundo (TODOROV, 2009, p. 71).

No fim do século XX e início do século XXI, as sociedades ocidentais convivem de forma mais ou menos pacífica com ideologias diferentes e concepções concorrentes de arte. Encontram-se partidários de todas as tendências estéticas. Todorov (2009, p. 71) considera, no entanto, pelo menos na realidade francesa, que a relação entre a arte e o mundo é ainda vista com desconfiança. No caso de se admitir que uma obra fale do mundo, para escapar do risco de parecer

“insuportavelmente ingênua”, exige-se que ela revele o “horror da vida”, sem apelo aos “bons sentimentos”. Para o autor (2009, p. 89), esse comportamento em relação à arte reflete-se no ensino, mais interessado em ilustrar os conceitos introduzidos por teóricos da literatura e da linguística, do que em permitir acesso ao sentido das obras de arte. É o que o faz afirmar que a literatura está em perigo.

A conclusão a que Todorov nos conduz é que a literatura “tem um papel vital a cumprir”, desde que tomada no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX. Para o autor, a literatura é, sim, uma forma de conhecimento, que procura compreender uma realidade muito particular, a experiência humana. Na sua visão, portanto, o objeto da literatura é a própria condição humana (2009, p. 92). Essa formulação de Todorov parece encontrar ressonância nos estudos benvenistianos, conforme abordaremos mais adiante, depois de considerações feitas a seguir sobre os termos “poética”, “poesia” e “poema”.

### 2.1.3 Definindo os termos: poética, poesia e poema.

Definir os termos “poética”, “poesia” e “poema” com alguma precisão é uma dessas tarefas condenadas ao fracasso, pois tais definições implicam uma “moldura teórica, uma concepção de linguagem, uma visão histórica, um pressuposto estético e daí por diante”. (TEZZA, 2003, p. 57). Além disso, esses termos são às vezes utilizados um pelo outro, o que contribui para tornar a tarefa mais árdua.

Como disciplina, a Poética compreende o estudo de obras literárias. Inicia com Aristóteles e abarca tanto a poesia e a tragédia, como também a comédia. Como termo que adjetiva linguagem (linguagem poética), é noção complexa. Não se dispõe de critérios definitivos para definir o que se entende por poética, assim como por poesia e poema.

De um modo geral, o poema é entendido como um objeto empírico que se destaca imediatamente pelo modo como se dispõe na página e por ser dotado de uma substância imaterial, a poesia, que não é exclusividade do poema, mas também da prosa literária e de textos em geral. É composto por versos e estrofes, tem rima e ritmo, aspectos que o tornam um discurso peculiar.

Uma dificuldade surge quando se trata de conhecer o objeto *poema*: como explicitar a natureza dessa substância imaterial que o constitui, a poesia<sup>9</sup>? Não há uma definição consensual de poesia, podendo variar não somente em relação à história, mas também em relação aos poetas. Até o século XIX, se ensinava que a poesia era a arte de fazer ou de compor obras em verso, isto é, poemas. Mais tarde, a ideia de poesia, como substância imaterial constitutiva do poema, se deslocou para a prosa, isto é, percebeu-se que o que caracteriza o texto poético não é o fato de ele constituir-se em versos.

A esse respeito, o escritor gaúcho A. de Assis Brasil<sup>10</sup> afirma que a poesia pode estar presente quer no poema, que é feito com um certo número de versos, quer num texto em prosa, o que permite falar em poema-em-prosa. Assis Brasil define a poesia como “uma manifestação cultural, criativa, expressiva do homem, e não como um 'estado emotivo', provocado pelo “deslumbre de um pôr-do-sol ou de uma dor-de-cotovelo”. Ele a considera uma forma de conhecimento intuitivo, não podendo ser confundido com seu correlato, o poema.

Se a poesia não se esgota no discurso versificado, que outras características, linguísticas ou de outro âmbito, ela tem? Que propriedades de um texto nos levam a dizer que ele é poético, isto é, constituído de poesia? Que especificidade é esta que faz com que a linguagem seja qualificada como poética?

Muito frequentemente a linguagem poética é definida como aquela que produz emoção. Todorov (1980, p. 96) considera simplista essa definição. Para o autor, “dizer que o discurso poético é o que provoca emoção só serve para atrasar a interrogação essencial que é: como?” Será pelo conteúdo? Ou pela forma? Ou por um conteúdo colocado dentro de uma configuração linguística que recorre a efeitos que a retórica chama de figuras (repetição, metáfora, comparação, entre outras)?

Não vamos mais longe nessa complexa discussão que atravessa a história da literatura, pois nosso propósito não é tomar partido nesse emaranhado de discursos sobre a poética. No entanto, cremos ser necessário precisar o uso que faremos dessas palavras.

Neste trabalho, analisaremos letras de canções de Chico Buarque em que o discurso poético se configura em poemas, isto é, são composições em verso,

---

<sup>9</sup> O que se poderia chamar também de “poeticidade”.

<sup>10</sup> <http://www.spectrumgothic.com.br/literatura/generos.htm> Acesso em 15 de fevereiro de 2013.

dotadas de métrica, rima, ritmo. Designamos, então, como *poema* o texto empírico em versos e estrofes, que se configura como um dos lugares em que a linguagem poética se materializa.

A compreensão do que é a linguagem poética será buscada em Benveniste, em indicações presentes em seu estudo sobre a linguagem comum. A partir daí, pensamos poder derivar possibilidade de análise dos poemas selecionados para constituir o *corpus* deste trabalho.

Essa breve exploração do terreno, embora esteja longe de esgotar a complexidade das questões levantadas, contribuem para que se visualize melhor a natureza da contribuição de Benveniste a respeito da linguagem poética. Passamos, a seguir, à tarefa de colocar os alicerces de nossa construção.

## 2.2 DOS ALICERCES

### 2.2.1 O primeiro alicerce: a significância

Benveniste ao falar sobre a linguagem afirma que ela possui uma dupla significância, ou seja, a significação passa pelo semiótico e pelo semântico. Recorremos aqui aos textos “A forma e o sentido na linguagem” e “Semiologia da língua”, a fim de demonstrar de que modo a dupla significância se constitui na língua e de que maneira ela servirá para explicar o complexo processo de significação da linguagem ordinária.

O texto “A forma e o sentido na linguagem”, publicado no ano de 1967, é resultado de uma conferência realizada por Benveniste para um grupo de filósofos<sup>11</sup>. Nessa conferência, ele esclarece que não vai abordar o tema “forma e sentido” como filósofo, nem trazer o ponto de vista dos linguistas, dada a inexistência de um consenso, encontrando-se entre eles uma tendência a não se ocupar do sentido, por escapar “do que pode ser apreendido, estudado, analisado por técnicas cada vez mais precisas e cada vez mais concretas” (PLG II, p. 221).

---

<sup>11</sup> É importante ressaltar o público-alvo a que se destinam os textos escritos por Benveniste, pois em uma leitura mais atenta deles percebe-se que suas formulações se relacionam diretamente com seus interlocutores. Um texto dirigido a filósofos dará relevo a questões de cunho filosófico; um texto dirigido a linguistas, focaliza aspectos de interesse linguístico.

Benveniste propõe-se a levantar “esse interdito”, apesar do caráter “bastante vago, fluido e mesmo inconsistente” do que se produzia à época em obras consagradas à semântica. “De fato, as manifestações do sentido parecem tão livres, fugidias, imprevisíveis, quanto são concretos, definidos e descritíveis os aspectos da forma” (PLG II, p. 221).

Assumindo um posicionamento linguístico próprio, Benveniste tenta situar, organizar e analisar as funções do que ele chama de “noções gêmeas de sentido e de forma” (PLG II, p. 221). É desse texto o excerto, já comentado na Introdução, em que o autor faz referência à linguagem poética. Benveniste trabalha com a linguagem ordinária, afirmando que a linguagem poética tem leis e funções próprias, ou seja, situa a linguagem ordinária como objeto de sua análise, trazendo a ideia de que a linguagem poética, por constituir um sistema diferenciado de significação, não pode ser apreendida pelas leis que a linguística formula para a linguagem ordinária. No entanto, alerta que suas formulações sobre a linguagem ordinária<sup>12</sup>, não necessariamente de forma direta, poderão contribuir para a compreensão da linguagem poética, estabelecendo, assim, uma conexão entre elas. (PLG II, p. 221).

De início, ele define o *sentido* como o “conjunto de procedimentos de comunicação identicamente compreendidos por um conjunto de locutores” (PLG II, p. 222); e a *forma* como “a matéria dos elementos linguísticos quando o sentido é excluído ou o arranjo formal destes elementos ao nível linguístico *ao qual se relacionam*.”<sup>13</sup> (PLG II, p. 222, grifo nosso).

Benveniste faz essas distinções, tratando da significação, que, em seu entender, é o problema mais importante dentre os problemas da linguagem, pois “antes de qualquer coisa, a linguagem significa, tal é o seu caráter primordial, sua vocação original que transcende e explica todas as funções que ela assegura no meio humano” (PLG II, p. 222).

Nesse texto, ele apresenta uma “declaração inquietante para o panorama da linguística que se praticava na época” (TEIXEIRA, 2013<sup>14</sup>): “bem antes de servir para

---

<sup>12</sup> Mais adiante (item 2.3.1 ), discutiremos se Benveniste estaria propondo aí uma dicotomia entre linguagem poética e linguagem ordinária.

<sup>13</sup> Na tradução de PLG II consta: “ao nível linguístico relevante” (p. 222). Optamos pela expressão “ao nível linguístico ao qual se relacionam”, que traduz melhor a expressão “au niveau linguistique don til relève” (BENVENISTE, 1974, p. 217), que consta na publicação original em francês.

<sup>14</sup> No prelo (cf. bibliografia no final da dissertação).

comunicar, a linguagem serve para *viver*” (PLG II, p. 217). Um estudo que se propõe como objeto a linguagem que serve para *viver* transcende a compreensão de que cabe à linguística descrever a língua em si e por si. Eis aí um indicativo de que a concepção de linguagem ordinária, de acordo com Benveniste, não se esgota na visão instrumentalista-comunicacional, podendo, de fato, ter a dizer à poética.

Benveniste afirma que “Não podemos nos contentar com um conceito global como aquele da significação definida em si e de uma vez por todas” (p. 223), pois ela “não é qualquer coisa que seja dada por acréscimo ou, numa medida mais ampla, por uma outra atividade; é de sua própria natureza; se ela não fosse assim, não seria nada” (PLG II, p. 223-224). Ao discutir o problema da significação por essa ótica, o autor além de apontar a sua importância para a constituição do homem na linguagem, coloca-nos no olho do furacão, pois diz ser o problema da significação algo muito mais complexo e muito mais imprevisível que os problemas formais da língua. Será preciso, mesmo no âmbito da linguagem ordinária em que ele se coloca, um olhar mais atento e mais preciso para se observar a questão da significação.

Para explicar esse problema, Benveniste aponta para o duplo aspecto da linguagem, que possui uma dimensão semiótica e uma dimensão semântica. O modo semiótico da língua está ligado ao sistema de signos cuja significação se estabelece intra-sistema, mediante distinção (PLG II, p. 227-228): “tudo o que é do domínio do semiótico tem por critério necessário e suficiente que se possa identificá-lo no interior e no uso da língua. Cada signo entra numa rede de relações e de oposições com outros signos que o definem, que o delimitam no interior da língua”.

Para Benveniste o semiótico é a possibilidade de ser língua. Por isso, a forma no âmbito semiótico da língua diz respeito aos elementos que a compõem. Já o sentido está ligado ao caráter distintivo dos signos.

Com relação a isso Benveniste afirma que

O que o signo significa não dá para ser definido (no plano semiótico). Para que um signo exista, é suficiente e necessário que ele seja aceito e que se relacione de uma maneira ou de outra com os demais signos. (...) ‘Chapéu’ existe? Sim. ‘Chaméu’ existe? Não (PLG II, p. 227).

E acrescenta:

No plano do significado, o critério é: isto significa ou não? Significar é ter **um** sentido, nada mais. E este sim ou não só pode ser pronunciado por aqueles que manuseiam a língua, aqueles para os quais esta língua é a língua e nada mais (PLG II, p.227, grifo nosso).

Mas como determinar que signos fazem parte da língua? Somente podemos colocar como signos aqueles que fazem parte do discurso, ou seja, que estejam presentes no uso concreto da língua; “ou está na língua ou está fora da língua” (PLG II, p. 227). É o critério do uso que distingue o signo do não-signo.

Ainda sobre o plano do semiótico Benveniste afirma que

Tudo que é do domínio do semiótico tem por critério necessário e suficiente que se possa identificá-lo no interior e no uso da língua. Cada signo entra numa rede de relações e de oposições com os outros signos que o definem, que o delimitam no interior da língua. Quem diz ‘semiótico’ diz ‘intralinguístico’. (...) Ser distintivo e ser significativo é a mesma coisa (PLGII, p. 227-228).

Para Benveniste, por se delimitar no interior da língua, o semiótico não tem relação com as coisas, nem relação direta com o mundo (PLG II, p. 228). Ou seja: a dimensão semiótica não se ocupa da relação signo/coisa denotada nem da relação signo/mundo, uma vez que o signo tem sempre valor genérico e conceptual; as oposições semióticas são de tipo binário (PLG II, p. 228), isto é, os signos se dispõem sempre e somente em relação dita paradigmática, e não sintagmática.

Nesse ponto de sua reflexão, Benveniste pergunta-se pela frase. Ele a considera um objeto distinto do signo, de natureza diferenciada, por assim dizer. A frase se realiza no **tempo** e no **espaço** por uma combinação sintagmática de palavras, e é atualizada por um locutor com vistas à significação. Ela tem uma relação direta com o uso e não existe fora dele<sup>15</sup>.

A frase é a expressão do semântico, não é senão particular; implica a referência à situação de discurso e à atitude do locutor (PLG II, p. 230). Com ela, percebe-se que há um modo de ver a língua pelo plano do semiótico e um modo de ver a língua por seu aspecto semântico. “Do semiótico ao semântico há uma mudança radical de perspectiva” (PLG II, p. 229).

Benveniste, embora dê relevo ao fato de a língua possuir um componente semiótico, atribui grande importância a seu caráter semântico. É interessante

---

<sup>15</sup> Benveniste toma a frase como realização da língua no uso e não no sentido de Chomsky, por exemplo. Para Benveniste, frase sempre implica uso e esse uso se dá sob determinadas condições.

retomarmos sua opinião sobre a distinção existente entre significado/sentido, pois, para ele, o significado é inerente (interno) à linguagem, já o sentido se dá na relação da língua com o mundo, ou seja, é fruto do uso. Dentro do enfoque semântico, ele diz que o sentido se realiza no sintagma, ou seja, na relação entre as palavras que se unem para formar um enunciado. Portanto,

O sentido da frase é de fato a ideia que ela exprime; este sentido se realiza formalmente na língua pela escolha, pelo agenciamento de palavras, por sua organização sintática, pela ação que elas exercem umas sobre as outras (PLG II, p. 230)

Percebemos através do excerto acima que o autor não apoiaria uma análise linguística que buscasse o sentido das palavras numa marca específica, como se fosse possível extrair o significado de um enunciado por meio da análise das palavras que o compõem. Apesar disso, ainda é bastante comum uma interpretação para a teoria benvenistiana pelo seu aspecto indicial, ou seja, o recurso às marcas do enquadre enunciativo (eu/tu/aqui/agora), nos levaria à subjetividade presente no enunciado. Consideramos que o enquadre enunciativo é de grande importância para a constituição da linguagem, mas não podemos desconhecer que Benveniste vai muito além dele e coloca o sentido de um enunciado como sendo percebido pelo seu todo, e não apenas por marcas indiciais. Para ele, só podemos compreender um enunciado se observarmos sua organização interna e os efeitos que as palavras exercem umas sobre as outras.

A questão central levantada por Benveniste neste texto é que existem duas maneiras de ser forma e de ser sentido na linguagem. No semiótico, a forma condiciona e determina o significado; é o aspecto formal da entidade chamada signo. O sentido corresponde a ser reconhecido como unidade do sistema linguístico; tem relação com a possibilidade de os signos se integrarem em níveis superiores.

Já para a dimensão semântica a forma se apresenta como a organização sintática dos elementos da língua. E o sentido é a ideia que a frase exprime: constitui-se pela organização de palavras. Sendo assim, sentido, nesta perspectiva, vai além do fato de uma forma linguística ser reconhecida como tendo um significado, pois implica compreender qual o sentido dessa forma no uso específico que se faz da língua, aqui-e-agora.

Temos, portanto, no semiótico, o caráter sistêmico da língua, com o significado se dando através da distinção entre os signos que se tornam reconhecíveis exatamente por serem distintos uns dos outros. E temos no semântico a língua atualizada no processo de enunciação que adquire sentido através dos encadeamentos de enunciados.

Benveniste termina sua conferência com uma afirmação sobre esses dois sistemas, que merece relevo:

Esses dois sistemas se superpõem assim na língua tal como a utilizamos. Na base, há o sistema semiótico, organização de signos segundo o critério da significação, tendo cada um destes signos uma denotação conceptual e incluindo numa sub-unidade o conjunto de seus substitutos paradigmáticos. Sobre este fundamento semiótico, a língua-discurso constrói uma semântica própria, uma significação intencionada, produzida pela sintagmatização das palavras em que cada palavra não retém senão uma pequena parte do valor que tem enquanto signo (PLG II, p. 233-234).

E acrescenta:

Este é o duplo sistema, constantemente em ação na língua, e que funciona tão velozmente, de um modo tão sutil, que exige um longo esforço de análise e um longo esforço para dele se desprender, se se quer separar o que é do domínio de um e do outro (PLG II, p. 234)

No debate feito ao final da conferência, o filósofo Piguet questiona Benveniste sobre a dificuldade de propor uma metodologia que venha a unir esses dois sistemas diferenciados, tendo em vista que eles possuem naturezas diferenciadas. Benveniste responde que a questão é antecipadora e que tal ciência que una esses dois sistemas distintos ainda estaria por vir (PLG II, p. 240).

A discussão sobre a dupla significância da língua ganha novos contornos em “Semiologia da língua”, texto publicado no ano de 1969 na revista *Semiótica*. Esse capítulo de PLG II é dividido em duas partes. A primeira apresenta considerações sobre dois teóricos que, quase simultaneamente, sem um saber do outro e em continentes diferentes, conceberam a possibilidade de uma ciência dos signos e trabalharam para instituí-la: Charles Sanders Peirce (EUA, 1839 - 1914) e Ferdinand de Saussure (Suíça, 1857 - 1913). Benveniste está preocupado com uma questão que, segundo ele, nenhum desses dois autores esclareceu: o lugar da língua entre

os sistemas de signos. Já na segunda parte, o autor examina o estatuto da língua entre os sistemas de signos.

Benveniste começa comentando o trabalho de Peirce, que dedicou toda sua vida à elaboração do conceito de signo. Critica a concepção semiótica desse autor por sua complexidade, não vendo utilidade operacional nas inúmeras distinções por ele feitas, “nem em que elas ajudariam o linguista a construir a semiologia da língua como sistema” (PLG II, p. 44-5). Para Benveniste, a condição da significância passa por tomar e compreender o signo em um sistema de signos. É, então, que ele destaca Saussure, cuja reflexão “procede da língua e toma a língua como objeto exclusivo” (PLG II, p. 45).

Segue-se uma retomada de noções do *Curso de Linguística Geral* (CLG), em que Benveniste destaca que o pensamento de Saussure, muito afirmativo quanto à relação da língua com os sistemas de signos, é menos claro quanto à relação da linguística com a semiologia, afirmando que é preciso esperar que a semiologia se constitua para que se defina em que consistem os signos, quais as leis que os regem. Na opinião de Benveniste, Saussure devolve à ciência futura o papel de definir o próprio signo, dedicando-se a elaborar para a linguística “o instrumento de sua semiologia própria: o signo linguístico” (PLG II, p. 49).

Para Benveniste, Saussure formula claramente que a linguística tem uma relação necessária com a semiologia, mas se abstém de definir a natureza dessa relação, a não ser quando estende à semiologia o princípio da arbitrariedade do signo, formulado no âmbito da linguística. Depois dessas considerações iniciais, o autor discute o estatuto da língua em meio aos sistemas de signos (PLG II, p. 51).

Começa chamando a atenção para o fato de nossa vida e nosso comportamento estarem presos a redes de signos que utilizamos cotidianamente e ao mesmo tempo (signos de cortesia, signos monetários, signos da arte, da escrita etc.).

Benveniste se pergunta sobre os princípios que ordenariam e delimitariam os diversos conjuntos de signos (PLG II, p. 52). Conclui que o caráter comum a todos os sistemas e o critério de sua ligação com a semiologia é a propriedade de significar, isto é, a significância.

Passa a apresentar os caracteres de um sistema semiológico, exemplificando-os com o sistema de sinais do tráfego rodoviário. Em sua visão, um sistema semiológico se caracteriza: (1) por seu modo operatório, isto é, pela maneira

como o sistema age. No caso dos sinais de trânsito, o modo operatório é visual; (2) por seu domínio de validade, isto é, domínio em que “o sistema se impõe e deve ser reconhecido ou obedecido”, por exemplo, o deslocamento de veículos nas estradas, nos sinais rodoviários; (3) pela natureza e o número de seus signos, a oposição cromática, no sistema de sinais de trânsito; (4) por seu tipo de funcionamento, ou seja, no caso dos sinais de trânsito, pela relação de alternância (PLG II, p. 52-3).

No prosseguimento de sua reflexão, Benveniste apresenta dois princípios para falar da relação entre sistemas semiológicos (PLG II, p. 53): o princípio da não-redundância, pelo qual ele afirma não haver sinonímia entre sistemas semióticos; o princípio da interpretância, que define a relação entre sistemas como uma relação entre sistema interpretante e sistema interpretado (PLG II, p. 54).

Nesse ponto, Benveniste chega a um princípio geral de hierarquia para a construção de uma teoria semiológica: a língua tem um lugar particular no universo dos sistemas de signos. Vejamos como ele argumenta a esse respeito.

Estabelecendo comparação com a música, conclui que, nesse sistema, a nota, unidade de base, é semiótica em sua ordem própria, mas não tem nenhuma relação com a semiótica do signo linguístico e nem pode ser convertida em unidades da língua em qualquer nível. (PLG II, p. 55). Formula, então, um critério de distinção entre: sistemas fundados sobre unidades significantes (a língua) e sistemas com unidades não significantes (a música, cujas unidades não são signos).

Comparando a língua às artes figurativas, chega à conclusão de que é possível distinguir-se dois sistemas de signos (PLG II, p. 60): (1) sistemas em que a significância é posta pelo autor na obra; (2) sistemas em que a significância é inerente aos próprios signos.

No primeiro conjunto, a significância se depreende das relações que organizam um mundo fechado. É o caso da arte. O artista não recebe um repertório de signos reconhecidos como tais, mas institui suas oposições em traços que ele próprio torna significantes em sua ordem. Em outras palavras, ele cria sua própria semiótica, ou seja, na arte é preciso descobrir a cada vez os termos, que são ilimitados em número, imprevisíveis por natureza, não fixados em uma instituição, logo, reinventados em cada obra. Não há aí, para Benveniste, equivalência com o signo linguístico, pois este por mais imprevisível que possa se comportar quando em uso, mantém dentro de si algo de reconhecido e compartilhado. Assim, a língua está entre os sistemas em que a significância é inerente aos próprios signos; trata-se de

uma significância que funda a possibilidade de troca e de toda a comunicação, e também de toda cultura.

Nenhuma semiologia do som, da cor ou da imagem será formulada em sons, em cores e em imagens. Toda semiologia de um sistema não-linguístico deve pedir emprestada a interpretação da língua, não pode existir senão pela e na semiologia da língua (PLG II, p. 61).

A partir desse raciocínio, Benveniste conclui que a língua é o interpretante de todos os outros sistemas, linguísticos e não-linguísticos (PLG II, p. 61). Nesse momento, o autor afirma que a língua será instrumento e não objeto de análise, o que parece implicar uma mudança de perspectiva, ou seja, com essa afirmação, Benveniste sai do quadro da linguística formal, para propor a língua como meio de análise, capaz de dar suporte à interpretação de outros sistemas. Não se pode analisar uma melodia, com outra melodia, nem se pode falar de um quadro através de outros quadros. Para acessar a significância de qualquer sistema semiótico, é preciso utilizar a língua como interpretante.

Para o autor, nenhum outro sistema, a não ser a língua, pode, em princípio, tudo categorizar e interpretar, inclusive ela mesma (PLG II, p. 62). Ela nos fornece o único modelo de um sistema que seja semiótico - estável, convencional, dotado de uma significância inerente ao signo - simultaneamente na sua estrutura e no seu funcionamento (PLG II, p. 63). Por isso,

A natureza da língua, sua função representativa, seu poder dinâmico, seu papel na vida de relação fazem dela a grande matriz semiótica, a estrutura modelante da qual as outras estruturas reproduzem os traços e o modo de ação (PLG II, p. 64).

Essa situação privilegiada da língua deve-se ao fato de que ela é investida de uma dupla significância, ou seja, ela combina dois modos distintos de significância: o semiótico e o semântico. Dito de outro modo, a língua difere dos outros sistemas semióticos porque nela a significância se articula em duas dimensões: a do signo e a da enunciação. O poder da língua provém daí: sua faculdade metalinguística.

Retomando o diálogo com Saussure, Benveniste chama a atenção para o fato de ele ter estabelecido o fundamento da semiologia linguística quando definiu a língua como sistema de signos. Sua definição de signo dá suporte ao estudo da língua como sistema de signos, mas não dá conta de seu funcionamento. Apesar de

não ter ignorado a frase, ela visivelmente lhe criou dificuldades, tendo sido remetida à fala, o que nada resolve, segundo Benveniste, pois o que é necessário saber é se do signo se pode passar à fala e como isso se faz.

Benveniste conclui que o mundo do signo é fechado em Saussure, não havendo como transitar entre ele e a frase. Para resolver esse problema, sem negar o legado de Saussure, Benveniste (PLG II, p. 66) define a língua como comportando dois domínios distintos, o semiótico e o semântico, cada um deles exigindo seu próprio aparelho conceptual.

Na interpretação de A. Ono (2007), Benveniste não propõe um novo objeto que ultrapassará a língua. Não se trata da ultrapassagem de A por B, mas é o objeto A que se desdobra em A e A'. Em outras palavras, é a língua (e não a fala ou o discurso) que se desdobra em dois pontos de vista distintos, que é observada sob duas dimensões diferentes, a semiótica e a semântica.

O semiótico designa o modo de significação que é próprio do signo linguístico, no sentido saussuriano, e que o constitui como unidade, sendo da ordem do estável, do fixo. O estudo desse modo de significância limita-se a identificar os signos no sistema. Desse ponto de vista não interessa a relação do signo com as coisas denotadas nem da língua com o mundo. Das investigações de caráter semiótico, está ausente a questão da referência.

O segundo modo de significação, o semântico, resulta da atividade do locutor que coloca a língua em ação; é o modo específico de significância engendrado pelo discurso e nos introduz no domínio da língua enquanto produtora de mensagens pertencentes sempre a uma determinada situação. No processo de significação, enquanto os elementos constitutivos do primeiro modo (os signos) devem ser identificados, reconhecidos, os elementos do segundo (as palavras) devem ser compreendidos, interpretados (PLG II, p.66).

As duas dimensões da significância trazidas por Benveniste representam a possibilidade de ultrapassar a noção saussuriana do signo como princípio único, do qual dependeriam simultaneamente a estrutura e o funcionamento da língua. Longe de desfazer a oposição saussuriana, ele vem mostrar que a dupla unidade forma-sentido coloca para o linguista a necessidade de não se restringir à descrição de diferenças formais, procurando articular, na descrição, o nível semiótico ao semântico.

Benveniste termina sua reflexão afirmando que a ultrapassagem da teoria de Saussure se dará por duas vias:

- na análise Intralingüística, pela abertura de uma nova dimensão da significância, de hoje em diante distinta da que está ligada ao signo, e que será semiótica;
- na análise translingüística dos textos, das obras, pela elaboração de uma metassemântica que se constituirá sobre a semântica da enunciação (PLG II, p. 67).

E essa é a tarefa (e o desafio) que se apresenta aos linguistas atualmente, fazer essa ultrapassagem da teoria saussuriana a fim de evoluir de forma consistente para o desenvolvimento de uma linguística que transcenda o estudo da forma. Para tanto é necessário que se compreenda de antemão como se empreende uma translingüística e de que modo se pode elaborar uma metassemântica, apontada por ele como a possibilidade de realização de uma análise translingüística. Isso deve ao fato de ser a metassemântica a possibilidade de construção de sentidos que levem em conta a língua toda no processo de enunciação a fim de se apreender a significação.

É sobre a inclusão da língua toda na enunciação que Benveniste fala em “O aparelho formal da enunciação”. Ele inicia este texto fazendo uma distinção entre o emprego das formas e o emprego da língua (PLG II, p. 81). É preciso explicitar como se pode entender esses dois usos da palavra “emprego”, pois não recobrem a mesma noção. Na interpretação de Aresi (2012 a, p. 71), a expressão “emprego das formas” relaciona-se à noção de *estrutura*. A palavra “emprego” aí não pode ser entendida como “ato de empregar”, mas como relativa “às regras internas de formação e de emprego dos signos, as quais conferem à língua seu caráter *estrutural*”. (ARESI, 2012 a, p. 71).

Benveniste menciona essa perspectiva de análise, muito conhecida pelos linguistas da época, para mostrar que sua perspectiva seguirá um outro caminho: o do estudo do emprego da língua, que, como ele próprio vai indicar mais adiante, relaciona-se a “este colocar a língua em funcionamento por um ato individual de utilização”. (PLG II, p. 82).

Aresi (2012a, p. 74) chama a atenção para o fato de que, ao privilegiar o emprego da língua, Benveniste não desconhece as formas, lembrando que “o próprio título do texto de 1970 deixa evidente que a língua em emprego supõe uma

*aparelho formal* da enunciação”, isto é, um “mecanismo total e constante”, que possibilita a conversão da língua em discurso “por um ato individual de utilização” (PLG II, p. 82).

Para avançar na direção de um estudo do emprego da língua, Benveniste elabora uma série de definições do termo “enunciação”, dizendo que ela é:

- este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização;
- o ato mesmo de produzir um enunciado;
- este grande processo (PLG II, p. 82).

Essas definições nos ajudam a compreender esse emprego da língua como algo dinâmico e único, produzido a cada vez que se fala. Sobre essa dinamicidade o autor diz que serão considerados três aspectos nas análises linguísticas: “o próprio ato, as situações em que ele se realiza, os instrumentos de sua realização” (PLG II, p. 83). Ao afirmar considerar o próprio ato, ele indica a necessidade de observarmos os participantes da enunciação: o *eu* e *tu* que revertem papéis para falar de um *ele*. Quando aponta para a situação em que ocorre a enunciação, Benveniste está demonstrando a importância do aqui e do agora para a constituição da enunciação como processo intersubjetivo. E ao falar dos instrumentos, considera a própria linguagem, apontando tanto para os índices específicos, como para os procedimentos acessórios.

Quando o teórico diz que a enunciação é um processo de apropriação da língua pelo sujeito (p. 84), mais do que dizer que o sujeito toma a língua para si, Benveniste está querendo mostrar que o locutor faz do seu uso da língua algo que lhe é próprio; “o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala” (PLG II, p. 84), ou seja, o locutor torna a língua a sua língua.

O autor destaca os índices específicos que constituem o quadro figurativo da enunciação. Esses elementos estão ligados à instância de discurso; são as categorias vazias da língua que se preenchem no ato de tomada da palavra, tais como as categorias de tempo, os pronomes pessoais e os demonstrativos. A análise desses elementos serve de base para demonstrar que a língua torna-se plena de sentido no momento que o *eu* toma a palavra.

E o que dizer dos procedimentos acessórios? A esse respeito, Benveniste pouco esclarece. Entre as sinalizações feitas por ele nesse sentido, incluem-se as grandes

funções sintáticas - *Interrogação; Intimação; Asserção* -, além de todos os tipos de modalidades formais, uns pertencentes aos verbos (modos verbais); outros, pertencentes à fraseologia, indicando incerteza, possibilidade, indecisão etc. (PLGII, p. 87).

Na interpretação de Aresi (2011, p. 273), são procedimentos acessórios:

todos os caracteres do enunciado, uma vez que todos eles fazem parte do processo de agenciamento sintagmático e cumprem uma função nessa organização, a cada vez singular. A própria escolha lexical é uma marca de subjetividade, o próprio recurso prosódico também o é. Em suma, enunciar é subjetivizar a língua toda.

Cabe aqui salientar um aspecto importante do que afirma Benveniste em seu texto. Quase findadas as suas explicações sobre os índices específicos e os procedimentos acessórios e mostrada a sua importância para a linguagem tal como ele a concebe, aponta como necessária a diferenciação entre a enunciação falada e a enunciação escrita. Sobre a enunciação escrita o autor diz que “esta se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem” (PLG II, p. 90). Ele aponta para dois aspectos a serem considerados na enunciação escrita: assim como aquele que fala se instaura na linguagem, aquele que escreve, por meio dela também se enuncia, ao mesmo tempo, em que faz os indivíduos se enunciarem.

Terminada nossa incursão por textos de Benveniste sobre a significação, podemos tentar iniciar a formulação de uma resposta para a questão: O que os textos discutidos trazem para compreender a linguagem poética?

A teoria enunciativa de Benveniste traz questões essenciais sobre o funcionamento da linguagem ordinária, que, segundo o próprio autor, repercutem, não necessariamente de forma direta, na compreensão da linguagem poética. Destacamos, até esse momento, as seguintes questões:

- A preocupação primordial com o problema da significação;
- A relação indissociável entre linguagem e subjetividade;
- A proposição de que a linguagem serve para *viver*, ou seja, está muito relacionada à experiência humana;
- A ideia de que a obra de cada autor contém em si os elementos para sua análise, ou seja, cada obra exigirá a formulação de princípios novos de análise.

Para prosseguir colocando os alicerces que tornarão mais sólida a tentativa de construir possibilidades de análise do poema, precisamos agora nos voltar aos postulados de Benveniste sobre a questão da referência. Passamos, então, a focalizar esse segundo tijolo essencial para nossa construção.

### 2.2.2 O segundo alicerce: a referência

Benveniste, sabemos, filia-se aos postulados de Saussure. Falar de referência, em sua teoria, significa admitir uma ruptura com o mestre? A resposta a essa pergunta é negativa.

O princípio da arbitrariedade do signo, desenvolvido por Saussure, contribui para desembaraçar a língua de sua aderência à realidade, o que leva a linguística a romper o elo que a unia, desde os gregos, à teoria do ser das coisas. Nesse sentido, a teoria saussuriana apresenta uma radical diferença em relação à filosofia, já que, diferentemente do signo dos filósofos, o signo saussuriano não representa a não ser para os outros signos (MILNER, 1987, p. 54).

Saussure coloca claramente a realidade fora da concepção de signo. Signo e realidade são duas ordens diferentes, e não se trata de fazê-las coincidir. O problema da correspondência entre a língua e o mundo, fundamental para os filósofos, não diz respeito à linguística, na concepção do autor.

Segundo Normand (2009 b, p. 165), “a vontade de ultrapassar a linguística das unidades rumo a uma linguística da frase” coloca no caminho de Benveniste a questão da referência. E é como linguista que ele retoma esse problema filosófico. Particularmente a partir do que está formulado em “O aparelho formal da enunciação” (1970), o autor acolhe a referência no quadro da enunciação, mas não como referência ao mundo dos objetos, conforme mostraremos a seguir.

A noção de referência é central em Benveniste, atravessando toda sua teoria enunciativa (ARESI, 2012). Embora tenha sido mencionada pela primeira vez como fundamental na formulação do conceito de frase em “Os níveis de análise linguística” (1964), essa noção já está presente nos textos sobre os indicadores de subjetividade (1946 , 1956 , 1958).

Nesses trabalhos, anteriores à década de 60 e organizados por Benveniste no PLG I em um bloco chamado “O homem na língua”, o autor concebia dois planos ou dois lugares de referência, correspondentes a duas realidades diferentes: a realidade subjetiva do discurso e a realidade objetiva do mundo fenomenal. Essa dualidade aparece na distinção pessoa/não-pessoa, proposta em “A natureza dos pronomes”. Para ele, as formas pessoais da língua tiram seu sentido em referência a “eu”, na necessária relação que estabelece com o “tu”, enquanto os signos de terceira pessoa seriam portadores de uma “noção constante e objetiva, apta a permanecer virtual ou a atualizar-se num objeto singular e que permanece sempre idêntica na atualização que desperta” (PLG I, p. 278), ou seja, teriam uma estabilidade referencial garantida independentemente das instâncias de discurso. Assim, a categoria da não pessoa, “referencial em relação à realidade”, empregada no “uso cognitivo da língua”, é a dos signos plenos, disponíveis na língua enquanto sistema, contrastando com a categoria dos indicadores de subjetividade, signos vazios, cuja referência é atualizada na instância do discurso.

Essa dualidade objetivo/subjetivo, no entanto, não se verifica em uma leitura mais global do trabalho de Benveniste. Atribuir uma referência a um nome, independentemente de sua atualização no discurso, seria dotá-lo de uma representação objetiva, universal, o que é incompatível com a perspectiva enunciativa de estudo da linguagem. Em “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste não fala mais de dois planos de referência, isto é, já não existe referência fora da enunciação, o que é reafirmado em outros trabalhos, nos quais ele declara que não existe referência no semiótico, mas apenas no semântico. É desse deslocamento da referência, da estrutura para o uso da língua que vamos tratar a seguir.

A integração da referência ao âmbito da enunciação dá-se nos textos de 1960-1970. Vimos que a noção aparece na formulação do conceito de frase, no texto de 1964, “Os níveis de análise linguística” (PLG I, p. 127-140), mas, um ano antes, em “Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística” (PLG I, p. 19-33), Benveniste traz considerações interessantes a respeito da relação linguagem/mundo.

Em “Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística”, ao descrever a função da linguagem, Benveniste diz que ela “reproduz<sup>16</sup> a realidade”. A afirmação pareceria grosseira se o autor não alertasse em seguida para o fato de que o termo *reprodução* deve ser entendido da maneira mais literal possível: produzir de novo. Pela linguagem a realidade é produzida novamente; a cada ato de apropriação da língua pelo locutor, as coisas e os acontecimentos são constantemente *re-criados*. E não apenas o mundo das coisas e acontecimentos, mas o próprio pensamento é *re-criado*.

Assim, a organização do mundo e a organização do pensamento são tributárias da linguagem, porque sem a linguagem o mundo humano desaparece. Para o autor, cada vez que um enunciador se coloca no mundo através da linguagem, ele está *re-criando-a*. Dessa forma, a linguagem jamais poderia ser comparada a um espelho, no qual a realidade é refletida, tal como ela é, mas ao passar pelo enunciador, na relação intersubjetiva que ele estabelece com o outro, a realidade é *re-significada* a cada nova enunciação. É nesse sentido que a linguagem tem a faculdade de *re-produzir* a realidade (PLG II, p. 27).

Não houve um tempo em que o homem existiu sem a linguagem, tendo vindo a adquiri-la depois. Como assinala Benveniste, “o homem não foi criado duas vezes, uma vez sem linguagem e uma vez com linguagem” (PLG I, p. 29). Sem a linguagem o próprio indivíduo desaparece, e também o mundo. Na visão de Benveniste,

(...) a linguagem submete o mundo à sua própria organização, interpretando os acontecimentos, as situações, classificando e nomeando os objetos, o que equivale a dizer, constituindo-os como referentes da linguagem. (CARDOSO, 1997, p. 82).

Todo locutor, ao se apropriar do sistema de sua língua, aplica a ela um enquadre enunciativo definido pelos elementos *eu/tu/(ele)* – *aqui/agora* e cada instância enunciativa faz referência a sua situação de produção. Conforme o teórico,

Ainda que se compreenda o sentido individual das palavras, pode-se muito bem, fora das circunstâncias, não compreender o sentido que resulta

---

<sup>16</sup> Aresi (2012b, p. 168) alerta para o fato de que a versão traduzida para o português do texto de Benveniste apresenta uma pequena diferença da versão original em francês. Nesta, o termo utilizado pelo linguista é “*re-produit*”, ficando claro através do neologismo o valor conceitual do prefixo *-re*. No texto em português, o termo foi traduzido como “reproduz” (sem hífen), o que pode causar certa ambiguidade.

da junção das palavras; esta é uma experiência corrente, que mostra ser a noção de referência essencial. [...] Se o 'sentido' da frase é a idéia que ela exprime, a 'referência' da frase é o estado de coisas que a provoca, a situação de discurso ou de fato a que ela se reporta e que nós não podemos jamais prever ou fixar. (PLG II, p. 231<sup>17</sup>).

Portanto, falar em referência, sob a perspectiva enunciativa, não é considerar que a linguagem dá nomes às coisas, mas compreender que a relação com o mundo “depende da *sui-referência*”, isto é, “a referência só concerne à situação cada vez única do locutor” (NORMAND, 2009b, p. 166). Considerar a referência pelo viés de Benveniste é pensar nas situações discursivas em que a língua se torna discurso e de que modo o ato de apropriação da língua interfere na *re-produção* do mundo.

Enunciar, para o autor, “implica referência à situação de discurso e à atitude do locutor” (PLG II, p. 230<sup>18</sup>). Em outras palavras, a referência não remete ao mundo extralinguístico, mas ao *mundo dos colocutores*, isto é, integra a enunciação.

A enunciação torna-se responsável por uma série de categorias que se tornam existentes no e pelo ato de discurso. Algumas formas como “eu”, “aquele”, “amanhã”, são nomes *metalinguísticos* que refletem categorias existentes a partir da enunciação (PLG II, p. 86). Logo, a língua *re-produz* a realidade e cada locutor *re-produz* a realidade ao se enunciar.

Quando Benveniste afirma que a língua é empregada para que se estabeleça “uma certa relação com o mundo” (PLG II, p. 84), ele insere a referência no âmbito da enunciação. Admitir que “a referência é parte integrante da enunciação” (PLG II, p. 84) é afirmar que ela faz parte do todo enunciativo e que não podemos conceber a enunciação sem levar em conta essa relação com o mundo que se institui no e pelo gesto de apropriação da língua pelo locutor.

Em “Esta linguagem que faz a história”, Benveniste fala sobre o tempo *presente* e sua importância para a constituição da linguagem, afirmando que “nós nos referimos a situações que são sempre situações presentes ou situadas em função do presente, de modo que quando evocamos o passado, é sempre no seio do presente” (PLG II, p. 32), ou seja, ao se colocar na língua o sujeito instaura o seu enquadre enunciativo e munido de seu quadro de referência interna, coloca o presente e nele se coloca no mundo, situando sua fala ao assumir sua posição de

<sup>17</sup> Retirado do texto “A forma e o sentido na linguagem”

<sup>18</sup> Também retirado de “A forma e o sentido na linguagem”

sujeito situado em uma dada situação enunciativa. Essa inclusão no presente aponta para a referência que o locutor faz ao mundo.

Em “A forma e o sentido na linguagem”, vemos que Benveniste atribui à frase um *status* referencial, ao afirmar que “o sentido da frase implica referência à situação de discurso e à atitude do locutor”.

É necessário introduzir aqui um termo a que foi desnecessário apelar na análise semiótica: aquele do “referente” [...]. Ainda que se compreenda o sentido individual das palavras, pode-se muito bem, fora da circunstância, não compreender o sentido que resulta da junção das palavras; esta é uma experiência corrente, que mostra ser a noção de referência essencial’ (PLG II, p. 231).

Quando Benveniste aborda a referência como advinda de duas circunstâncias, situação de discurso e atitude do locutor, ele está mostrando os dois aspectos referenciais possíveis: a referência ligada ao mundo externo à linguagem, sendo esta a situação de discurso, e a referência interna, referente ao modo de colocação do sujeito na linguagem, que é algo sempre único e particular, sendo este modo de colocação relacionado ao que ele chamou de atitude do locutor.

O autor diz ainda que “se o “sentido” da frase é a ideia que ela exprime, a “referência” da frase é o estado de coisas que a provoca, a situação de discurso ou de fato a que ela se reporta e que nós jamais podemos prever ou fixar” (PLG II, p. 231), ou seja, a referência além de estar ligada às coisas por ela denotadas, a que ela se reporta, como diz o autor, ainda tem uma forte ligação com a situação discursiva.

Benveniste considera ser impossível o estudo do sentido sem levar em conta a noção de referência. Percebemos através do estudo da forma e o sentido na linguagem que existem duas maneiras de ser língua - semiótica e semântica -, a referência sendo concebida como própria da dimensão semântica da língua. “Falar, é sempre falar-de” (PLG II, p. 63) e esse “falar-de” insere no discurso não só uma situação de discurso sempre nova, mas também coenunciadores sempre novos em um enquadre situacional único a cada enunciação.

No texto “O aparelho formal da enunciação”, o teórico estuda com maior afinco a referência na linguagem. Sobre a referência no aparelho formal, Aresi (p. 126), que dedicou sua dissertação ao trabalho minucioso de estudar esse texto, afirma:

Embora o papel da referência ligada à instância de discurso tenha sido estendido a toda a língua nos textos benvenistianos que compõem as investigações acerca da dicotomia “semiótico/semântico”, a descrição propriamente linguística disso só se dá no texto de 1970, sob a forma de um “aparelho formal da enunciação”, o qual abarca a língua integralmente, como a leitura do texto bem evidencia.

É possível dizer que, sob o ponto de vista apresentado em “O aparelho formal da enunciação”, a referência terá seu papel estendido a toda a língua. Pois, “se “a referência é parte integrante da enunciação”, ela o é de forma integral, na medida em que coloca em relação com o sujeito e a situação de discurso a língua toda.” (ARESI, 2012, p. 127).

E porque podemos afirmar isso? Pois se a referência é parte integrante do todo da língua, ela servirá como uma das bases para compreendermos o quadro formado por Benveniste a fim de demonstrar como o homem se põe no mundo através do uso da língua. Ela é parte integrante e fundamental para compreender o raciocínio sobre a linguagem desenvolvido pelo autor.

Com base no exposto, acrescentamos outras proposições sobre a linguagem às já apresentada no encerramento do item 2.2.1:

- Falar, para Benveniste, é sempre falar de alguma coisa.
- O ato de apropriação da língua implica a situação de discurso e a atitude do locutor.
- O mundo é *re*-produzido (*re*-significado) a cada ato de apropriação da língua pelo locutor.
- A referência constitui a dimensão semântica da significação.

## 2.3 O SEGUNDO FUNDAMENTO: O QUE A TEORIA ENUNCIATIVA DE BENVENISTE ENSINA SOBRE A LINGUAGEM POÉTICA?

### 2.3.1 Da dicotomia linguagem ordinária / linguagem poética

Mesmo de forma indireta, a preocupação com a poética está presente nos textos de Benveniste, produzidos de 1967 a 1969. Apesar das referências a ela serem pontuais, são bastante elucidativas com relação ao ponto de vista de

Benveniste sobre esse tema. Particularmente, chamam a atenção três proposições do autor, que assim podem ser parafraseadas: a linguagem poética interessa à linguística; a linguagem poética tem suas próprias leis e funções; o estudo da linguagem ordinária pode contribuir, direta ou indiretamente, para a compreensão da linguagem poética.

Procuraremos, neste ponto de nossa reflexão, demonstrar de que modo os postulados benvenistianos sobre a linguagem ordinária podem ser trazidos para a linguagem poética, revisitando três dos textos que constituem nossa base teórica: “A forma e o sentido na linguagem” (1967); “Esta linguagem que faz a história (1968); “Semiologia da língua” (1969).

Uma questão precisa ser enfrentada antes da tentativa de levar adiante a indicação de Benveniste de que esclarecimentos sobre a linguagem comum podem ser úteis ao tratamento da linguagem poética. Ao insistir na necessidade de construir categorias de análise da linguagem poética, diferentes daquelas da linguagem ordinária, estaria Benveniste corroborando a dicotomia entre ambas? Acreditamos que não é esse o caso. As próximas considerações examinam essa questão.

A dicotomia linguagem cotidiana / linguagem literária não é nova. A tradição retórica opõe esses dois modos de linguagem, assentando essa oposição no conceito de linguagem figurada, entendida como um desvio da linguagem do dia-a-dia. Essa separação se materializa nos Cursos de Letras, em que dois módulos são claramente delineados: (a) um dedicado ao “estudo dos mecanismos da linguagem de diferentes línguas faladas pelo homem”; (b) o outro dedicado à “compreensão do fato linguístico singular que é a literatura” (FIORIN, 2007, p. 7).

Considerar a poesia como “desvio de linguagem” é, do ponto de vista teórico, uma ideia que não se sustenta. Se é verdade que o poeta não fala como todo mundo, é também verdade que nem todo mundo fala como, por exemplo, o cientista ou o pesquisador acadêmico. Também não é correto afirmar que a poesia seja o lugar em que predominantemente as figuras de linguagem encontrem espaço.

Exemplo disso podemos encontrar no trabalho de Lakoff e Johnson, em “Metáfora da Vida Cotidiana” (2002), que problematiza, desde a perspectiva da linguística cognitiva<sup>19</sup>, a dicotomia linguagem cotidiana / linguagem figurada. Nessa

---

<sup>19</sup> Trata-se de uma perspectiva que não se alinha à corrente que concebe o fenômeno cognitivo como meramente biológico, que se dá à margem da linguagem e das interações sociais (cf. MORATO, 2004, p. 322).

obra, os autores não consideram a figura como “algo desviante, marginal e periférico, mas sim como um fenômeno central na linguagem e no pensamento”, onipresente em todos os tipos de linguagem, inclusive, na científica (ZANOTTO et. al., 2002, p. 21). Em seu estudo, procuram demonstrar que as metáforas formam um sistema coerente, convencional, que funciona como base para a compreensão e a produção de metáforas novas e mesmo de metáforas poéticas. No caso de metáforas poéticas, os autores consideram que razão e emoção se unem, pois nós nos compreendemos em termos de implicações e de inferências, ou seja, a partir de uma “racionalidade imaginativa” (2002, p. 302).

Leitores recentes de Benveniste têm chamado a atenção para a necessidade de interrogar o valor da expressão “linguagem poética” nas formulações do autor. De que linguagem poética ele fala? Trata-se da linguagem da poesia em oposição à do romance? Estaria o autor separando a linguagem em duas: uma ordinária e outra poética? Estaria ele colocando a prosa contra o verso e a razão contra a emoção?

Laplantine (2009, p. 27) responde esses questionamentos de forma negativa. O impasse a ser enfrentado é: a que linguagem ordinária se refere Benveniste, quando diz que suas categorias não servem para a linguagem poética? Observe-se que, quando responde a Dumur sobre seu imenso interesse pela linguagem poética, Benveniste distancia-se de uma visão de linguagem ordinária “com suas categorias, sua abstração, sua gramática, sua fonologia, sua semântica, sua pragmática”. (LAPLANTINE, 2009, p. 26).

No excerto abaixo, retirado da entrevista a Dumur, podemos encontrar essa crítica à concepção tradicional de linguagem.

É um questionamento de todo o poder significante tradicional da linguagem. Trata-se de saber se a linguagem está votada a sempre descrever um mundo idêntico por meios idênticos, variando somente a escolha dos epítetos ou dos verbos. Ou ao contrário se se pode visar outros meios de expressão não descritivos e se há outra qualidade de significação que nasceria desta ruptura. (PLG II, p. 37).

É, então, uma certa abordagem, aquela de uma certa linguística, jamais verdadeiramente preocupada com a questão da significância, que, para Benveniste, se encontra incapaz de falar de um poema.

Na visão de Laplantine (2011b, p. 203), não se pode cair na armadilha de crer que Benveniste estivesse propondo a poesia como uma “região da linguagem”. Para a autora (2011b, p. 202), a teoria da linguagem que Benveniste desenvolve durante toda sua vida é crítica em relação a “uma certa representação e redução da linguagem”, derivada de uma concepção logicista e objetivante, que retira da linguagem seu princípio de criatividade. Sendo assim, toda a sua linguística é uma poética, afirma Laplantine (2009, p. 28), uma ultrapassagem de uma tradição de pensamento sobre a linguagem, centrada unicamente na noção de signo.

Segundo a interpretação de Laplantine (2009, p. 36), a linguagem poética para Benveniste é o ordinário da linguagem, ou seja, é a linguagem dita “ordinária”, que não é contrária ao sujeito e à história. É a linguagem que serve para *viver*. “Dizer da linguagem que ela é *poética* é reconhecer nela uma atividade, uma criatividade” (LAPLANTINE, 2011, p. 202), que já está contemplada na concepção enunciativa de linguagem de Benveniste. Seu universo da linguagem ordinária é o do sujeito, o do viver, o da experiência, o que faz de sua teoria enunciativa “um projeto ético e político”, que permite interrogar sobre as atividades em que o homem pode se engajar. (LAPLANTINE, 2011c, p. 74).

Benveniste não opõe, então, a linguagem poética à linguagem comum tal como ele a concebe, mas, ao fazer essa oposição, está se referindo a concepções comunicacionais de linguagem. Em outras palavras, entendemos que, quando Benveniste critica o tratamento dado à linguagem poética pela aplicação de categorias da linguagem ordinária, está se referindo a procedimentos de análise que a linguística praticava na época. Se não fosse assim, ele não levantaria a possibilidade de aplicação à linguagem poética de seus “esclarecimentos” sobre a linguagem ordinária.

Aceitamos a ideia de que a própria teoria enunciativa de Benveniste é uma teoria sobre a linguagem poética, pois ela possibilita que se analise a linguagem do ponto de vista da intervenção transformadora do locutor que se institui como sujeito a cada ato enunciativo.

Uma das possibilidades dessa intervenção criativa do locutor ocorre em produções que chamamos de poema, objeto empírico, composto de versos e estrofes, rima e ritmo, como é o caso das canções de Chico Buarque.

No próximo item, buscamos derivar da teoria enunciativa de Benveniste, entendida como uma teoria que comporta a dimensão poética da linguagem, elementos para a análise do poema.

### 2.3.2 A linguagem poética em Benveniste

Em “Esta linguagem que faz a história”<sup>20</sup> (PLG II, p. 29-40), que traz a entrevista concedida a Guy Dumur e publicada em *Le Nouvel Observateur* de 20 de novembro de 1968, Benveniste afirma que “Tudo o que diz respeito à linguagem é objeto da linguística” (PLG II, p. 29), o que implica que o estudo da linguagem poética está dentro da área de interesse da linguística. Essa proposição é explicitada no momento em que G. Dumur pergunta sobre se a linguagem poética seria um objeto de interesse para a linguística. Benveniste responde:

Imensamente. Mas esse trabalho apenas começou. Não se pode dizer que o objeto de estudo, o método a ser empregado já estejam claramente definidos. Há tentativas interessantes mas que mostram a dificuldade de se abandonarem categorias utilizadas para a análise da linguagem ordinária. (PLG II, p. 37)

Há pontos importantes a serem levantados na resposta dada a Dumur. Além da grande relevância atribuída ao estudo da linguagem poética, Benveniste fala sobre como a linguística ainda está em uma fase inicial nos estudos sobre a linguagem poética, apontando para a dificuldade encontrada pela linguística em compreendê-la, justamente por tentar “encaixar” na análise da linguagem poética os modelos produzidos até então para a linguagem ordinária. Trata-se aí, provavelmente, de uma referência a trabalhos que circulavam na época. Sabemos que, após a publicação do texto de Jakobson, em 1960, a abordagem linguística de textos literários tornou-se lugar-comum. No entanto, como vimos (item 2.1.2), esses trabalhos simplesmente aplicavam a textos literários o que a linguística postulava sobre a poética, desde um ponto de vista formal, que excluía a preocupação com a

---

<sup>20</sup> Nesse texto, Benveniste responde questões sobre o que é a linguística, qual sua especificidade em relação às antigas ciências da linguagem, como a gramática, a filologia ou a fonética, e também sobre o que disciplinas como a antropologia de Lévi-Strauss e a psicanálise de Freud podem trazer à linguística.

significação<sup>21</sup>. Além disso, o texto de 1968 que estamos comentando vem à luz no momento em que “as categorias da retórica não dão conta das realidades literárias” (DESSONS, 2006, p. 192). Sem deixar de reconhecer a existência dessas tentativas, que ele qualifica como “interessantes”, Benveniste alerta para a indefinição de objeto de estudo e de método, bem como para a dificuldade de “se abandonarem categorias utilizadas para a análise da linguagem ordinária” (PLG II, p. 37), propondo que se busque um aparelho conceptual capaz de analisar a linguagem poética.

Benveniste, ainda nesse texto, comenta que, no domínio literário, há várias maneiras de considerar uma obra, podendo existir pontos de vista novos aplicados a obras tradicionais, que, no entanto, não as destroem. Ele indica tentativas interessantes de estudos rigorosos de obras, a que, até então, só se aplicavam qualificações subjetivas, do tipo: “É bonita”, “É tocante”, ou epítetos convencionais (PLG II, p. 39). Chama a atenção para a busca de construção de sistemas que permitam encontrar “verdadeiras dimensões da expressão literária e da obra literária” (PLG II, p. 40).

No final da entrevista, reconhece que a iniciação na linguística “torna mais fácil, permite acolher com mais abertura noções ou pesquisas que visem a coordenar a teoria da literatura e a da língua”, salientando que “muitas coisas se colocam ou deslocam na perspectiva da língua”, e que tais mudanças levam “a uma readaptação contínua”, porque “são mudanças em profundidade de onde nascerão novas ciências” (PLG II, p. 40).<sup>22</sup>

Resumindo o raciocínio até aqui feito, podemos concluir, com base na entrevista a Dumur, que se tudo o que é da linguagem é de interesse da linguística, a linguagem poética que constitui o poema aí deve ser contemplada. A linguística tem feito tentativas nesse sentido, mas sem muita clareza quanto ao método a ser utilizado, ainda bastante próximo das categorias de análise da linguagem ordinária.

---

<sup>21</sup> Laplantine (2011 b, p. 210) considera que a reflexão de Jakobson sobre a poesia é “prisioneira de uma crença formalista, a saber, que o que constitui a poesia são os paralelismos, as repetições”. Trata-se de uma abordagem que não se interroga sobre o sentido.

<sup>22</sup> Como em outros textos, nessa conversa, Benveniste antecipa pontos de vista bastante atuais sobre discussões importantes na área da linguística: o legado de disciplinas como a antropologia e a psicanálise à linguística; e também a utilidade dos estudos linguísticos para outros campos com interesse na linguagem, como é o caso da literatura.

Em “A forma e o sentido na linguagem”, Benveniste afirma que “o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar” (PLG II, p. 222), o que coloca a preocupação com a significação no centro de sua teoria da linguagem. Se é assim, uma abordagem enunciativa da poética não poderá deixar de procurar compreender de que forma se constrói a significância no poema.

“Semiologia da língua” traz contribuições importantes a respeito dos modos de significância. Nesse texto, é a questão da arte que permite a Benveniste colocar a distinção entre semiótico e semântico, que, segundo Laplantine (2011c, p. 80), “não é somente a distinção de duas ordens em sua tensão”, mas uma distinção crítica que coloca em jogo a renovação da abordagem da linguagem por uma semântica da enunciação.

A questão da arte surge na discussão que ele levanta sobre duas interrogações relacionadas aos sistemas semióticos em geral:

1º) Pode-se reduzir a unidades todos os sistemas semióticos?

2º) Estas unidades, nos sistemas onde elas existem, são SIGNOS? (PLG II, p. 58).

A língua – ele afirma – “é feita de unidades, e estas unidades são signos”. E os outros sistemas semiológicos? De que maneira se comportam os signos nos demais sistemas semiológicos e o que isso pode nos deixar de indício sobre o seu funcionamento na linguagem poética? Para resolver esse enigma, Benveniste comenta o funcionamento de dois sistemas artísticos: a música e as artes figurativas/plásticas.

Em relação à música, ele reconhece o som como uma unidade, afirmando, no entanto, que o som não é um signo, pelo menos não da mesma natureza do signo linguístico. “Não há em música unidades diretamente comparáveis aos ‘signos’ da língua”, afirma (PLG II, p. 55). Por esse motivo,

O compositor organiza os sons em discurso que não obedece a nenhuma convenção “gramatical” e que obedece a sua própria “sintaxe” (PLG II, p. 56).

Benveniste conclui que se consideramos a música como uma “língua”, trata-se de uma “língua que tem uma sintaxe, mas não uma semiótica.” (PLG II, p. 56).

Já nas artes figurativas, é a própria existência de unidades que Benveniste problematiza. De que natureza seriam elas, pergunta o autor (PLG II, p. 59). Seria a cor? O traço? O movimento? De fato, todos esses elementos entram em conjunto na representação artística, mas esse conjunto é governado por necessidades do artista, que os escolhe e dispõe à vontade sobre a tela. É na composição apenas que eles se organizam e assumem uma “significação”, sem nada que lembre um valor genérico e conceptual comum, institucionalizado na vida social. O artista plástico seleciona e arranja um conjunto de elementos, instituindo suas oposições “em traços que ele próprio toma como significantes em sua ordem.” É por essa razão que Benveniste fala que o artista cria sua própria semiótica. É a propósito das artes figurativas que a idéia de uma “semântica sem semiótica” é formulada<sup>23</sup>. Diferentemente do que ocorre na língua, o artista plástico não recebe um repertório de signos, “reconhecidos como tais” (PLG II, p. 59). É ele que estabelece seu repertório. As relações significantes da linguagem artística são descobertas **no interior** de uma composição, ou seja, são os seus elementos e as relações que estabelecem entre si que determinam as suas unidades. A arte não é jamais aqui senão uma obra de arte particular, a cada vez única e irrepetível, assim como a enunciação, na qual o artista instaura livremente oposições e valores que ele manipula de modo singular, não tendo nem ‘resposta’ a dar, nem contradição a eliminar, mas somente uma visão a exprimir, segundo critérios, conscientes ou não, de que a composição inteira dá testemunho e torna manifesto (PLG II, p. 60). Para Benveniste, “A significância da arte não remete jamais a uma convenção identicamente recebida entre parceiros” (PLG II, p. 60). Se o artista não espera uma ‘resposta’, o que uma obra estabelece é uma comunicação de uma ordem totalmente diferente. É um certo pensamento sobre a comunicação que a arte invalida.

O autor destaca o caminho sempre peculiar da arte, que a torna refratária a um modelo centrado na dimensão semiótica da significância. A obra artística é da ordem do semântico. Esse é o caso também da linguagem ordinária, pois Benveniste, embora não anule a dimensão semiótica que lhe é própria, mostra seu

---

<sup>23</sup> Não vamos nos deter na interpretação dessa polêmica expressão, que, para ser decifrada, requer um esforço que este trabalho não pode, neste momento, empreender. A esse respeito, remeto a Meschonnic (1997) e Dessons (2006).

limite como “princípio único” que daria conta da forma e do funcionamento da linguagem.

As considerações de Benveniste, particularmente aquelas feitas sobre as artes plásticas, não poderiam ser estendidas à arte verbal? Não seria a significância poética do poema posta pelo autor na obra? E se considerarmos a possibilidade de que a significância da obra seja posta pelo autor, de que forma isso ocorreria? Terá a arte verbal um modo específico de significação dissociado do modo semiótico?

Creemos que o próprio Benveniste desautorizaria essa interpretação ao chamar a atenção para o fato de que, diferentemente do artista plástico, os usuários da língua contam com um repertório de signos reconhecidos por eles como tais. (PLG II, p. 59). Dessons (2000), refletindo sobre a contribuição de Benveniste para a poética, conclui que não se pode dizer que haja elementos linguísticos próprios ao discurso poético. Todos os componentes do poema, do fonema à sintaxe, são solidários para produzir sua significação (DESSONS, 2000, p. 4). Nesse sentido, prossegue o autor, não há “língua poética” particular, mas o emprego singular pelo poeta do material linguístico comum que constitui a enunciação. Talvez se possa dizer que o poema, por implicar uma atenção maior a todos os elementos da linguagem (fonemas, sílabas, sintaxe, léxico, grafismo, ritmo), se apresenta, mais do que outros discursos, como uma “aventura da linguagem” e, por consequência, como uma “aventura do sujeito” (DESSONS, 2000, p. 4).

Valendo-nos dessas reflexões de Dessons, assumimos, que se poderia considerar o poema como um *discurso* no sentido benvenistiano do termo, isto é, como o resultado de um ato de linguagem realizado por um locutor que se apropria da língua comum para instituir-se como sujeito. Assumir isso implica reconhecer que a linguística de Benveniste não é estranha à linguagem poética, tal como se apresenta em poemas.

Um outro aspecto a ser ressaltado é que o conceito de semântica de Benveniste é central para a exploração da questão da arte verbal, o que significa defender a irredutibilidade da análise do poema ao âmbito do semiótico, conforme os estudos estruturalistas preconizavam. Ora, a dimensão semântica está ligada à atividade do sujeito com a língua. Assim, “É a subjetividade que se encontra no próprio coração da questão da arte”, afirma Dessons (2006, p. 203).

Mais um aspecto da teoria de Benveniste pode iluminar a análise do poema, a relação estabelecida entre a linguagem e a vida. A afirmação, de que a linguagem

bem antes de servir para comunicar, “serve para *viver*” (PLG II, p. 222) coloca Benveniste em consonância com o que afirma Todorov (2009) ao dizer que o objeto da literatura é a experiência humana. O texto artístico, olhado sob a ótica de Benveniste, é também lugar de uma relação com o mundo, intermediada pelo sujeito, ou seja, é um modo de conhecimento sobre o sujeito. Precisamos compreender, no entanto, que tipo de conhecimento é esse.

O conhecimento trazido pela arte “não busca falar em nome dos fatos nem procura presentificar uma realidade” (TEIXEIRA, 2006, p. 121). Como diz Barthes (1978, p. 19), a arte “encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la”. Diferentemente do discurso científico, no discurso artístico o pensamento lógico esbarra em seu limite absoluto, assume um tom pungente, toca nossos pontos sensíveis, “pontos em que o discurso da ciência, considerado como tal, é faltoso” (TEIXEIRA, 2006, p. 121).

Admitindo-se que o poema “diz” sobre o mundo, é preciso definir de que modo se constitui esse dizer e em que categorias se pode buscá-lo.

O trabalho desenvolvido por T.C. Lopes (2011), no campo da enunciação e da literatura, apesar de não ter tomado Benveniste como fundamento, dá pistas nesse sentido. A autora busca elucidar o escopo da noção de polifonia em *Problemas da Poética de Dostoievski* (PPD), de Bakhtin (1981), com a intenção de examinar sua aplicabilidade para além do texto do escritor russo, mais especificamente, na obra “A hora da estrela” de Clarice Lispector. Diante de impasses encontrados, ela se pergunta:

Qual a relevância de buscar traços característicos de um autor em outro? Não seria antibakhtiniano aprisionar uma obra em modelos reaplicáveis de um autor para outro? Se constatada a presença de elementos de polifonia em *A hora da Estrela*, isso faria dela uma obra superior? Será que o intuito de Bakhtin, ao escrever *PPD*, foi o de criar uma matriz aplicável a toda produção literária? Não estará ele querendo dizer exatamente o contrário, ou seja, que a tarefa do analista é mostrar a originalidade da obra do autor eleito como objeto de estudo? (LOPES, 2011, p. 99).

O enfrentamento dessas questões levou-a a concluir que, “se enunciar é assumir uma posição singular na linguagem, cada produção carrega em si as marcas do ato de sua enunciação.” Sendo assim, não faz sentido tomar obras literárias como matrizes a partir das quais outras obras literárias podem ser avaliadas. Cada autor, quando enuncia, faz um uso singular da língua. A autora

conclui que a análise literária não deve se restringir à identificação, na obra em estudo, de características previamente determinadas, mas procurar levar em conta “o ato de apropriação singular da língua pelo autor no momento e no lugar de sua enunciação”. Com base nesse raciocínio, Lopes formula uma proposição com valor axiomático: “cada obra, examinada em seu conjunto, contém em si o método que permite analisá-la” (2011, p. 105). Parece que esse axioma encontra ressonância no que Benveniste formula sobre a linguagem, sustentando a impossibilidade de indicação de categorias de análise antes de um mergulho no *corpus* da pesquisa.

Concluimos, então, que as relações significantes da arte verbal estão por ser descobertas no interior da obra. Dessa forma, não podemos ir ao *corpus* com categorias prévias de análise, numa busca por encontrar no texto aquilo que queremos que ele nos diga, mas, sabendo que a teoria benvenistiana não propõe um modo único de análise previamente determinado, e considerando que cada obra apresenta suas próprias categorias, mergulhamos no *corpus* selecionado a procura de aspectos que sejam significativos para o objetivo de nosso trabalho, ou seja, buscar a representação de trabalhador nas canções de Chico Buarque selecionadas para análise.

Neste capítulo, propomos, primeiramente, que a reflexão enunciativa de Benveniste sobre a linguagem comporta a poética. Sua teoria enunciativa interessa-se pelo ato de colocar a língua em funcionamento, pelo modo particular como o locutor dela se *apropria* para relacionar-se com o outro e com o mundo. Supõe que a conversão da língua em discurso só é possível mediante um ato que implica o sujeito, o que significa entender que a entrada do homem na língua transforma-a radicalmente. (TEIXEIRA, 2012).<sup>24</sup> Acolhe, assim, em seu objeto o que excede ao estrito sistema da língua.

Em segundo lugar, buscamos derivar de sua linguística elementos para orientar a análise de letras de canções de Chico Buarque. Retomando particularmente os textos de Benveniste produzidos a partir de 1967, concluimos que uma análise de textos da esfera da arte verbal, sob a perspectiva enunciativa, acima de tudo deve se ocupar de sua significação. Em Benveniste, como vimos, a

---

<sup>24</sup> Cf. projeto de pesquisa: *O ato enunciativo e a instauração da atividade de trabalho multidisciplinar: um estudo em Unidade de Tratamento Intensivo*, implementado em março de 2013, junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UNISINOS, sob a coordenação de Marlene Teixeira.

significação extrapola a dimensão semiótica, acolhendo a dimensão semântica. Cada enunciação é sempre única e irrepetível. Nunca se diz um mesmo enunciado sob as mesmas condições.<sup>25</sup> A enunciação está constantemente se reconstruindo e essa característica traz vida à língua. Não podemos pensar na língua como dotada de uma significação *a priori*. Ela se formula, *re-formula* e se organiza a cada vez de um modo único e muito particular.

Além disso, Benveniste nos autoriza a dizer que a linguagem poética promove não só uma invenção de língua, mas uma invenção do viver, e isso de forma intersubjetiva, pois faculta que desvelemos a nós próprios pela experiência do poeta; é a própria subjetivação de um discurso que aí está implicada. Podemos, finalmente, enunciar que o modo como entendemos o *poema*, neste trabalho, se aproxima do que diz H. Meschonnic:

Eu chamo poema uma forma de vida que transforma uma forma de linguagem e, reciprocamente, uma forma de linguagem que transforma uma forma de vida, então um poema transforma aquele que o escreve, mas também transforma aquele que o lê (apud LAPLANTINE, 2011, p. 13).

Parece que essas palavras sintetizam a essência do pensamento de Benveniste sobre a arte verbal.

---

<sup>25</sup> Sobre isso Benveniste disse certa vez: “Dizer bom dia todos os dias da vida a alguém é cada vez uma reinvenção.” (PLG II, p.18). Tal afirmação nos mostra o caráter único de cada enunciação.

### 3. BOTANDO À PROVA A CONSTRUÇÃO

Depois de destacar o que a teoria de Benveniste sobre a significação em linguagem ordinária diz sobre a poética, é preciso que voltemos nossos olhos para o *corpus* selecionado, a fim de verificar de que maneira nossos estudos repercutirão sobre o *corpus* e que respostas iremos encontrar (e se iremos encontrá-las) observando a partir da análise de canções que se configuram como poemas, ou seja, que pertencem ao âmbito da arte.

Para encerrar este processo de construção, colocamos à prova as considerações teóricas feitas em nossa análise, destinada a compreender o modo como, nos poemas em estudo, o trabalhador é representado.

#### 3.1 Selecionando o material para a construção

Nosso *corpus* de análise é composto por três canções de autoria de Chico Buarque, de épocas diferenciadas (duas de 1971 e uma de 1981). Para a seleção do *corpus* partimos de uma temática, isto é, buscamos canções nas quais estão presentes trabalhadores, que têm suas histórias contadas através da ótica de um locutor, que se institui para falar de do e do outro.

Em levantamento inicial, encontramos um total de dez canções com essa temática, que foram divididas em três grandes blocos:

**Bloco 1 – Canções que trazem a temática do trabalhador em “chão de fábrica”, pedreiros e trabalhadores braçais.**

*Construção* (1971);

*Pedro Pedreiro* (1965);

*Linha de montagem* (1980) [em co-autoria com Novelli];

**Bloco 2 – Canções que apresentam histórias de trabalhadores considerados informais.**

*Folhetim* (1977-1978);

*Cotidiano* (1971)

*Com açúcar, com afeto* (1966)

**Bloco 3 – Canções que contam a história de trabalhadores ligados à arte e suas representações.**

*Ela faz cinema* (2006);

*Bastidores* (1979);

*Ela é dançarina* (1981);

*Beatriz* (1982);

Tendo em vista que nosso trabalho não visa a nenhum tipo de generalização de seus resultados, selecionamos uma canção de cada bloco para a análise que será proposta neste trabalho. Dessa maneira, o *corpus* constitui-se das canções *Construção* (1971), *Cotidiano* (1971) e *Ela é dançarina* (1981).

Como afirma Benveniste, a linguagem poética tem “suas leis e funções próprias” (PLG II, p. 222). Assim, as categorias de análise do poema, essa materialização empírica da linguagem poética, não podem ser previamente estabelecidas, mas, sim, derivadas a partir de uma imersão no *corpus*. Partimos, então, para a análise sem definir de antemão o seu percurso.

No final do texto “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste (PLG II, p. 90) afirma que aquele que escreve “se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem”. Nos poemas selecionados, apenas em “Ela é dançarina”, há um gesto de apropriação da língua pelo locutor através do índice específico *eu*. Nos demais, o locutor se enuncia indiretamente pela representação que faz do trabalho do outro (*e/le*). Nessas canções, esse “outro” sobre quem se fala, não ocupa a cena enunciativa a não ser como o ausente, presentificado pelo relato do locutor.

### 3.2 Construindo a significância em canções de Chico Buarque

Primeiramente analisamos a canção “Construção”, escrita em 1971. Com essa canção, Chico Buarque “chegou próximo da tão falada unanimidade, recebendo elogios de críticos de todas as tendências” (HOMEM, 2009, p. 98).

Em “Construção”, um locutor relata uma história trágica ocorrida em um prédio em construção, a queda de um dos operários, que resulta em morte. Quem nos conta essa história se apresenta como um observador dos fatos e estabelece as relações entre o personagem e o mundo no qual ele se insere, esse mundo do trabalhador braçal, que se depara todos os dias com os duros desafios da vida e, embora cansado e exausto, lida com algumas situações de seu cotidiano com uma delicadeza ímpar. Esse personagem sem nome representa milhares de trabalhadores que vivem dessa forma. Para melhor identificação dos apontamentos feitos na análise, os versos estão numerados.

Muito já se disse sobre essa canção de 41 versos, todos eles dodecassílabos e terminados por uma palavra proparoxítona. Trata-se de um dos poemas mais rigorosamente construídos pelo compositor, caracterizado por extremo rigor formal e apuro técnico. Podemos dividi-lo em três blocos, que obedecem a seguinte estrutura: um bloco de quatro estrofes de quatro versos (1 a 16), seguidos de um verso isolado (17); um segundo bloco de quatro versos de quatro estrofes, que repetem os dezesseis versos iniciais, com exceção da última palavra de cada verso (18 a 33), seguidos também de verso isolado (34); um terceiro bloco com uma estrofe de seis versos (35 a 40), em que são novamente retomados os versos do primeiro bloco, também com modificações na última palavra, seguidos por mais um verso isolado (41). Os três versos isolados (17, 34 e 40) têm a função de resumir a canção.

Iniciamos nossa análise pela estrutura “como se fosse”, repetida em quase todos os versos da canção:

- 1 Amou daquela vez como se fosse a última
- 2 Beijou sua mulher como se fosse a última
- 3 E cada filho seu como se fosse o único
- 4 E atravessou a rua com seu passo tímido

- 5 Subiu a construção como se fosse máquina  
6 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
7 Tijolo com tijolo num desenho mágico  
8 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
- 9 Sentou pra descansar como se fosse sábado  
10 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
11 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
12 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
- 13 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
14 E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
15 E se acabou no chão feito um pacote flácido  
16 Agonizou no meio do passeio público
- 17 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
- 18 Amou daquela vez como se fosse o último  
19 Beijou sua mulher como se fosse a única  
20 E cada filho seu como se fosse o pródigo  
21 E atravessou a rua com seu passo bêbado
- 22 Subiu a construção como se fosse sólido  
23 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
24 Tijolo com tijolo num desenho lógico  
25 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
- 26 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
27 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
28 Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
29 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
- 30 E tropeçou no céu como se ouvisse música  
31 E flutuou no ar como se fosse sábado  
32 E se acabou no chão feito um pacote tímido  
33 Agonizou no meio do passeio náufrago
- 34 Morreu na contramão atrapalhando o público
- 35 Amou daquela vez como se fosse máquina  
36 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
37 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
38 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
39 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
40 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
- 41 Morreu na contramão atrapalhando o sábado

O uso do conectivo de comparação “como”, seguido do conectivo de condição “se”, estabelecem nos enunciados uma relação de comparação hipotética<sup>26</sup>, que tem valor simultaneamente comparativo e condicional. Ayora (1991, p. 47) entende que a comparação estabelecida por “como se” baseia-se na modalidade que cumprem as duas ações verbais: “uma real e a outra hipotética.” Na formulação da modalidade hipotética, o subjuntivo é preferencialmente utilizado, justamente por ser mais indicado para a apresentação do processo em sua virtualidade.

As comparações se referem ao operário. Carregam um sentido positivo que se torna negativo pela contrafactualidade instituída pelo “se”. A negação é atualizada no pressuposto: como se fosse = não é.

O traço essencial da estrutura comparativa é a existência de um aspecto comum aos dois elementos comparados. A esse respeito, observa-se que, nos versos 9 e 12, por exemplo, os termos comparados são pertinentes:

Sentou para descansar como se fosse sábado (v. 9)  
Dançou e gargalhou como se ouvisse música (v. 12)

Essa pertinência começa a diminuir no verso 14 (E flutuou no céu como se fosse um pássaro), até desaparecer completamente nos versos 29, 31 e 38, entre outros:

Dançou e gargalhou como se fosse o próximo (v. 29)  
E flutuou no ar como se fosse sábado (v. 31)  
Sentou para descansar como se fosse um pássaro (v. 38)

À medida que a tragédia se aproxima e quando ela efetivamente acontece, observa-se também uma desarticulação da linguagem no que diz respeito a seu uso mais comum. É como se o corpo despedaçado do pedreiro contaminasse a linguagem, fragmentando-a, desviando-a de seu curso habitual.

Voltemos novamente nossos olhos à canção, para observar as palavras que finalizam todos os versos:

---

<sup>26</sup> Sobre os conectores de comparação de hipótese, ver mais em Gramática do Português Brasileiro, de Ataliba T. de Castilhos, nos itens 9.2.4.2 e 9.3.4.

- 1 Amou daquela vez como se fosse a última
- 2 Beijou sua mulher como se fosse a última
- 3 E cada filho seu como se fosse o único
- 4 E atravessou a rua com seu passo tímido
  
- 5 Subiu a construção como se fosse máquina
- 6 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
- 7 Tijolo com tijolo num desenho mágico
- 8 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
  
- 9 Sentou pra descansar como se fosse sábado
- 10 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
- 11 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
- 12 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
  
- 13 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
- 14 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
- 15 E se acabou no chão feito um pacote flácido
- 16 Agonizou no meio do passeio público
  
- 17 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
  
- 18 Amou daquela vez como se fosse o último
- 19 Beijou sua mulher como se fosse a única
- 20 E cada filho seu como se fosse o pródigo
- 21 E atravessou a rua com seu passo bêbado
  
- 22 Subiu a construção como se fosse sólido
- 23 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
- 24 Tijolo com tijolo num desenho lógico
- 25 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
  
- 26 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
- 27 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
- 28 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
- 29 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
  
- 30 E tropeçou no céu como se ouvisse música
- 31 E flutuou no ar como se fosse sábado
- 32 E se acabou no chão feito um pacote tímido
- 33 Agonizou no meio do passeio náufrago
  
- 34 Morreu na contramão atrapalhando o público
  
- 35 Amou daquela vez como se fosse máquina
- 36 Beijou sua mulher como se fosse lógico
- 37 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
- 38 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
- 39 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
- 40 E se acabou no chão feito um pacote bêbado

#### 41 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

Percebemos, com o auxílio das demarcações feitas, a utilização de um recurso prosódico para imprimir ritmo à canção, ou seja, o uso de palavras proparoxítonas para concluir os versos. Proparoxítonas são palavras em que o acento tônico recai na antepenúltima sílaba. A sílaba tônica carrega o peso principal da altura melódica; ela é mais longa do que as átonas. Sua presença no início da palavra provoca uma queda brusca da amplitude das demais sílabas, isto é, uma queda de intensidade, um decréscimo da altura melódica, que pode comprometer a instituição de efeitos de harmonia no verso. Talvez por isso as proparoxítonas sejam pouco comuns no discurso poético.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que o essencial nesse jogo com as proparoxítonas em “Construção” é o efeito causado pela substituição das palavras. Na estrutura sintática simétrica que se repete na canção, que pode evocar a rotina do trabalho do operário da construção civil, sugerindo o eterno retorno de gestos, sempre repetidos, que apontam para a mecanização de seu fazer, a intercambialidade dessas proparoxítonas talvez possa ser relacionado ao caráter eminentemente “substituível” do operário da construção (MENESES, 2006, p. 100).

Desse conjunto de proparoxítonas, destacamos as que são mais frequentes: último(a) (v. 1, 2, 18), máquina (v. 5, 28, 35), sábado (v. 9, 31, 41), príncipe (v. 10, 26, 39), bêbado (v. 13, 21, 40). Podemos dizer que “último(a)” antecipa a tragédia. O trabalhador é surpreendido pelo locutor em seus gestos rotineiros, que ganham dramaticidade por se configurarem como derradeiros. Depois, virá a morte.

Já “máquina” traz o tema central do poema, isto é, a representação desse trabalhador como reduzido a uma ação repetitiva, que o desumaniza não só no trabalho, mas também em ações comuns da vida:

Subiu a construção como se fosse máquina (v. 5)  
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina (v. 28)  
 Amou daquela vez como se fosse máquina (v. 35)

A palavra “sábado” (v. 9) evoca a suspensão do trabalho para o descanso. Descanso que o operário parece só alcançar no momento em que “flutua no ar”, em seu derradeiro movimento:

E flutuou no ar como se fosse sábado (v. 31)

Morreu na contramão atrapalhando o sábado (v. 41)

O “príncipe” vem para mostrar o que não lhe é dado ser, o seu reverso. Finalmente, com a proparoxítona “bêbado” (v. 13) inicia o processo de desarticulação. De início, se pode pensar numa relação entre beber e cair, marcada pelos verbos no pretérito perfeito (sentou – comeu - bebeu; soluçou – dançou - gargalhou; tropeçou –flutuou - se acabou), interpretação bastante encontrada entre os estudiosos dessa canção. Mas consideramos que se pode entender que o ritmo alucinado e repetitivo do trabalho produza esse efeito “inebriante” que leva o operário, como se fosse um bêbado, a tropeçar nas alturas e cair para se acabar como um “pacote” no passeio público.

Ao que apresentamos até aqui, podemos acrescentar que o uso de proparoxítonas, no final de cada verso, acentua a dramaticidade da condição do operário, pois a acentuação na antepenúltima sílaba imprime no texto uma marcação rítmica muito forte e expressiva. Esse recurso rítmico contribui para reforçar o caráter repetitivo do trabalho operário.

Além dos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo, presentes na comparação hipotética, o uso do pretérito perfeito é bastante frequente. Observemos:

- 1 Amou daquela vez como se fosse a última
- 2 Beijou sua mulher como se fosse a última
- 3 E cada filho seu como se fosse o único
- 4 E atravessou a rua com seu passo tímido
  
- 5 Subiu a construção como se fosse máquina
- 6 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
- 7 Tijolo com tijolo num desenho mágico
- 8 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
  
- 9 Sentou pra descansar como se fosse sábado
- 10 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
- 11 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
- 12 Dançou e gargalhou como se ouvisse música

- 13 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
 14 E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
 15 E se acabou no chão feito um pacote flácido  
 16 Agonizou no meio do passeio público
- 17 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
- 18 Amou daquela vez como se fosse o último  
 19 Beijou sua mulher como se fosse a única  
 20 E cada filho seu como se fosse o pródigo  
 21 E atravessou a rua com seu passo bêbado
- 22 Subiu a construção como se fosse sólido  
 23 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
 24 Tijolo com tijolo num desenho lógico  
 25 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
- 26 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
 27 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
 28 Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
 29 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
- 30 E tropeçou no céu como se ouvisse música  
 31 E flutuou no ar como se fosse sábado  
 32 E se acabou no chão feito um pacote tímido  
 33 Agonizou no meio do passeio náufrago
- 34 Morreu na contramão atrapalhando o público
- 35 Amou daquela vez como se fosse máquina  
 36 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
 37 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
 38 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
 39 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 40 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
- 41 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

Como no caso das palavras proparoxítonas, os verbos se repetem numa frequência regular. Ao contrário da estrutura “como se fosse”, que institui uma comparação hipotética, esses verbos, por estarem no pretérito perfeito, indicam situações acabadas e pontuais. Temos aí os fatos tratados de forma perfectiva, isto é, eles ocupam uma “determinada posição na linha do tempo, como um ponto fechado”. (BORBA, 1990, p. 30). Segundo M. Perini (2010, p. 228) “o (tempo)

imperfeito denota um evento habitual (ou seja, não delimitado temporalmente), e o (tempo) perfeito denota um evento específico, pontual”.

Sobre o aspecto verbal, D. Mainguenu, no livro “Elementos de linguística para o discurso literário”, afirma que essa categoria “constitui uma informação sobre a maneira pela qual o sujeito enunciator encara o desenrolar de um processo, seu modo de manifestação no tempo” (MAINGUENEAU, 1996, p. 42). Para ele o uso do pretérito perfeito aponta que o desenrolar da ação se reduz a uma espécie de ‘ponto’ que faz coincidir o início e o fim de um processo”.

É através desses verbos que o relato progride. Já nos primeiros dezessete versos, eles indicam as ações da rotina do operário, - naquele dia alteradas, como anunciado pela proparoxítona “última(o)” (v. 1, 2), - que sai de casa para encontrar a morte.

Destacamos, agora, os três versos isolados (17, 34, 41), bastante significativos para a construção da representação de trabalhador nessa canção.

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego (v. 17)  
 Morreu na contramão atrapalhando o público (v. 34)  
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado (v. 41)

Observe-se que esses três versos têm estrutura semelhante, em que apenas a proparoxítona é alterada. Em primeiro lugar, é preciso destacar que a alteração das proparoxítonas, nessas construções, não produziria estranhamento em situações de uso comum da linguagem. As três construções são aceitáveis do ponto vista sintático-semântico. Um cadáver na calçada, de fato, obriga o tráfego a se desviar; perturba duplamente os que passam (o público), tanto pelo desvio que terão que fazer, quanto pela comoção que a cena provoca. No caso de “atrapalhando o sábado” (v. 41), apesar de termos uma metonímia, ela é facilmente interpretável, tendo em vista que o sábado é o dia que inicia o fim de semana, representando uma pausa na rotina, normalmente dedicada ao lazer.

Destacamos aqui o efeito irônico que perpassa esses versos, mostrando que o locutor se distancia do que aí é dito, atribuindo esse dizer a outrem. Uma característica da ironia, apontada por grande número de filósofos, está em dizer o contrário do que se pensa. No campo dos estudos enunciativos, Ducrot (1988) apresenta o estudo de ironia sob uma perspectiva polifônica. Segundo ele, os enunciadores irônicos fazem ouvir um ponto de vista absurdo não assumido por

eles, isto é, fazem ouvir esse absurdo como um discurso distanciado frequentemente atribuído a um outro que se queira ridicularizar e/ou criticar.

Ao fazer uso desse recurso, o locutor não assume como sua a ideia de que o operário morto está na contramão, atrapalhando o cotidiano das pessoas. Percebemos aí a “voz” geral de onde emana um discurso preconceituoso em relação a esse tipo de trabalhador, que, por ser encenada pelo locutor, confere dramaticidade maior ao relato. Não basta ter vivido na direção contrária em relação àquela em que as pessoas devem se movimentar. O operário morre nessa mesma situação de “contramão”. O gerúndio (“atrapalhando”), além de expressar simultaneidade temporal, desempenha o papel de um complemento circunstancial, com propriedades de advérbio de modo (cf. RIEGEL, p. 342). O operário atrapalha, perturba a ordem, é um estorvo, um embaraço para o tecido social.

Observemos, a seguir, a escansão feita nos versos, que apresentam a última sílaba poética destacada:

- 1 A / mou / da / que / la / vez / co / mo / se / fos / se a / **úl** / ti / ma
- 2 Bei / jou / su / a / mu / lher / co / mo / se / fos / se a / **úl** / ti / ma
- 3 E / ca / da / fi / lho / seu / co / m / se / fos / se o / **ú** / ni / co
- 4 E-a / tra / ves / sou / a / ru / a / com / seu / pas / so / **tí** / mi / do
- 5 Su / biu / a / cons / tru / cão / co / mo / se / fos / se / **má** / qui / na
- 6 Er / gueu / no / pa / ta / mar / qua / tro / pa / re / des / **só** / li / das
- 7 Ti / jo / lo / com / ti / jo / lo / num / de / se / nho / **má** / gi / co
- 8 Seus / o / lhos / em / bo / ta / dos / de / ci / men / to e / **lá** / gri / ma
- 9 Sen / tou / pra / des / can / sar / co / mo / se / fos / se / **sá** / ba / do
- 10 Co / meu / fei / jão / com / ar / roz / co / mo / se / fos / se um / **prín** / ci / pe
- 11 Be / beu e / so / lu / çou / co / mo / se / fos / se um / **náu** / fra / go
- 12 Dan / çou e / gar / ga / lhou / co / mo / se ou / vis / se / **mú** / si / ca
- 13 E / tro / pe / çou / no / céu / co / mo / se / fos / se um / **bê** / ba / do
- 14 E / flu / tu / ou / no ar / co / mo / se / fos / se um / **pás** / sa / ro
- 15 E / se a / ca / bou / no / chão / fei / to um / pa / co / te / **flá** / ci / do
- 16 A / go / ni / zou / no / mei / o / do / pas / sei / o / **pú** / bli / co
- 17 Mor / reu / na / con / tra / mão a / tra / pa / lhan / do o / **trá** / fe / go
- 18 A / mou / da / que / la / vez / co / mo / se / fos / se o / **úl** / ti / mo
- 19 Bei / jou / sua / mu / lher / co / mo / se / fos / se a **ú** / ni / ca

- 20 E / ca / da / fi / lho / seu / co / mo / se / fos / se o / **pró** / di / go  
 21 E a / tra / ves / sou a / rua / com / seu / pas / so / **bê** / ba / do  
 22 Su / biu a / cons / tru / ção / co / mo / se / fos / se / **só** / li / do  
 23 Er / gueu / no / pa / ta / mar / qua / tro / pa / re / des / **má** / gi / cãs  
 24 Ti / jo / lo / com / ti / jo / lo / num / de / se / nho / **ló** / gi / co  
 25 Seus o / lhos / em / bo / ta / dos / de / ci / men / to e / **trá** / fe / go  
 26 Sen / tou / pra / des / can / sar / co / mo / se / fos / se um / **prín** / ci / pe  
 27 Co / meu / fei / jão / com / ar / roz / co / mo / se / fos / se o / **má** / xi / mo  
 28 Be / beu e / so / lu / çou / co / mo / se / fos / se / **má** / qui / na  
 29 Dan / çou e / gar / ga / lhou / co / mo / se / fos / se o / **pró** / xi / mo  
 30 E / tro / pe / çou / no / céu / co / mo / se ou / vis / se / **mú** / si / ca  
 31 E / flu / tu / ou / no ar / co / mo / se / fos / se / **sá** / ba / do  
 32 E / se a / ca / bou / no / chão / fei / to um / pa / co / te / **tí** / mi / do  
 33 A / go / ni / zou / no / mei / o / do / pas / se / io / **náu** / fra / go  
 34 Mor / réu / na / con / tra / mão / a / tra / pa / lhan / do o / **pú** / bli / co  
 35 A / mou / da / que / la / vez / co / mo / se / fos / se / **má** / qui / na  
 36 Bei / jou / sua / mu / lher / co / mo / se / fos / se / **ló** / gi / co  
 37 Er / gueu / no / pa / ta / mar / qua / tro / pa / re / des / **flá** / ci / das  
 38 Sen / tou / pra / des / can / sar / co / mo / se / fos / se um / **pás** / sa / ro  
 39 E / flu / tu / ou / no ar / co / mo / se / fos / se um / **prín** / ci / Ppe  
 40 E / se a / ca / bou / no / chão / fei / to um / pa / co / te / **bê** / ba / do  
 41 Mor / reu / na / con / tra - / mão / a / tra / pa / lhan / do o / **sá** / ba / do

Todos os versos que compõem a canção têm exatamente doze sílabas<sup>27</sup>. A acentuação das sílabas constitui rigorosamente o mesmo ritmo, sempre quaternário.

Ao lado do uso repetido do uso repetido da comparação hipotética e das palavras proparoxítonas, coloca-se a organização das sílabas poéticas, fundamentais para a construção do ritmo da canção. A reiteração de estruturas, ritmo, métrica contribuem para a criação da ideia de repetição na vida do operário, ou seja, tal organização recorrente mostra a repetição da rotina dos trabalhadores braçais, representados

<sup>27</sup> Versos dodecassílabos são registrados em manuais de literatura como os que têm a medida mais longa.

nessa canção pelo operário da construção civil. Contribui também para a ampliação da dimensão trágica de seu destino.

A partir do que analisamos, podemos tentar responder sintetizar a representação de trabalhador que emerge dessa canção.

"Construção" narra a história de um trabalhador da construção civil, desde sua saída de casa ("Beijou sua mulher como se fosse a última") até o momento da queda mortal ("E se acabou no chão feito um pacote flácido"). O protagonista não é diretamente nomeado; é o sujeito oculto dos verbos em terceira pessoa (amou, ergueu, morreu etc.). Sem que isso seja dito, sabe-se que se trata de um operário da construção civil pelos verbos que indicam o tipo de ação que ele praticava (subiu na construção, ergueu no patamar quatro paredes sólidas).

O narrador observa, organiza e comunica os acontecimentos ocorridos, de uma forma circular, com estruturas reiterativas que modificam seu sentido com a troca de elementos nas comparações ("Ergueu no patamar quatro paredes sólidas/mágicas/flácidas").

Trata-se de trabalhador reduzido à condição mecânica, que pode ser deduzida especialmente a partir de seus atos no terceiro bloco da canção ("máquina", "lógico"). No entanto, esse trabalhador ergue paredes sólidas, "tijolo com tijolo, num desenho mágico" (v. 7), ou seja, tem uma dimensão criativa, que fica invisível diante da desconsideração com que a sociedade o trata. Acaba morrendo como "um pacote flácido/tímido/bêbado", atrapalhando o "tráfego", o "público", o "sábado".

Poderíamos afirmar que a substituição das palavras proparoxítonas, ocorrida em cada uma das diferentes estrofes da música, lembra a afirmação de Benveniste: "O discurso, dir-se-á, que é produzido cada vez que se fala" (PLG II. p. 83), ou seja, cada vez que um dos versos da canção é *re*-produzido, trata-se de uma nova enunciação, é um voltar sobre o mesmo com outros olhos, outra visão. O autor ainda afirma que "dizer bom dia todos os dias da vida a alguém é cada vez uma reinvenção" (BENVENISTE, p. 18). Podemos pensar que, como ouvintes, analistas, estudiosos e como sujeitos no mundo, ouvir a mesma canção todos os dias é sempre uma reinvenção. Nunca a escutamos, sentimos ou analisamos da mesma maneira. Pois somos sujeitos novos a cada enunciação. Nisso consiste esse re-criar o mundo pela palavra.

Nossa segunda canção, “Cotidiano”, retrata a vida de uma mulher que fica em casa, em sua rotina diária, enquanto o marido sai para trabalhar. Embora a canção tematize a personagem feminina, não lhe é dada a voz. O que sabemos dela vem pela ótica de seu marido que a descreve em suas ações cotidianas. Temos, portanto, um relato em terceira pessoa, ou seja, sob a ótica de um eu-locutor, que, não é um mero observador como em “Construção”, pois participa da cena descrita. Apesar de viver com a personagem a situação descrita, o eu-locutor não a institui como tu, isto é, não dialoga com ela, mas a toma como uma não-pessoa, cujo excesso de zelo o sufoca.

Como em “Construção”, a personagem representada nessa canção não é designada por nome próprio, mas pelo pronome *ela*. Esse recurso faz dessa mulher uma representante das trabalhadoras do lar que tomam conta da casa e vivem em função de atender seus maridos.

Observemos a letra de “Cotidiano”, lançada em 1971, no LP “Construção”:

### **Cotidiano**

1      Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
 2      Me sacode às seis horas da manhã,  
 3      Me sorri um sorriso pontual  
 4      E me beija com a boca de hortelã  
 5      Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar  
 6      E essas coisas que diz toda mulher.  
 7      Diz que está me esperando pr'o jantar  
 8      E me beija com a boca de café.  
 9      Todo dia eu só penso em poder parar;  
 10     Meio-dia eu só penso em dizer não,  
 11     Depois penso na vida pra levar  
 12     E me calo com a boca de feijão.  
 13     Seis da tarde, como era de se esperar,  
 14     Ela pega e me espera no portão  
 15     Diz que está muito louca pra beijar  
 16     E me beija com a boca de paixão  
 17     Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;  
 18     Meia-noite ela jura eterno amor  
 19     E me aperta pr'eu quase sufocar  
 20     E me morde com a boca de pavor.  
 21     Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
 22     Me sacode às seis horas da manhã,  
 23     Me sorri um sorriso pontual  
 24     E me beija com a boca de hortelã.  
 25     Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar

26 E essas coisas que diz toda mulher.  
 27 Diz que está me esperando pr'o jantar  
 28 E me beija com a boca de café.  
 29 Todo dia eu só penso em poder parar;  
 30 Meio-dia eu só penso em dizer não,  
 31 Depois penso na vida pra levar  
 32 E me calo com a boca de feijão.  
 33 Seis da tarde, como era de se esperar,  
 34 Ela pega e me espera no portão  
 35 Diz que está muito louca pra beijar  
 36 E me beija com a boca de paixão.  
 37 Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;  
 38 Meia-noite ela jura eterno amor  
 39 E me aperta pr'eu quase sufocar  
 40 E me morde com a boca de pavor.  
 41 Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
 42 Me sacode às seis horas da manhã,  
 43 Me sorri um sorriso pontual  
 44 E me beija com a boca de hortelã.

Salta logo aos olhos do analista a expressão aspectual iterativa “todo dia”, com a qual o eu-locutor introduz a descrição de um estado de coisas em que não há transformação. São ações atribuídas a *ela*, que, no entanto, repercutem nele de forma direta. Ou seja: essa repetição continuada envolve ambos, mas, a julgar pela queixa de eu-locutor, é nele que o desagrado é maior, como se pode perceber no verso 19: “E me aperta pr'eu quase sufocar”.

Essa repetição das ações é intensificada pelo uso de outras expressões como “meio-dia”, “seis tarde”, “toda noite”, “meia-noite”, que intensificam essa recorrência na vida não só da mulher, pois o eu-locutor, embora se mostre insatisfeito, não sai do estado de resignação:

Depois penso na vida pra levar (v. 31)  
 E me calo com a boca de feijão (v. 32)

O eu-locutor entrega-se a essa descrição de uma rotina mecanizada, e parece se deixar anestesiado por ela.

Se, em “Construção”, o final de todos os versos contém uma proparoxítona, em “Cotidiano”, a saliência está colocada na última sílaba, ou seja, temos versos terminados por palavras oxítonas. A sensação rítmica é percebida nesse retorno, em intervalos regulares, da ênfase na última sílaba.

Vamos voltar nossos olhos às demarcações feitas na canção que demonstram a escansão dos versos:

- 1 To / do / dia e / La / faz / tu / do / sem / pre i / **gual:** /
- 2 Me / sa / co / de às se / is / ho / rãs / da / ma / **nhã,** /
- 3 Me / sor / ri / um / sor / ri / so / pon / tu / **al** /
- 4 E / me / bei / já / com a / bo / ca / de hor / te / **lã.** /
- 5 To / do / dia e / La / diz / que é / pr'eu / me / cui / **dar**
- 6 E es / sãs / COI / sãs / que / diz / to / da / mu / **lher.** /
- 7 Diz / que es / tá / me es / pe / ran / do / pr'o / jan / **tar** /
- 8 E / me / bei / já / com a / bo / ca / de / ca / **fé.** /
- 9 To / do / dia eu / só / pen / so / em / po / der / pa / **rar;** /
- 10 Meio / -dia / eu / só / pen / so / em / di / zer / **não,** /
- 11 De / pois / pen / so / na / vi / da / pra / le / **var** /
- 12 E / me / ca / ló / com a / bo / ca / de / fei / **jão.** /
- 13 Seis / da / tar / de, / co / mo e / ra / de / se es / pe / **rar,** /
- 14 E / La / pe / ga e / me es / pe / ra / no / por / **tão** /
- 15 Diz / que es / tá / mui / to / Lou / ca / pra / bei / **jar** /
- 16 E / me / bei / ja / com a / bo / ca / de / pai / **xão.** /
- 17 To / da / noi / te e / La / diz / pr'eu / não / me a / fas / **tar;** /
- 18 Mei / a / -noi / te e / La / ju / ra e / ter / no a / **mor** /
- 19 E / me a / per / ta / pr'eu / qua / se / su / fo / **car** /
- 20 E / me / mor / de / com a / bo / ca / de / pa / **vor.** /

Tal demarcação serve para demonstrar, mais uma vez em canções que retratam a vida de trabalhadores, a rotina é materializada na repetição de palavras, marcações rítmicas e/ou estruturas em cada verso. O uso de dez sílabas poéticas em cada verso, com exceção dos versos 9, 13 e 17, é um fator importante na composição do texto. Aquele que se enuncia, ao trazer versos predominantemente marcados pela repetição lexical e recorrentes em quantidade de sílabas, materializa visualmente e fonicamente a repetição da própria da vida da dona de casa repete diariamente as mesmas ações.

Essa repetição faz com que o marido veja a relação como algo que o oprime, algo que anula a sua identidade, enquanto a mulher, alienada em suas obrigações diárias, não percebe o desconforto do outro frente a suas ações repetitivas.

O uso de verbos sempre no presente marcam contribuem para ampliar a contundência da situação. Trata-se aí de um presente não-dêitico, ou seja, que não tem relação com a instância de discurso. Os verbos assim colocados presentificam os acontecimentos e dão a eles “um estado permanente” (PERINI, 2010, p. 221).

A rotina é algo tão presente na vida dessa mulher que não é passado, nem futuro, é permanente, ou, como sugere Fiorin (2010, p. 151), “o momento da referência é um *sempre* implícito”. Além disso, todos os versos dessa canção são terminados sempre por palavras oxítonas, tornando isso mais um dos inúmeros recursos para refletir a recorrência e monotonia da vida dessa dona de casa. Além das oxítonas servirem como conclusões de cada verso, encadeando um recurso fônico recorrente, seu uso ajuda a criação melódica da canção.

Nessa canção, a vida cotidiana se mostra em micro-attitudes, em situações pontuais tramada por fios minúsculos estreitamente tecidos, onde, cada um, em particular, é exatamente insignificante. Essa insignificância, que poderia constituir a força e garantir a permanência da vida cotidiana, nessa canção ameaça fazer sucumbir o par *eu-ela*, no tédio e na monotonia do dia-a-dia.

Para os propósitos de nosso estudo, interessa apresentar a representação de trabalhador que advém dessa canção. Como não é clara a atividade do locutor, vamos nos ater à dona de casa.

A profissão chamada do lar é exercida em ambiente privado e sem remuneração. Normalmente, essa atividade não é vista como trabalho. O papel doméstico da mulher, historicamente, coloca a subordinação ao homem como sendo um aspecto natural, afinal, é ele o provedor. Nessa canção, essa subordinação é aparente, pois é a mulher que organiza a rotina do casal, repetida a cada dia, de uma forma, que se poderia dizer, mecânica (Me sacode às seis horas da manhã; Me sorri um sorriso pontual). Até mesmo quando ela se mostra preocupada com o marido, essa preocupação soa como se fizesse parte de suas “obrigações” de esposa (diz que é pr’eu me cuidar; essas coisas que diz toda mulher; Ela pega e me espera no portão). Esse comportamento automatizado é percebido pelo marido (Todo o dia eu só penso em poder parar; Meio-dia eu só penso em dizer não), que, no entanto, nada faz de concreto para sair dessa situação (E me calo com a boca de feijão). De certo

modo, essa mulher de profissão invisível, cria um roteiro particular para poder suportar o cotidiano.

Partimos agora para a nossa terceira canção “Ela é dançarina”, lançada no ano de 1981. Como em “Cotidiano”, essa canção fala de um casal que tem ocupações diferentes. Nesse caso, o eu-locutor é funcionário e ela (aquela de quem *eu* fala) é dançarina. Aqui o locutor também tem papel na situação relatada. Novamente, não se trata de um diálogo entre *eu* (funcionário) e *tu* (sua mulher), pois a dançarina é a não-pessoa, a ausente de quem *eu* fala.

Observemos a letra da canção:

### ***Ela é Dançarina***

- 1 O nosso amor é tão bom
- 2 O horário é que nunca combina
- 3 Eu sou funcionário
- 4 Ela é dançarina
- 5 Quando pego o ponto
- 6 Ela termina
- 7 Ou: quando abro o guichê
- 8 É quando ela abaixa a cortina
- 9 Eu sou funcionário
- 10 Ela é dançarina
- 11 Abro o meu armário
- 12 Salta serpentina
- 13 Nas questões de casal
- 14 Não se fala mal da rotina
- 15 Eu sou funcionário
- 16 Ela é dançarina
- 17 Quando caio morto
- 18 Ela empina
- 19 Ou quando eu tchum no colchão
- 20 É quando ela tchan no cenário
- 21 Ela é dançarina
- 22 Eu sou funcionário
- 23 O seu planetário
- 24 Minha lamparina
- 25 No ano dois mil e um
- 26 Se juntar algum
- 27 Eu peço uma licença
- 28 E a dançarina, enfim
- 29 Já me jurou
- 30 Que faz o show
- 31 Pra mim

32 Eu sou funcionário  
 33 Ela é dançarina  
 34 Ela é dançarina  
 35 Eu sou funcionário  
 36 Quando eu não salário  
 37 Ela, sim, propina  
 38 No ano dois mil e um  
 39 Se juntar algum  
 40 Eu peço a Deus do céu uma licença  
 41 E a dançarina, enfim  
 42 Já me jurou  
 43 Que faz o show  
 44 Pra mim  
 45 Eu sou funcionário  
 46 Ela é dançarina  
 47 Quando esquento a sopa  
 48 Ela cantina  
 49 Ou quando eu Lexotan  
 50 É quando ela Reativina  
 51 Eu sou funcionário  
 52 Ela é dançarina  
 53 Viro o calendário  
 54 Voa purpurina  
 55 No ano dois mil e um  
 56 Se juntar algum  
 57 Eu peço uma licença  
 58 E a dançarina, enfim  
 59 Já me jurou  
 60 Que faz o show  
 61 Pra mim  
 62 Ela é dançarina  
 63 Eu sou funcionário  
 64 Quando eu não salário  
 65 Ela, sim, propina  
 66 No ano dois mil e um  
 67 Se juntar algum  
 68 Eu peço uma licença  
 69 E a dançarina, enfim  
 70 Já me jurou  
 71 Que faz o show  
 72 Pra mim

Mais uma vez os personagens da canção não possuem nome, podendo ser tomados como protótipos da vida de inúmeros trabalhadores que passam por situação semelhante. Novamente a questão da rotina é levantada pelo locutor, mas não mais para ser lamentada, já que o tema da canção é a dificuldade que a falta de rotina traz às relações afetivas:

Nas questões de casal (v. 13)  
 Não se fala mal da rotina (v. 14)

É interessante observar o modo como a disparidade das atribuições funcionais de cada um é mostrada. Vejamos alguns exemplos:

Eu sou funcionário (v. 15)  
 Ela é dançarina (v. 16)  
 Quando caio morto (v. 17)  
 Ela empina (v. 18)  
 Ou quando eu tchum no colchão (v. 19)  
 Ela tcham no cenário (v. 20)  
 (...)  
 Quando esquento a sopa (v. 47)  
 Ela cantina (v. 48)  
 Ou quando eu Lexotan (v. 49)  
 Ela Reativina (v. 50)

O advérbio indicador de temporalidade *quando* insere ações que ocorrem simultaneamente com ele e com a dançarina. Esse recurso nos deixa a par da grande diferença entre as ações e a rotina do casal em função de seus respectivos trabalhos. A temporalidade também é assinalada na canção pelo uso dos verbos no presente não-dêitico, que remete a uma presentificação das ações numa linha constante do tempo, instituindo um “é assim que as coisas são habitualmente”.

Nos versos 17 e 18 a expressão “caio morto” representa a situação do funcionário que à noite está esgotado, contraposta à condição da bailarina que, exatamente nessa hora, precisa estar com toda a sua energia para se colocar em posição vertical (“ela empina”) diante do público.

Nessa direção, outro efeito pode ser destacado, agora com relação aos recursos fônicos (v. 19 e v. 20). A utilização de uma vogal mais fechada como o *u* e uma mais aberta como o *a* permite que se perceba um contraponto entre dois eventos distintos que ocorrem concomitantemente; enquanto o funcionário está cansado da jornada de trabalho, exatamente nesse momento, a dançarina desfruta

do ápice de sua profissão: estar sob a luz dos refletores para encarar o público durante o espetáculo.

Os versos 47 (Quando esquento a sopa) e 48 (Ela cantina) são também indicadores do abismo entre as duas realidades profissionais. “Esquentar a sopa” é ação que remete a aconchego, típica de quem chega em casa ao anoitecer e se prepara para comer alguma coisa leve antes de descansar. “Ela cantina” transforma em verbo o substantivo “cantina”, lugar em que se serve comida ao público e também onde se estoca vinho.

Finalmente merecem destaque os versos 49 (Ou quando eu Lexotan) e 50 (Ela Reativina). Percebemos que o locutor desvia o curso mais habitual da língua, transformando em verbos essas duas substâncias químicas, utilizadas em remédios.

No site da Cruz Azul<sup>28</sup>, organização cristã independente, fundada em Genebra, Suíça, em 1877, descobrimos que a Reativina é um

Estimulante à base de glicose hipertônica, uma substância energizante que age no sistema nervoso central. Teve seu ápice nos anos 70, quando a juventude, principalmente, costumava tomá-lo para passar a noite em claro, estudando em vésperas de provas. Seus efeitos colaterais nunca foram bem analisados e era mais usado na automedicação do que prescrito por profissionais. Perdeu sua popularidade para o pó de guaraná.

Já o Lexotan é um tranquilizante benzodiazepínico, cujo efeito é relativamente suave, que, por seu baixo potencial de dependência, pode ser utilizado com sucesso para controle dos estados de tensão decorrentes de problemas da vida pessoal do paciente, bem como no caso de sintomas psicossomáticos dos aparelhos cardiovascular, respiratório, entre outros.<sup>29</sup>

Esses elementos díspares acima analisados reforçam a dificuldade da relação entre o funcionário e a bailarina, pois evidenciam rotinas profissionais extremamente distantes uma da outra.

Duas expressões usadas pelo locutor nos versos 64 e 65 apresentam uma construção interessante relativa ao uso de advérbios de afirmação e negação. O locutor fala que, na possibilidade de “não salário” existente na vida do funcionário (Quando eu não salário), a bailarina “sim, propina”. A representação positiva que o

<sup>28</sup> Disponível em <<http://www.cruzazul.org.br/>>

<sup>29</sup> Cf. <http://www.psicosite.com.br/far/ans/lexotan.htm> Acesso em 27 de fevereiro de 2013.

eu-locutor vem atribuindo ao trabalho de sua companheira, aqui ganha um outro aspecto, mais ligado às necessidades da vida prática.

Em “ela é dançarina”, o locutor coloca-se numa atitude reflexiva diante da disparidade de sua atividade como funcionário e a de sua companheira como dançarina. É a impossibilidade de uma rotina, pela ausência de momentos de interação, que se coloca. No final, a aproximação entre ambos é dada, mas fica no terreno da hipótese. Pela possibilidade de guardar algum dinheiro (Se juntar algum v.26); pela intervenção de uma entidade divina, o locutor pedirá uma licença para ter da dançarina um show particular. Observe os versos de 39 a 44:

Se juntar algum (v. 39)

Eu peço a Deus do céu uma licença (v. 40)

E a dançarina, enfim (v. 41)

Já me jurou (v. 42)

Que faz o show (v. 43)

Pra mim (v. 44)

Os versos 70 a 72: “Já me jurou”; “Que faz o show”; “Pra mim” indicam que uma cobrança foi feita à dançarina pelo locutor, mas nada dá certeza para ele de que isso vá acontecer algum dia. A canção acentua a dificuldade de relação entre pessoas de universos tão diferentes e, ao mesmo tempo, o encantamento do funcionário com o ofício da dançarina.

Dois mundos profissionais são representados nessa canção, um em contraponto com o outro. A falta de flexibilidade do trabalho do funcionário, sua rotina implacável, a jornada cansativa que ele cumpre são contrapostos ao brilho e à leveza do trabalho da dançarina. Dançar, para o funcionário da canção, é ofício que sai do domínio da banalidade e retira aquele que dança do tédio das ocupações mais convencionais. O funcionário da canção, de certo modo, enaltece essa atividade ao confrontá-la com a sua (Ou: quando eu abro o guichê; É quando ela abaixa a cortina), o que fica claro no léxico utilizado, como, por exemplo, nos versos 53 e 54 “Viro o calendário; Voa purpurina”, em que a palavra “calendário” encaminha para bater ponto, cumprir obrigações, organizar-se no tempo, enquanto “purpurina” é o nome de vários pós metálicos e finos dourados, prateados, usados em

espetáculos. O tédio do trabalho rotineiro parece se acentuar diante do inusitado da vida da dançarina.

Feitas as análises, procuraremos sintetizar de que maneira ocorre o processo de referenciação em poemas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após concluir nossa construção e colocarmos à prova os alicerces que a fundamentam, é preciso retomar o percurso feito para dar visibilidade a seus resultados.

Afirmamos, de acordo com Normand (2009 a), que a grande contribuição da teoria enunciativa de Benveniste é ligar as noções de sujeito e referência à noção de significação. Desse modo, consideramos que as formas linguísticas exprimem a relação entre sujeito e mundo. A questão que nos moveu foi ver como essa relação se dá em textos que se configuram como poemas, isto é, instituem-se dentro do que se chama arte verbal.

O mergulho em textos de Benveniste, particularmente naqueles produzidos entre 1967 e 1970, nos levou a eliminar, de início, a interpretação, para nós equivocada, de que o autor promovia uma dicotomia entre linguagem ordinária e linguagem poética, quando afirma que, para a linguagem poética, um novo aparelho precisa ser construído. Inspirando-nos em leitores recentes de sua obra, concluímos que a linguística enunciativa de Benveniste comporta a poética. Desse modo, sua afirmação de que a linguística não tem meios para compreender a linguagem poética pode ser remetida aos estudos que se faziam à época, centrados na aplicação ao poema de categorias fono-morfo-sintáticas. Para Benveniste, antes de mais nada, a linguagem significa. E é para suas explicações sobre a significância da língua que dirigimos nosso olhar.

É já célebre a formulação de Benveniste sobre a dupla significância da língua, a partir da qual ele abre os estudos linguísticos para o discurso. Para ele, a análise deve partir do discurso/da frase para determinar em seguida como, nesse âmbito, se organiza a significância. A análise chamada por ele de metassemântica, a nosso ver, permite pensar a “poética particular” das obras, estando essa poética em textos literários ou não.

Suas reflexões sobre a arte, em “Semiologia da língua”, nas quais ele formula que o artista cria sua própria semiótica, fazem pensar na arte verbal. Seria possível ao poeta criar significância sem o semiótico? A análise das canções de Chico Buarque aqui feitas mostram que não. Vimos que as canções se compõem de estruturas relativamente simples, próximas dos usos comuns da linguagem, e também se caracterizam por desvios em relação à fala de todo dia. Para apreender

a significância, mesmo nos versos em que a subversão do trivial é mais contundente, acreditamos que a dimensão semiótica da língua não pode ser desconsiderada. Como exemplo, remetemos a “Ela é dançarina”, em que alguns substantivos aparecem com sentido de verbo. É o caso de “Ela cantina” (v. 48), em que o conhecimento da estrutura sintática da língua portuguesa permite interpretar “cantina” não como um lugar em que se estoca vinho, mas como uma ação que, diferente de “esquentar sopa”, projeta a dançarina em um outro universo. Pelo menos no caso do *corpus* examinado, pode-se concordar com Benveniste quando ele diz que, diferentemente das artes plásticas, a linguagem verbal tem uma dimensão de significância sistêmica, que não pode ser dissociada da dimensão semântica.

Como afirma o próprio autor, a poética pode ser considerada “uma língua que se volta contra ela mesma e que procura se refabricar a partir de uma explosão prévia” (PLG II, p. 37). Pensar sobre a referência na poética e sobre como ela se constitui “é um questionamento de todo o poder significante tradicional da linguagem” (PLG II, p. 37). Portanto, para a construção dessa noção de referência particular a uma teoria que comporta a poética é preciso compreender que a significância passa por uma dupla via e que cada obra e autor precisarão de elementos próprios para empreender a análise.

Um outro aspecto que as análises permitem ressaltar é que o poema *re*-produz a condição do homem no mundo. As canções analisadas restituem e (des)velam a essência da experiência dos trabalhadores representados nas canções.

Não podemos mais pensar em canções como simples objetos estéticos sobre os quais se fazem apenas colocações vagas, como “é bonita ou tocante”. É preciso voltar os olhos para o poema como um objeto material de linguagem que diz sobre o mundo, e tomando isso como verdadeiro, precisamos observar que dizer é esse sobre o mundo e de que maneira ele se configura.

Um aspecto importante que percebemos foi que a linguagem poética não é uma linguagem que se organiza diferentemente da linguagem comum, ou seja, ela é feita dos mesmos elementos fono-morfo-sintáticos que a linguagem ordinária. Sua significação, pelo menos no *corpus* analisado, se dá pelo recurso à dupla significância: semiótica e semântica.

Sabemos que muito ainda há para ser estudado sobre a linguagem poética e sua relação com o mundo, mas acreditamos que o trabalho aqui desenvolvido poderá servir para que outros alunos e estudiosos da linguagem possam fazer essa ligação tão importante entre os estudos linguísticos e os estudos literários. Ele serve como demonstrativo para que se verifique a possibilidade de inter-relação entre essas duas áreas de estudos da linguagem. Esperamos que este trabalho possa auxiliar outros estudantes e professores na compreensão desse fenômeno singular que é o estudo da linguagem poética na canção.

## REFERÊNCIAS

ARESI, F. Síntese, organização e abertura do pensamento enunciativo de Émile Benveniste: uma exegese de O aparelho formal da enunciação. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2012 a. Orientação: Dr. Valdir do Nascimento Flores.

\_\_\_\_\_. O jogo da linguagem em jogo de cena: o estatuto da representação pelo viés enunciativo. Cadernos de Letras da UFF – dossiê Palavra e imagem, n. 44, p. 161-174. 2012 b. <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/44/dossie8.pdf>. Acesso em 16 de fevereiro de 2013.

\_\_\_\_\_. Os índices específicos e os procedimentos acessórios da enunciação. ReVEL, v. 9, n.16, 2011, p. 262-275.

AYORA, Antonio Moreno. Sintaxis y Semántica. De como. Málaga: Ágora, 1991.

BARTHES, R. Aula. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENVENISTE, Emile. Problemas de lingüística geral I: tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri: revisão do prof. Isaac Nicolau Salum – 5ª edição – Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. Problemas de lingüística geral II / Émile Benveniste; tradução por Eduardo Guimarães ...| et al. | ; revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. – 2ª edição - Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BUARQUE, Chico, disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/>

CÂMARA, J. M. Jr. Roman Jakobson e a linguística. In: KAKOBSON, R. Linguística. Poética. Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 165-174.

CARLI, A, M. S.; RAMOS, F. B. Palavra prima: as faces de Chico Buarque. Caxias do Sul: EDUCS, 2006, p. 114-127.

COSTA, Sônia Bastos Borba. O aspecto em português. São Paulo: Contexto, 1990.

DESSONS, G. Pour une sémantique de l'art. Linx. Numéro spécial. Benveniste: vingt ans après. Université Paris X – Nanterre, 1997. p.327-333.

DESSONS, G. Émile Benveniste, l'invention du discours. Paris: Éditions In Press, 2006.

DESSONS, Gérard. La place du poème. In: MARTIN, Serge (org.). Émile Benveniste: pour vivre langage. Basse-Normandie: IUFM, 2009, p. 71-81.

DESSONS, Gérard. La place du poème. In: MARTIN, Serge (org.). Émile Benveniste: pour vivre langage. Basse-Normandie: IUFM, 2009, p. 71-81.

DESSONS, G. Introduction à l'analyse du poème. Paris : Armand Colin, 2000.

DUCROT, O. Polifonia y argumentacion. Conferencias del seminario "Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso". Cali: Universidad del Valle, 1988.

FENOGLIO, I. Benveniste auteur d'une recherche inachevée sur « le discours poétique » et non d'un « Baudelaire ». Semen, n. 33, abril, 2012a, p. 121-161

FIORIN, José Luis. As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo. Editora Ática. São Paulo. 2010.

FLORES, Valdir do Nascimento. A enunciação e os níveis de análise linguística em dados de distúrbios de linguagem. Organon, Porto Alegre, nº 46, jan-jun, 2009, p. 177-190.

HOMEM, Wagner. Histórias de canções: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. Linguagem e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Metáforas da vida cotidiana. Campinas, SP: Mercado de Letras. São Paulo: Educ, 2002.

LAPLANTINE, C. Émile Benveniste, l'inconscient et le poème. Limoges: Lambert-Lucas, 2011.

\_\_\_\_\_. La poétique d'Émile Benveniste. In: MARTIN, S. (dir.). Émile Benveniste: pour vivre langage. Basse Normandie: IUFM, 2009. p. 25-38.

LAPLANTINE, C. Présentation. In: BENVENISTE, E. Baudelaire. Limoges: Lambert-Lucas, 2011, p. 7-21.

LEMOS, C. A. A imitação em Aristóteles. *Anais de Filosofia Clássica*. vol. 3 nº 5, 2009. p. 84-90.

LOPES, T. C. A polifonia em Bakhtin: revisitando uma noção polêmica. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. São Leopoldo: UNISINOS, 2011.

LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENESES, A.B. Chico Buarque: poeta do social e do feminino. In: DE CARLI, A.M.S.; RAMOS, F.B. (orgs.). *Palavra prima: as faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006. p. 90-112.

MESCHONNIC, H, Benveniste : sémantique sans sémiotique. *Linx*. Numéro spécial. Benveniste: vingt ans après. Université Paris X – Nanterre, 1997. p.307-325.

MILNER, J-C. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

ONO, Aya. *La notion d'énonciation chez Émile Benveniste*. Limoges: Lambert-Lucas, 2007.

PAVEAU, M-A.; SARFATI, G-E. As teorias funcionalistas. In : \_\_\_\_\_. *As grandes teorias da linguística: da gramática comparada à pragmática*. São Carlos, S.P.:Claraluz, 2006. p. 135-146.

PERINI, Mario A. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo. Parábola editorial. 2010.

RIEGEL, L.M.; PELLAT, J-C.; RIOUL, R. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 1997.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, M. A linguagem serve para viver: contribuição de Benveniste para análises no campo aplicado. Pelotas: Educat. (no prelo).

TEIXEIRA, M. Transgressão dos sujeitos em canções de Chico Buarque. In: DE

TEIXEIRA, M. Un lieu épistémologique pour l'analyse de la subjectivité dans la pratique des soins infirmiers. Ergologia. Revue de la Société Internationale d'Ergologie, 2013. (no prelo)

\_\_\_\_\_. "A linguagem serve para viver": contribuição de Benveniste para análises no campo aplicado. Linguagem & Ensino. Pelotas, v.15, n.2, p. 439-456, jul./dez. 2012 b.

TEZZA, Cristóvão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 92-125.

VIER, S. Da singularidade na/da linguagem: um estudo enunciativo em canções de Chico Buarque. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

WERNEY, A. Articulação entre melodia e prosódia na canção popular brasileira: uma análise de Retrato em branco e preto. Revista dEsEnrEdoS - ano I - número 2 – Teresina, Piauí, setembro/outubro de 2009, p. 1-13.

ZANOTTO et. al. Apresentação à edição brasileira. In: LAKOFF, G.;

## ANEXOS

### 8.1 Construção

Amou daquela vez como se fosse a última  
Beijou sua mulher como se fosse a última  
E cada filho seu como se fosse o único  
E atravessou a rua com seu passo tímido  
Subiu a construção como se fosse máquina  
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
Tijolo com tijolo num desenho mágico  
Seus olhos embotados de cimento e lágrima  
Sentou pra descansar como se fosse sábado  
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
E se acabou no chão feito um pacote flácido  
Agonizou no meio do passeio público  
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego  
Amou daquela vez como se fosse o último  
Beijou sua mulher como se fosse a única  
E cada filho seu como se fosse o pródigo  
E atravessou a rua com seu passo bêbado  
Subiu a construção como se fosse sólido  
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
Tijolo com tijolo num desenho lógico  
Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
E tropeçou no céu como se ouvisse música  
E flutuou no ar como se fosse sábado  
E se acabou no chão feito um pacote tímido  
Agonizou no meio do passeio náufrago  
Morreu na contramão atrapalhando o público  
Amou daquela vez como se fosse máquina  
Beijou sua mulher como se fosse lógico  
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

## 8.2 Ela é Dançarina

O nosso amor é tão bom  
 O horário é que nunca combina  
 Eu sou funcionário  
 Ela é dançarina  
 Quando pego o ponto  
 Ela termina  
 Ou: quando abro o guichê  
 É quando ela abaixa a cortina  
 Eu sou funcionário  
 Ela é dançarina  
 Abro o meu armário  
 Salta serpentina  
 Nas questões de casal  
 Não se fala mal da rotina  
 Eu sou funcionário  
 Ela é dançarina  
 Quando caio morto  
 Ela empina  
 Ou quando eu tchum no colchão  
 É quando ela tchan no cenário  
 Ela é dançarina  
 Eu sou funcionário  
 O seu planetário  
 Minha lamparina  
 No ano dois mil e um  
 Se juntar algum  
 Eu peço licença  
 E a dançarina, enfim  
 Já me jurou  
 Que faz o show  
 Pra mim  
 Ela é dançarina  
 Eu sou funcionário  
 Quando eu não salário  
 Ela, sim, propina  
 No ano dois mil e um  
 Se juntar algum  
 Eu peço a Deus do céu uma licença  
 E a dançarina, enfim  
 Já me jurou  
 Que faz o show  
 Pra mim  
 Eu sou funcionário  
 Ela é dançarina  
 Quando esquento a sopa  
 Ela cantina  
 Ou quando eu Lexotan  
 É quando ela Reativina  
 Eu sou funcionário  
 Ela é dançarina  
 Viro o calendário  
 Voa purpurina

No ano dois mil e um  
 Se juntar algum  
 Eu peço uma licença  
 E a dançarina, enfim

Já me jurou  
Que faz o show  
Pra mim

Ela é dançarina  
Eu sou funcionário  
Quando eu não salário  
Ela, sim, propina

No ano dois mil e um  
Se juntar algum  
Eu peço uma licença  
E a dançarina, enfim  
Já me jurou  
Que faz o show  
Pra mim

### 8.3 Cotidiano

Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
Me sacode às seis horas da manhã,  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã.  
Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher.  
Diz que está me esperando pr'o jantar  
E me beija com a boca de café.  
Todo dia eu só penso em poder parar;  
Meio-dia eu só penso em dizer não,  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão.  
Seis da tarde, como era de se esperar,  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão.  
Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta pr'eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor.  
Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
Me sacode às seis horas da manhã,  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã.  
Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher.  
Diz que está me esperando pr'o jantar  
E me beija com a boca de café.  
Todo dia eu só penso em poder parar;  
Meio-dia eu só penso em dizer não,  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão.  
Seis da tarde, como era de se esperar,  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão.  
Toda noite ela diz pr'eu não me afastar;  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta pr'eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor.  
Todo dia ela faz tudo sempre igual:  
Me sacode às seis horas da manhã,  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã.