



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Aline Gonçalves de Brito

Lygia Bojunga: as marcas da oralidade na “prosa falada”

Rio de Janeiro
2006

Aline Gonçalves de Brito

Lygia Bojunga: as marcas da oralidade na “prosa falada”



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Gonçalves Pereira

Rio de Janeiro

2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

N972 Brito, Aline Gonçalves de.
Lygia Bojunga : as marcas da oralidade na "prosa falada" / Aline
Gonçalves de Brito. – 2006.
138 f.

Orientadora: Maria Teresa Gonçalves Pereira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- - Crítica e interpretação – Teses. I.
Pereira, Maria Teresa Gonçalves, 1948-. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Aline Gonçalves de Brito

Lygia Bojunga: as marcas da oralidade na “prosa falada”

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 29 de março de 2006.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Luci Ruas Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Cláudio Cezar Henriques
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2006

DEDICATÓRIA

A Malu, minha obra-prima.

*A Robson, companheiro que transcende a
definição de □marido□.*

*A minha Mãe, pelas lições diárias de amor,
força e determinação.*

*A meu Pai, pelo exemplo de dignidade e
responsabilidade.*

AGRADECIMENTOS

A Deus,

Por ter-me ajudado a encontrar dentro de mim a força para lutar.

Aos meus familiares e amigos,

Pela presença constante e pelo apoio.

À professora Maria Teresa Gonçalves Pereira,

Pela orientação, pelo incentivo e pela confiança.

A Iraneide Cidreira, simplesmente ☐Su☐,

Pela amizade incondicional manifestada nas horas felizes e tristes.

À Professora Fátima Cristina da Rocha,

Pelos livros emprestados e pelo carinho de sempre.

Aos amigos Suely Viegas e Marcelo Amorim,

Pelas primeiras sugestões.

Aos mestres que, ao longo da minha trajetória, alimentaram meu amor pela Língua

Portuguesa.

Eu quero ouvir a minha língua!

Eu quero falar a minha língua!

Eu quero me cercar da minha língua!

Eu quero ler na minha língua!

Lygia Bojunga

RESUMO

BRITO, Aline Gonçalves de. **Lygia Bojunga**: as marcas da oralidade na “prosa falada”. 2006. 138f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Este trabalho aborda a influência dos elementos da língua falada coloquial na obra de Lygia Bojunga, cujo estilo costuma ser definido como “prosa falada”. Através da elaboração lingüístico-estilística de determinados aspectos da oralidade, a autora promove a identificação com o público-leitor ao utilizar uma linguagem que se aproxima daquela presente em seu cotidiano. Partindo do pressuposto de que a relação entre fala e escrita se baseia na noção de *continuum*, busca-se, por meio do levantamento das principais marcas da oralidade encontradas na obra de Bojunga, demonstrar as semelhanças entre ambas as modalidades, e assim provar que não se pode falar de superioridade de uma com relação a outra. No que se refere ao ensino do Português, pretende-se, levando a questão oralidade para as salas de aula, ampliar a visão dos alunos sobre a língua ao discutir as noções de heterogeneidade e preconceito lingüístico.

ABSTRACT

BRITO, Aline Gonçalves de. **Lygia Bojunga**: marks of orality in "spoken prose". 2006. 138f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

This research approaches the influence of the colloquial spoken language elements on Lygia Bojunga's workmanship, whose style uses to be defined as "spoken prose". Through the linguistics-stylistics elaboration of determined orality aspects, the authoress promotes identification with the reader while using a language that approaches to that used in its quotidian. Considering that relation between spoken and written language bases on the notion of *continuum*, it is intended, by the survey of the main orality marks on Bojunga's workmanship, to demonstrate likeness between both modalities, so that, it should not be affirmed that there is a superiority of one over the other. Regarding the Portuguese teaching, it is intended, bringing orality to the classrooms, to extend the students vision of the language while discussing about heterogeneity and linguistics prejudice notions.

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE LYGIA BOJUNGA CITADAS

<i>Abr.</i>	<i>O abraço</i>
<i>Ang.</i>	<i>Angélica</i>
<i>BA</i>	<i>A bolsa amarela</i>
<i>Cam.</i>	<i>A cama</i>
<i>CB .</i>	<i>Corda bamba</i>
<i>CM</i>	<i>A casa da madrinha</i>
<i>Col.</i>	<i>Os colegas</i>
<i>FAP</i>	<i>Fazendo Ana Paz</i>
<i>FM</i>	<i>Feito à mão</i>
<i>Liv.</i>	<i>Livro □ um encontro com Lygia Bojunga</i>
<i>MAP</i>	<i>O meu amigo pintor</i>
<i>Pais.</i>	<i>Paisagem</i>
<i>RC</i>	<i>Retratos de Carolina</i>
<i>RE</i>	<i>O Rio e eu</i>
<i>SE</i>	<i>O sofá estampado</i>
<i>SVL</i>	<i>Seis vezes Lucas</i>

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas das obras de Lygia Bojunga citadas	10
Introdução	11
1– A Estilística no panorama dos estudos lingüísticos	16
1.1 – Considerações gerais	16
1.2 – Tipos de Estilística	20
1.3 – Os conceitos de estilo	23
2 – Língua falada e língua escrita – abordagem teórica	27
2.1 – A linguagem sob novo enfoque	27
2.2 – Mudança de perspectiva nos estudos de fala e escrita: a questão do <i>continuum</i>	35
2.3 – Oralidade e ensino de Língua Portuguesa	42
2.4 – Os fenômenos da oralidade	48
3 – Oralidade e literatura	53
3.1 – Literatura brasileira e oralidade: panorama histórico	53
3.2 – Aproveitamento estilístico das marcas da oralidade na Literatura Brasileira	58
4 – Marcas da oralidade em Lygia Bojunga	64
4.1 – Breve histórico da literatura infanto-juvenil no Brasil	64
4.2 – Sobre Lygia Bojunga, vida e linguagens	67
4.3 – Trajetória literária	73
4.4 – Marcas da oralidade em Lygia Bojunga	76
4.4.1 – Nível fônico	77
4.4.2 – Nível léxico-morfológico.....	92
4.4.3 – Nível sintático	114
Conclusão	129
Referências Bibliográficas	133

INTRODUÇÃO

“O escritor é cidadão de sua língua.”¹

A declaração dada em entrevista por Lygia Bojunga, mais do que retratar sua opinião a respeito do ofício de escrever, expressa sua verdade em termos de projeto literário: ser cidadão de sua língua significa, antes de tudo, apresentar o que há de mais significativo no idioma, valorizando-o na medida em que mostra aos leitores sua funcionalidade e sua estética. Bojunga busca no que há de mais elementar em termos de realização lingüística – a conversação oral espontânea – para demonstrar que é a linguagem coloquial, tão desprestigiada pelos estudos tradicionais da língua, que constitui o espaço de criatividade e inovação que faz a língua evoluir. É no contexto cotidiano da fala, fortemente influenciado por cada um dos falantes, que a língua se transforma e se enriquece. É com base na liberdade característica da modalidade falada que a autora busca inspiração para a exploração estilística que constitui a principal estratégia que marca seu estilo: a de transformar o texto escrito em um grande diálogo com o leitor.

A escolha da obra da autora como *corpus* da análise baseou-se não só em fatores de ordem lingüística, mas também no aspecto afetivo: impossível não ser conquistado pelas histórias e pela linguagem de Lygia Bojunga. O primeiro contato se deu tardiamente, na universidade, ainda como aluna, ao ter acesso à instigante narrativa de *Paisagem*, em que leitor, escritor e obra literária se fundem num enredo mágico, onde a relação entre os elementos que compõem o processo da leitura é poeticamente representada pela figura de uma Menina. Já como professora, foi o trabalho com *Fazendo Ana Paz* que consolidou a admiração pela autora que tão bem manipulava os elementos da linguagem coloquial. Foi uma experiência muito produtiva descobrir as peculiaridades do texto juntamente com as turmas, virar cúmplice e confidente da narradora e de seus personagens através de uma linguagem tão próxima e envolvente. Todos nos sentíamos em casa, num bate-papo gostoso, que encantava e intrigava, porque, ao mesmo tempo em que nos confortava ler um texto em que a linguagem é

¹ BOJUNGA, Lygia. Entrevista disponível em: <http://www.casalygiabojunga.com.br>

parecida com a que usamos em nosso dia-a-dia, por outro lado, ainda baseados nos preceitos da abordagem tradicional da Língua Portuguesa, surgiram comentários como “livro deve ser sério, não pode ter gírias” ou “essa frase está errada de acordo com a gramática”. O que se pode perceber em Bojunga, no entanto, é que consegue, de maneira magistral, adequar a linguagem ao público leitor, utilizando-se do registro coloquial, mas sem empobrecer o texto; ao contrário, a autora faz uso de recursos ricos, extraídos não só da oralidade, explorando as infinitas possibilidades que o próprio texto literário oferece.

Assim, a necessidade de demonstrar a produtividade do uso de elementos típicos da fala coloquial como recurso estilístico, originou a presente dissertação, na qual se pretende comprovar que, cada vez mais, a literatura brasileira contemporânea vem reproduzindo aspectos característicos da modalidade falada da Língua Portuguesa, os quais se tornam visíveis no texto através de marcas linguístico-expressivas elaboradas pelo autor, a que nos referiremos nessa análise como “marcas da oralidade”. Para comprovar a tese, utilizaremos a obra de Lygia Bojunga que, ao longo de sua carreira como escritora voltada principalmente para o público infanto-juvenil (embora não se restrinja a ele somente), vem realizando significativo trabalho no plano da linguagem, ao privilegiar em seus textos a vivacidade presente na linguagem coloquial, impregnada de elementos típicos da oralidade. Tal estratégia apresenta como resultado estilo que pode ser denominado “prosa falada”, tipo bastante peculiar de produção textual, caracterizado pela extrema fluidez e expressividade, oriundas de uma técnica elaborada e inovadora. Bojunga explora de maneira ousada as marcas da oralidade em seus escritos, não limitando a aplicação desse recurso estilístico à fala dos personagens ou ao narrador de primeira pessoa, como fazem a maioria dos autores, já que a estratégia se estende igualmente ao discurso do narrador, mesmo quando este se coloca em terceira pessoa.

Como o aproveitamento das marcas da oralidade na literatura depende de aspectos como escolha e elaboração, a fim de se obter o efeito expressivo pretendido, inicialmente abordaremos algumas questões concernentes à Estilística, a base teórica sobre a qual nossa argumentação será desenvolvida. Assim, apresentaremos aspectos como o histórico da ciência, as divergências acerca do conceito de estilo e os tipos de estilística, em especial os demonstrados por Joaquim Mattoso Câmara Jr. e Nilce

Sant'anna Martins. Nosso estudo se apoiará sobretudo neste último, o qual consideramos mais abrangente e adequado à análise pretendida.

A seguir, trataremos da complexa relação existente entre língua falada e língua escrita, abordando, inicialmente, a mudança de perspectiva verificada nos estudos lingüísticos, que, a partir dos avanços de disciplinas como a Sociolingüística e a Lingüística Pragmática, por exemplo, passou a encarar a linguagem sob um novo prisma: o de lugar de interação. Nesse panorama, a heterogeneidade lingüística e a importância dos papéis sociais, aspectos desconsiderados anteriormente, abriram espaço para a discussão de questões fundamentais, como a variação lingüística, descartando a antiga afirmação de que a língua seria um sistema uniforme. Assim, a variedade culta – tradicionalmente vista como a correta – passou a ser concebida como uma entre tantas outras variedades existentes, numa visão que em muito contribuiu para combater o preconceito lingüístico. Dentro do contexto, os níveis da linguagem passaram a receber maior atenção por parte dos estudos lingüísticos, bem como a investigação das diferenças entre as modalidades escrita e falada, tendo a última alcançado lugar de destaque após o advento da Análise da Conversação. Aproveitaremos na dissertação apenas alguns dos conceitos estabelecidos pela AC, já que a disciplina não contempla os diálogos presentes nos textos escritos.

As relações entre fala e escrita, especificamente, serão apresentadas em item a parte, em que se abordará a noção de *continuum* que substituiu a ultrapassada perspectiva dicotômica, que considerava as modalidades opostas, atribuindo uma posição superior da língua escrita, supostamente caracterizada pela organização e pela estabilidade, ao contrário da fala, lugar do caos e do erro, e que, por esse motivo, não se prestava a um estudo sistemático. Modificando-se o enfoque, ambas passaram a ser encaradas dentro de um *continuum* de variações, em que, mais do que destacar as diferenças, analisa-se a semelhança entre as modalidades, tornando-se essencial, no contexto, os gêneros textuais, visto que as diferenças se darão no cotejo de um tipo de texto em relação a outro, desfazendo-se o mito de que a fala se ligaria à informalidade enquanto a escrita seria o padrão. Aproveitando o tema, trataremos também da questão da oralidade no ensino da língua, especificamente, do Português, já que os estudos tradicionais da gramática desprezam ou consideram lingüisticamente inferior à língua falada, pautando-se, ainda, no conceito de linguagem como representação do mundo e

do pensamento, que descarta as noções de variação e norteia a visão dicotômica das modalidades. Pretendemos demonstrar a importância de trabalhar a questão da oralidade nas salas de aula, apresentando o pensamento de estudiosos da área, e as atuais recomendações dos PCNs, reconhecendo a produtividade do assunto e sua influência no desenvolvimento da competência comunicativa dos alunos. Posteriormente, discorreremos sobre as características específicas da modalidade oral, baseando-nos, principalmente, nas idéias de Luiz Antonio Marcuschi.

Em capítulo intitulado “Oralidade e literatura”, passaremos à apresentação de um breve painel histórico retratando o aproveitamento que a literatura brasileira vem fazendo, ao longo do tempo, das chamadas marcas da oralidade, e, conseqüentemente, de alguns dos efeitos expressivos verificados em sua evolução até os dias de hoje, em que esse tipo de recurso atingiu seu ponto máximo de utilização. Em item à parte, com intenção claramente estilística, serão mostradas algumas das marcas lingüístico-expressivas da oralidade mais freqüentes na literatura, as quais se refletem nos níveis fonológico, lexical (aí englobando tanto a escolha do vocabulário quanto questões de ordem estritamente morfológica) e sintático.

Por fim, reconhecendo Lygia Bojunga como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, utilizaremos sua obra como *corpus* a fim de comprovar de maneira prática os efeitos expressivos obtidos pela utilização adequada das marcas da oralidade nos diferentes níveis, através da análise de exemplos referentes a cada subárea da estilística. Inicialmente, traçaremos um panorama da literatura infanto-juvenil no Brasil, descrevendo o cenário em que a autora produziu seus primeiros livros, salientando, que, apesar de normalmente seu nome estar ligado à literatura voltada para a criança, sua obra tem caráter universal, não só pela temática variada, mas pela maneira como aborda questões relacionados ao universo adulto e infantil. Para melhor compreender o estilo de Lygia Bojunga, apresentaremos, de maneira breve, seu perfil, contendo projeto literário, preferências lingüísticas, e bibliografia ao longo de mais de 30 anos de trajetória no ofício de “artesã das palavras”. Passando à análise do *corpus*, selecionamos as marcas da oralidade mais freqüentes na obra de Bojunga, levando em conta a expressividade e o caráter inusitado da elaboração estilística. Partindo muitas vezes de fenômenos desgastados na língua falada cotidiana, a autora re-cria a linguagem, dando-lhes nova roupagem e atribuindo-lhes novas significações,

demonstrando a riqueza da Língua Portuguesa e as possibilidades infinitas que ela oferece.

Assim, esperamos evidenciar que os elementos da linguagem falada coloquial, se explorados com rigor, talento e sensibilidade, podem enriquecer sobremaneira o texto literário, transformando a leitura numa atividade ainda mais atraente e prazerosa, fazendo o leitor vivenciar uma nova e surpreendente experiência estética, e tornando-o mais sensível às variadas possibilidades que esse complexo campo da linguagem é capaz de oferecer. E, sem dúvida, a obra de Lygia Bojunga se afigura como um terreno extremamente fértil no que diz respeito à elaboração da linguagem; não à toa esse um dos fatores determinantes para que a escritora fosse agraciada, em 1982, com a Medalha Hans Christian Andersen, considerada o Nobel de Literatura Infanto-Juvenil, e com prêmio Astrid Lindgren, em maio de 2004, na Suécia, o que rendeu a reafirmação internacional do valor de sua obra.²

² Na dissertação, utilizaremos como *corpus* para análise todos os romances da autora, no total de 15 obras.

1- A ESTILÍSTICA NO PANORAMA DOS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

1.1- Considerações gerais

A Estilística, por muito tempo encarada como subcategoria da Gramática, hoje, para muitos, já atingiu *status* de ciência, sendo indiscutível sua importância no contexto dos estudos lingüísticos. A origem remonta diretamente à antiga Retórica dos gregos, assemelhando-se ambas por tratarem igualmente da expressividade da linguagem. Contudo, enquanto a Retórica possuía caráter doutrinário, com objetivos pragmático-prescritivos, a Estilística surge com pretensões científicas, visando, no dizer de Nilce Sant’anna Martins, a “explicar os usos da linguagem que ultrapassam a função puramente denotativa, com maior exatidão e sem o propósito normativo que caracterizou a Retórica”³, atuando, portanto, no âmbito descritivo-interpretativo dos fenômenos da expressão.

No início do século XX, apoiando-se nos ensinamentos do mestre Ferdinand de Saussure, Charles Bally estabeleceu as bases da Estilística moderna, fundamentada na célebre dicotomia *langue/parole*, em que a primeira constitui o aspecto coletivo – língua – e a outra, o individual em termos de linguagem humana – fala ou discurso. Dessa forma, segundo Saussure,

o estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por objeto a parte individual da linguagem, vale dizer, a fala, inclusive a fonação e é psicofísica.⁴

É evidente que o mestre suíço privilegia a chamada lingüística da língua, pouco desenvolvendo a parte secundária, tarefa que coube a Bally, por isso considerado o “pai” da Estilística como hoje a conhecemos. Para ele,

a estilística estuda, pois, os fatos da expressão da linguagem organizada segundo o ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão de fatos

³ MARTINS, Nilce Sant’anna. *Introdução à estilística*, p. 17.

⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*, p. 27.

da sensibilidade através da linguagem e a ação de fatos de linguagem sobre a sensibilidade.⁵

Como bem observa Mattoso Câmara Jr.,

Saussure, quando conceituou a “língua” em puras bases representativas, “mutilou”, por assim dizer, a linguagem e obteve um conceito abstrato fora da concreticidade do intercâmbio lingüístico. Foi seu discípulo Charles Bally que se dedicou não a repetir o mestre, mas a completá-lo focalizando o estilo em todo o fato da língua, e assim estabelecendo a disciplina da estilística.⁶

No campo da análise estilística, no entanto, Bally exclui a língua literária, ocupando-se tão-somente da expressividade em nível da língua comum, falada e espontânea, por considerar que

o literato (...) utiliza a língua com uma intenção estética; pretende conseguir beleza com as palavras, como o pintor com as tintas ou o músico com os sons. Ora esta intenção, que é, quase sempre, a do artista, não é, na grande maioria dos casos, a do sujeito que fala espontaneamente a sua língua-mãe.⁷

A Bally interessa, portanto, “a língua lexicalizada e gramaticalizada e não o emprego particular que dela pode fazer determinado indivíduo, em circunstâncias e com objetivos também determinados”.⁸ Na perspectiva do autor, a Estilística se limitaria apenas às questões relativas à afetividade da linguagem, excluindo-se de seu campo de estudo os valores didáticos e estéticos que caracterizam a língua literária.

Apesar de sua posição pioneira ao desenvolver o estudo da afetividade no âmbito da Lingüística, o enfoque de Charles Bally se afigurava bastante restrito no que respeita aos limites da Estilística. Posteriormente, outros autores estenderam o estudo da expressividade à língua literária, como o caso de Marcel Cressot, que, embora tenha dado continuidade aos ensinamentos de seu antecessor, diverge dele (e amplia sua lição) ao considerar “a obra literária, por excelência, o domínio da estilística,

⁵ DELAS, Daniel & FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e poética*, p. 31.

⁶ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. “Considerações sobre o estilo”. In: FALCÃO UCHOA, Carlos Eduardo (org.). *Dispersos*, p. 175.

⁷ CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*, p. 14.

⁸ GUIRAUD, Pierre. *A estilística*, p. 71.

precisamente por implicar uma escolha mais ‘voluntária’ e ‘consciente’”.⁹ Some-se a isso o fato de que, para o autor, a obra literária – assim como a língua dita comum – também constitui instrumento de comunicação, uma vez que “qualquer valor estético que o escritor nela faça entrar não é, definitivamente, mais que um meio de, com segurança, conseguir a adesão do leitor”.¹⁰ Na visão de Cressot, assim, “o estudo gramatical não se limitará a inventariar as anomalias, se as houver, mas que se dedicará à descoberta do grau de força ou de sensibilidade que o autor dá ao seu estilo através de uma determinada escolha (...)”.¹¹ Concluindo, acrescenta Pierre Guiraud, enfatizando a importância da literatura para a Estilística, que

é só a língua literária que interessa ao estilo, especialmente seu rendimento expressivo, o “colorido”, como se dizia, próprio para convencer o leitor, agradá-lo, manter vivo seu interesse, impressionar-lhe a imaginação mediante formas vivas, pitorescas, elegantes e estéticas.¹²

Cressot salienta que a finalidade precípua da Estilística não residiria simplesmente no estudo dos estilos literários, uma vez que, para o autor, seu objetivo principal seria “determinar as leis gerais que regem a escolha da expressão e, no âmbito mais reduzido de um idioma, a relação entre a expressão, numa língua, e o pensamento correspondente”.¹³

No Brasil, na esteira da doutrina de Bally e Cressot, destaca-se Joaquim Mattoso Câmara Jr., que, com *Contribuição à estilística portuguesa*, figura como um dos mais importantes estudiosos dos fenômenos da expressividade no país. Assim como Marcel Cressot, o mestre brasileiro inclui a língua literária no campo de atuação da Estilística, acreditando que, “num poeta (...), os processos estilísticos se acham a serviço de uma psique mais rica e especialmente educada para o objetivo de exteriorizar-se”.¹⁴ Partindo da dicotomia saussuriana que norteia igualmente os estudos de Bally e Cressot, mas sem a ela se limitar, Câmara Jr. propõe o par antinômico língua/estilo, em que no segundo

⁹ CRESSOT, Marcel. Ob. cit., p. 17.

¹⁰ Idem, p. 15.

¹¹ Idem, p. 306.

¹² GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 13.

¹³ Idem ibidem, p. 15.

¹⁴ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*, p. 25.

elemento figura como principal característica a língua individual, fortemente influenciada pela personalidade do indivíduo.

Como Ferdinand de Saussure considerava função essencial da linguagem a representação, para definir os alicerces da Estilística, o lingüista brasileiro avançou e chegou às funções da linguagem propostas pelo alemão Karl Bühler que, além da função representativa já mencionada por Saussure, destaca também a de exteriorização psíquica e a de apelo, ambas fortemente marcadas por elementos “emocionais”. Nesse quadro, observa Câmara Jr. que a Gramática trataria da função representativa, restringindo os estudos lingüísticos ao aspecto meramente intelectual, procedimento que considera verdadeira “mutilação”, visto que exclui os fenômenos de exteriorização psíquica e do apelo. Assim, defende a criação de uma disciplina que abarque igualmente os termos que se situam à margem da Gramática: a Estilística, que, dessa maneira, surge como “a parte do estudo da linguagem que se opõe à gramática, a qual trata da língua representativa”,¹⁵ definindo-a como a “disciplina lingüística que estuda a expressão em seu sentido estrito de expressividade da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e sugestionar”.¹⁶ Fica ainda mais clara a relação da Estilística com a Gramática nas palavras de Castelar de Carvalho, que evidencia que

muitas das aparentes irregularidades registradas pela gramática têm sua origem em motivações de natureza estilística (...). O método de análise estilística segue inclusive as divisões clássicas da gramática, daí a tripartição em estilística fônica, léxica e sintática.¹⁷

Em concordância com Câmara Jr. e Cressot, Manuel Rodrigues Lapa, também seguidor dos ensinamentos de Bally no Brasil, enfatiza que “compete à estilística dar a razão do fato que a Gramática raramente explica”.¹⁸

Parece-nos adequada a definição dos objetivos da Estilística apresentada por Marcel Cressot, quando afirma que “aborda, assim, os domínios da invenção e da

¹⁵ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. “Considerações sobre o estilo”. In: FALCÃO UCHOA, Carlos Eduardo (org.). *Dispersos*, p. 176.

¹⁶ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Dicionário de lingüística e gramática*, p. 110.

¹⁷ CARVALHO, Castelar de. “A estilística e o ensino de português”. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno12-02.html>

¹⁸ LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*, p. 214.

disposição, tendendo para uma aproximação com a crítica literária, para a qual se propõe contribuir com novos métodos de investigação”.¹⁹ Neste trabalho dissertativo, a análise será baseada na lição do autor, que atesta a importância do texto literário para a Estilística, a qual vem tentando, na atualidade, “alargar o seu ponto de vista, passando a considerar a organização da obra e a estudá-la utilizando modelos da lingüística”.²⁰

1.2 – Tipos de Estilística

Ao fundar a Estilística, no início do século XX, Charles Bally se ocupou “da descrição do equipamento expressivo da língua como um todo, opondo a sua estilística ao estudo dos estilos individuais e afastando-se, portanto, da literatura”.²¹ Marcel Cressot, ao seguir seus ensinamentos, ampliou o enfoque, salientando a importância da língua literária nos estudos da expressividade da linguagem. Ambos os autores fazem parte de uma das principais correntes da ciência do estilo, a saber, a Estilística da língua (ou descritiva, ou da expressão, conforme Pierre Guiraud), a qual “comprova que (...) toda idéia se realiza numa situação afetiva, sendo essa idéia considerada sob certo aspecto, tanto por quem fala como por quem escuta (...)”.²² Nos limites da abordagem descritiva da língua, interessa o valor afetivo das estruturas lingüísticas, considerando-se o estudo da expressividade nos níveis do som, da palavra e da sintaxe, ou seja, dos elementos que são tradicionalmente objeto de estudo da Gramática, mas sob a ótica da expressividade, aspecto normalmente marginalizado nos estudos lingüísticos. Ainda sobre a Estilística descritiva – pautada na filosofia positivista do século XIX e também conhecida como estilística universitária francesa –, Delas e Filliolet salientam seu aspecto austero, marcado profundamente pela dualidade normal/anormal, em que o desvio – o caráter anormal referente ao autor (idiosincrasia, originalidade) – se configura objeto da estilística, em oposição ao normal, que

conhece numerosos avatares: gramática normativa, código da língua, uso definido como “conjunto das formas estatisticamente mais freqüentes na

¹⁹ CRESSOT, Marcel. Ob. cit., p. 300.

²⁰ Idem ibidem.

²¹ SANT’ANNA MARTINS, Nilce. Ob. cit., p. 4.

²² GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 64.

linguagem de uma mesma comunidade lingüística”.²³

Além da Estilística da língua, Guiraud destaca outra corrente dos estudos do estilo, a chamada Estilística genética, do indivíduo ou literária – como prefere Nilce Sant’anna Martins. Leo Spitzer é o principal nome da vertente (apoiada na filosofia idealista de Benedetto Croce), a qual visava “[a]o estudo dos fatos da palavra, a crítica das obras na totalidade do seu contexto”,²⁴ e pretendia “lançar, com a estilística, ‘uma ponte entre a lingüística e a história literária’(...)”.²⁵ Enquanto na Estilística de Bally os meios de expressão são definidos uns em relação aos outros, dentro da língua, na tendência literária eles se encontram vinculados ao indivíduo que os utiliza, sendo importante, nesse caso, “não tanto a expressão em si como o próprio indivíduo em função da maneira particular em que se expressa (...)”.²⁶ Pode-se verificar que a teoria proposta por Spitzer apresenta bases psicolingüísticas, uma vez que pressupõe que “um pormenor do estilo, constante, deve corresponder a um elemento da alma da obra e do escritor”.²⁷ Na Estilística de Spitzer, portanto, “o estilo do escritor – a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência”.²⁸

Além das duas vertentes principais, também é possível encontrar estudos que focalizam a Estilística por ângulos distintos dos tradicionais. É o caso de autores como David Crystal e Derek Davy que, levando em consideração a heterogeneidade das línguas, propõem uma abordagem sociolingüística, acreditando que “a estilística é uma parte dessa disciplina [Lingüística] que estuda certos aspectos da variação lingüística”.²⁹ Defensor da abordagem sociolingüística do estilo no Brasil, Sírio Possenti destaca as vantagens do enfoque em relação aos demais, justamente por admitir a importância da relação entre linguagem e sociedade, entendendo o estilo, assim como Granger, dentro da pluralidade dos códigos.³⁰ Citando Lefebvre, assinala que “para ter um estilo adequado a uma situação dada, o locutor deverá, nesse modelo, prestar mais atenção à linguagem do que em outra situação”.³¹ Assim, à Estilística caberia “estudar as

²³ DELAS, Daniel & FILLIOLET, Jacques. Ob. cit., p. 30.

²⁴ Idem, p. 93.

²⁵ Idem, p. 95.

²⁶ Idem, p. 89.

²⁷ Idem, p. 26.

²⁸ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 7.

²⁹ Idem, p. 6.

³⁰ Cf. POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. p. 257.

³¹ Idem, p. 258.

variedades, quer da língua falada, quer da língua escrita, adequadas às diferentes situações e próprias de diferentes classes sociais”.³²

Há ainda o enfoque funcional da Estilística, baseado nas lições de Roman Jakobson no que se refere às funções da linguagem por ele apresentadas. Nessa abordagem, substituem-se as noções de estilo e Estilística por função poética e poética, respectivamente, sendo o objetivo desta “esclarecer o que é que faz da mensagem verbal uma obra de arte; a distinção do que é artístico do que não é artístico”.³³ Para Jean Cohen, a função poética se pauta na questão do desvio, “já que cada um dos processos ou ‘figuras’ que constituem a linguagem poética em sua especificidade é uma maneira, diferente segundo os níveis, de violar o código da linguagem normal”.³⁴

A existência de diversas – e algumas vezes opostas – abordagens da Estilística se dá, especialmente, pela complexidade de seu objeto de estudo – a linguagem –, que torna impossível circunscrever o estudo em um único método de investigação. Assim, prestam auxílio à Estilística disciplinas como a Psicologia, a Sociologia, a História, a Estética e, obviamente, a Lingüística Geral e a Gramática, a qual “permitirá detectar os desvios e apreciar a sua oportunidade”.³⁵ A necessidade de recorrer a outros ramos de estudo para basear seus métodos e análises muitas vezes serve como argumento para contestação do caráter científico da Estilística, sendo, segundo Alicia Yllera, “o argumento supremo (...) a verificação de que a obra literária é arte e não ciência, donde se deduz a impossibilidade de um estudo científico ou totalmente científico”.³⁶ Contudo, a autora defende que “a estilística é o estudo mais científico da literatura, que nada se opõe à construção de uma ciência da literatura de que a estilística seria um primeiro passo, mas que hoje esta ciência não está ainda plenamente constituída”.³⁷ Guiraud conclui sobre o caráter científico da Estilística que

a confusão e a diversidade dos pontos de vista demonstram suficientemente que o estudo da expressão, enquanto disciplina autônoma, não pode sair, no momento, do campo das expressões

³² MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 6.

³³ Idem, p. 12.

³⁴ COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*, p. 161.

³⁵ CRESSOT, Marcel. Ob. cit., p. 20.

³⁶ YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*, p. 216.

³⁷ Idem, p. 217.

gramaticais; no plano das estruturas literárias complexas, os problemas confundem-se e a estilística ainda não tem consciência nem do seu objeto, nem dos seus meios e métodos.³⁸

Outro fator que contribui para a diversidade de enfoques sobre a Estilística, sem dúvida, é a própria dificuldade de se conceituar o termo “estilo”, embora, como destaca Yllera, “em alguns autores, especialmente em Bally, não exista equiparação entre a ‘estilística’ e os ‘estudos de estilo’”,³⁹ já que

o conteúdo da palavra estilo é tão vasto que, submetido à análise, explode numa poeira de conceitos autônomos, os quais, abrigando-se ou não sob o título de estilística, possuem, embora sobre bases comuns, campos e métodos separados.⁴⁰

1.3 – Os conceitos de estilo

Diversas têm sido as definições (ou tentativas) de se delimitar o significado de “estilo”. A origem da palavra remonta ao latim *stilus*, “punção ou estilete que servia para escrever em tabuinhas, antes da época do papel e da pena de ganso”⁴¹, e em sentido lato, “se aplica a tudo que possa apresentar *características particulares*, das coisas mais banais e concretas às mais altas criações artísticas (...)”.⁴² De acordo com Pierre Guiraud, “a noção de estilo começa a precisar-se e a ampliar-se com o início de seu estudo sistemático, ao qual muitos dão o nome de estilística”.⁴³ Qualquer que seja o ângulo sob o qual a noção de estilo se encontre analisada, é evidente que, na grande maioria dos casos, estará relacionada à questão da subjetividade. Aliás, foi na Estilística que os aspectos subjetivos da linguagem humana encontraram seu lugar, visto que na Lingüística de Saussure só havia espaço para a parte “essencial” da linguagem, da qual se excluía o indivíduo. Segundo Emile Benveniste, é através dos processos estilísticos que a subjetividade se manifesta no discurso, e é, de fato, “no estilo, mais que na língua,

³⁸ GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 130.

³⁹ YLLERA, Alicia. Ob. cit., p. 203.

⁴⁰ GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 8.

⁴¹ GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 13.

⁴² MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 1. (grifos nossos)

⁴³ GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 8.

que veríamos um termo de comparação com as propriedades que Freud desvendou como sinaléticas da ‘linguagem onírica’”.⁴⁴ Indo mais profundamente na questão, Benveniste assinala que “o inconsciente emprega uma verdadeira ‘retórica’ que, como o estilo, tem as suas ‘figuras’ (...)”.⁴⁵

A mais famosa definição de estilo – pautada na noção de subjetividade – é a de George-Louis Leclerc de Buffon, normalmente simplificada na expressão “o estilo é o homem”, mas que pode ser mais bem entendida na sua transcrição na íntegra:

O estilo não é senão a ordem e o movimento que pomos nos nossos pensamentos. Se os encadeamos estreitamente, se os concentramos, o estilo torna-se firme, nervoso e conciso; se os deixamos sucederem-se lentamente e a favor das palavras, por muito elegantes que sejam, o estilo será prolixo, sem nervo e arrastado..., porque os conhecimentos, os factos e as descobertas desprendem-se facilmente, transmitem-se e ganham mesmo quando são formulados por mãos mais hábeis. Estas coisas estão fora do homem, o estilo é o próprio homem: o estilo não pode ser tirado nem transmitido nem alterado: se é elevado, nobre, sublime, fará com que o autor seja admirado igualmente em todas as épocas.⁴⁶

Como bem distingue Alicia Yllera, “Buffon não tinha uma concepção romântica do estilo e, portanto, não via nele a marca do gênio pessoal, mas uma qualidade de organização dos pensamentos”.⁴⁷ Roland Barthes, ao contrário, adepto da chamada “estilística psicologista”, define estilo como “a expressão do ‘eu’ profundo do autor, oposto à *escrita* ou relação com a sociedade, linguagem literária transformada pelo seu destino social”.⁴⁸ No Brasil, Joaquim Mattoso Câmara Jr. centra igualmente o estilo no plano do indivíduo, ao explicá-lo como “uma linguagem que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade”.⁴⁹ Em Portugal, Ernesto Guerra da Cal, analisando o estilo na obra de Eça de Queiroz, concorda com o carácter individual que envolve o termo, ao defini-lo como

⁴⁴ BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*, p. 93.

⁴⁵ Idem *ibidem*.

⁴⁶ Apud YLLERA, Alicia. Ob. cit., p. 204.

⁴⁷ Idem, p. 203.

⁴⁸ Apud YLLERA, Alicia. Ob.cit., p.205.

⁴⁹ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*, p. 13.

(...) aquilo que individualiza um autor, que o distingue dos outros, que é caracteristicamente seu – ou nós vemos como seu, por estar harmonicamente integrado no conjunto da sua originalidade e impregnado dela.⁵⁰

Além da noção de subjetividade, é comum as definições de estilo se pautarem no conceito de desvio, como se verifica nas palavras de Jean Cohen, quando afirma que “o estilo é erro”,⁵¹ e orienta seu estudo no fato de que “a linguagem poética tem sua origem na violação do código dito normal, e que é no desvio que reside seu encantamento”.⁵² O estilo como desvio em relação a uma norma, segundo Pierre Guiraud, pode ser visto em Valéry e no próprio Charles Bally.⁵³ Também Roman Jakobson elaborou sua concepção do termo dentro da perspectiva do desvio, ao afirmar que “estilo é expectativa frustrada”.⁵⁴ No entendimento de Câmara Jr., o desvio é necessário para a constituição do estilo, uma vez que,

como a solução para se fazer da língua da comunicação intelectual o veículo das funções não-intelectivas da manifestação psíquica e do apelo, ele é naturalmente levado a “deformar” os fatos gramaticais, quando por eles aquelas funções não poderiam figurar.⁵⁵

Entre nossos estudiosos, é possível encontrar algumas tentativas de definição de tão controvertido conceito, como a oferecida por José Lemos Monteiro, ao afirmar que “o estilo, em última instância, seria uma *forma peculiar* de encarar a linguagem com uma finalidade expressiva”,⁵⁶ conclusão a que chega após confrontar as idéias de outros autores sobre o assunto, comprovando que se trata mesmo de terreno movediço e intrincado em alguns aspectos. Monteiro apresenta ao leitor a visão de Herculano de Carvalho, que melhor examina o conceito de estilo, considerando-o “um conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto como *resultado da adequação do instrumento lingüístico* aos propósitos específicos do ato em que foi

⁵⁰ GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, p. 52.

⁵¹ COHEN, Jean. Ob. cit., p. 161.

⁵² Idem, p. 181.

⁵³ Cf. GUIRAUD, Pierre. Ob. cit., p. 147.

⁵⁴ Apud MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 2

⁵⁵ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. “Considerações sobre o estilo”. In: FALCÃO UCHOA, Carlos Eduardo (org.). *Dispersos*, p. 178.

⁵⁶ MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*, p. 12. (grifos nossos)

produzido”.⁵⁷ O autor discorre ainda sobre questões igualmente controversas diretamente ligadas à definição de estilo, como norma e desvio, e emotividade e expressividade.

Afastando-se das demais linhas de pensamento, encontramos Sírio Possenti, cujas investigações com bases sociolingüísticas têm como princípio “a admissão da variabilidade dos recursos como constitutiva da língua”,⁵⁸ interpretando o estilo dentro de uma multiplicidade de códigos. Nessa concepção, “o falante é considerado capaz de variar não só segundo o contexto, o que é relevante, mas segundo seus objetivos, embora não necessariamente esteja consciente desse fato”.⁵⁹ Podemos observar que a noção adotada por Possenti relaciona-se diretamente à definição de estilo como escolha ou eleição, com o que, de certa forma, também concorda Pierre Guiraud, ao afirmar que “estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma *escolha dos meios de expressão*, determinada pela natureza e pelas intuições do indivíduo que fala ou escreve”.⁶⁰

Dentro da proposta da dissertação, as noções concebidas por Guiraud e Possenti são as que melhor servem à argumentação, visto que no caso de Lygia Bojunga percebe-se que a utilização da linguagem coloquial consiste numa escolha consciente e intencional da autora, cujo objetivo seria extrair dos recursos explorados determinados efeitos expressivos. Além disso, faz parte do projeto literário da autora aproximar a linguagem o máximo possível daquela utilizada por seus interlocutores, como forma de se estabelecer entre texto e leitor um nível cada vez mais alto de identificação, adentrando nesse momento no terreno da subjetividade e da afetividade. Não nos devemos esquecer, obviamente, da questão da elaboração da linguagem por que passam ambas as definições, e que se mostra muito evidente em Lygia Bojunga. Como dito anteriormente, o estilo de seus textos costuma ser caracterizado como “prosa falada”, insinuando, dessa maneira, que os limites entre fala e escrita são mais fluidos do que nos ensinou (e ainda ensina) a tradição gramatical.

⁵⁷ Idem, p. 12. (grifos nossos)

⁵⁸ POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*, p. 257.

⁵⁹ Idem, p. 259.

⁶⁰ Apud MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 2 (grifos nossos).

2 – LÍNGUA FALADA E LÍNGUA ESCRITA – ABORDAGEM TEÓRICA

2.1 – A linguagem sob novo enfoque

Como visto anteriormente, são inúmeras as ciências que se têm ocupado de estudar os diversos aspectos da linguagem humana, dada sua complexidade e a conseqüente dificuldade de circunscrever o tema em apenas um campo de pesquisa. A Estilística, uma dessas disciplinas, aborda a linguagem sob o prisma expressivo, tratando de identificar, interpretar e descrever os recursos responsáveis pelas funções de manifestação psíquica e apelo. Para melhor se proceder a uma análise dos fenômenos da linguagem, faz-se necessário observar as concepções do termo que vêm surgindo ao longo da evolução da Lingüística, as quais modificaram, até mesmo, a abordagem tradicional das funções da linguagem.

Segundo Ingedore Villaça Koch, seriam três as principais maneiras de se conceber a linguagem; a primeira delas – a mais antiga e usual – é aquela que a considera “representação do mundo e do pensamento”, constituindo um “ato monológico, individual, que não é afetado pelo outro nem pelas circunstâncias (...)”⁶¹. Apesar de se configurar uma visão limitadora, principalmente por disseminar preconceitos e excluir a noção de variedade lingüística, é esta a que ainda predomina, especialmente nas gramáticas normativas, já que pressupõe a existência de “regras a serem seguidas para a organização lógica do pensamento, e conseqüentemente, da linguagem”.⁶² Assim, tudo o que for diferente do padrão é interpretado como erro, não como diferença, acarretando uma abordagem elitista da língua, pressupondo-se que, para falar e pensar corretamente, é preciso estar de acordo com o que ensina a norma culta.

Na segunda concepção, por outro lado, a língua aparece como instrumento necessário à comunicação humana, ou seja, um código comum a todos os usuários, e que por eles deve ser dominado perfeitamente para que se comuniquem de modo efetivo. Trata-se de uma noção igualmente reduzida da linguagem, uma vez que também desconsidera a situação comunicativa e o desempenho dos interlocutores, entendendo a

⁶¹ Apud TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. p. 21.

⁶² Idem, p. 21.

língua como um sistema homogêneo e abstrato. Cabe assinalar que é nesta concepção que se baseiam teorias lingüísticas como a Gramática Gerativa, que trabalha com “enunciados ideais produzidos por um falante ideal que pertença a uma comunidade lingüística ideal”.⁶³ Apesar de se assemelhar à concepção anterior por também desconsiderar a existência de variações dentro do sistema, este enfoque não dissemina preconceitos, visto que lida com dados higienizados.

A terceira concepção da linguagem se difere das anteriores por considerar a língua organismo heterogêneo, enfatizando a importância tanto do indivíduo falante quanto da situação comunicacional para sua realização. Dentro desse panorama, a linguagem é abordada de maneira mais abrangente, encarada como “atividade, como forma de ação, ação interindividual finalisticamente orientada”,⁶⁴ em que “os usuários da língua ou interlocutores interagem enquanto sujeitos que ocupam lugares sociais e ‘falam’ e ‘ouvem’ desses lugares de acordo com formações imaginárias (imagens) que a sociedade estabeleceu para tais lugares sociais”.⁶⁵ Emile Benveniste, em sua Teoria da Enunciação, desenvolve a questão da relação entre linguagem e indivíduo, enfatizando seu caráter subjetivo ao afirmar que a linguagem “(...) é também um fato humano; é, no homem, o ponto de interação da vida mental e da vida cultural e ao mesmo tempo o instrumento dessa interação”.⁶⁶ Nessa linha de pensamento, a linguagem pode ser definida como “instrumento da comunicação intersubjetiva”.⁶⁷

Grande importância para a mudança de perspectiva nos estudos da linguagem teve a Sociolingüística, ramo de estudos que “procura associar as conquistas das Ciências Sociais e as da Lingüística, examinando as relações entre a linguagem e a condição social do falante, considerado como parte de uma comunidade”.⁶⁸ Surgida na década de sessenta, representa uma reação às teorias estruturalista e gerativa, visto que “seus estudiosos tomaram como objeto de investigação a língua e seu uso em contextos sociais”.⁶⁹ Além disso,

⁶³ POSSENTI, Sírio. “Gramática e política” In: GERALDI, J. Wanderley. (org.) *O texto na sala de aula*. p. 49.

⁶⁴ KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*, p. 9.

⁶⁵ TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Ob. cit., p. 23.

⁶⁶ BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*, p. 17.

⁶⁷ Idem, p. 26.

⁶⁸ PRETI, Dino. *Sociolingüística – níveis da fala*, p. IX.

⁶⁹ SUASSUNA, Lívia. “Variação lingüística e produção de texto – um estudo de caso”. In VALENTE, André (org.) *Aulas de português – Perspectivas inovadoras*, P. 195.

forneceu subsídios para o entendimento da variação quando lançou o conceito de papéis sociais, pois, assim, foi possível entender certas flutuações do discurso em função do lugar social ocupado pelos sujeitos que o produzem.⁷⁰

Benveniste, atestando a importância do aspecto social na análise dos fenômenos da linguagem, afirma que “a sociedade não é possível a não ser pela língua; e, pela língua, também o indivíduo”.⁷¹ Tanto que não seria exagero concluir que “língua e sociedade não se concebem uma sem a outra (...),”⁷² uma vez que “(...) toda a nossa vida em sociedade supõe um problema de intercâmbio e comunicação que se realiza fundamentalmente pela língua, o meio mais comum de que dispomos para tal”.⁷³

Essa nova perspectiva acerca da linguagem abriu espaço para o surgimento de novas disciplinas, como a Linguística Pragmática, “que pretende compreender o estudo da língua como meio de ação, de atuação sobre os ouvintes ou leitores”.⁷⁴ Desse modo, lingüistas como Gillian Brown e George Yule, por exemplo, passaram a considerar a existência de apenas duas funções fundamentais da linguagem, em oposição às seis tradicionais de Roman Jakobson (mais relacionadas à concepção de língua como código): a transacional (cognitiva ou referencial), responsável pela expressão do conteúdo, e a interacional (ou pragmática), que expressa relações sociais e atitudes pessoais. Destaque-se que as duas funções propostas pelos autores pertencem ao campo de outra corrente teórica posterior que acompanha as idéias da Pragmática: a Análise do Discurso, a qual “se ocupa das manifestações lingüísticas produzidas por indivíduos concretos em situações concretas, sob determinadas condições de produção”.⁷⁵

Por levar em consideração os falantes e a situação de comunicação, a concepção de língua como lugar de interação social engloba, conseqüentemente, a questão da heterogeneidade lingüística, já que, nesse sentido, os indivíduos não fariam todos da mesma maneira, pois a língua também não seria uniforme. Destarte,

⁷⁰ Idem, p. 195.

⁷¹ BENVENISTE, Emile. Ob. cit., p. 27.

⁷² Idem, p. 31.

⁷³ PRETI, Dino. *Sociolingüística*, p. 1.

⁷⁴ SOUZA, Luiz Marques de. & CARVALHO, Sérgio Waldeck de. *Compreensão e produção de textos*. p. 14.

⁷⁵ KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*, p. 11.

língua é o conjunto das variedades utilizadas por uma determinada comunidade, reconhecidas como heterônimas. Isto é, formas diversas entre si, mas pertencentes à mesma língua.⁷⁶

Nessa concepção, a variedade culta seria uma dentre as outras tantas possíveis dentro da língua, o que contribuiria para se repensar finalmente questões como certo e errado, que equivocadamente persistem nos estudos da linguagem, e se passaria a considerar aspectos como adequação e inadequação, implicando também a noção de escolha de acordo com as situações diversas a que o falante se submete no seu dia-a-dia. Esclarece Mário Perini que:

Cada variedade tem seus domínios próprios, onde é senhora quase absoluta. Não existe, simplesmente, uma variedade “certa”. Cada situação de comunicação (...) impõe uma variedade própria, que é a “certa” naquela situação. É “errado” escrever um livro de economia em coloquial; mas é igualmente “errado” namorar ou conversar com os amigos utilizando o padrão.⁷⁷

Dino Preti chega a declarar, inclusive, que a diferença entre falantes cultos e incultos residiria

no fato de os últimos não disporem de estratégias lingüísticas de variação, nos diálogos em que se envolvem, não terem recursos para dialogar com interlocutores de diferentes grupos sociais e se fazerem entender ou impor seus argumentos (...).⁷⁸

Sobre a questão, Francis Vanoye evidencia a existência de diferentes níveis da linguagem, observando que se deve ter consciência deles na medida em que interferem no bom funcionamento da comunicação, e que “tentar adaptar a própria linguagem à do interlocutor já é efetuar um ato de comunicação”.⁷⁹ Luiz Carlos Travaglia desdobra a idéia, ampliando a classificação, ao perceber dentro das variedades dois tipos

⁷⁶ POSSENTI, Sírio. “Gramática e política”, p. 50.

⁷⁷ PERINI, Mário. *Gramática descritiva do português*, p. 25.

⁷⁸ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e língua escrita*, p. 15.

⁷⁹ VANOYE, Francis. *Usos da linguagem*. p. 25.

característicos: os dialetos, que ocorrem em função dos falantes, sendo o reflexo, na expressão individual, de aspectos como a região geográfica em que vive, o meio social, a idade, o momento histórico, entre outros; e os registros, que constituem variedades resultantes dos usos feitos da língua nas diferentes situações em que o usuário e o interlocutor se encontram envolvidos. Nesta dissertação, terá grande importância a noção de registro.

Ainda sobre os registros, Travaglia salienta que podem ser classificados em três tipos diferentes – porém correlacionados e não excludentes: graus de formalismo, sintonia e modalidade. No primeiro tipo se enquadram as variações decorrentes da interação com interlocutores de níveis sociais diferentes, representando “uma escala de formalidade, entendida como um maior cuidado e apuro (no sentido normativo e estético) no uso dos recursos da língua (...)”⁸⁰, dentro da qual haverá variações nos níveis fonológico, morfológico, sintático, léxico e estilístico, com o objetivo de adaptar a linguagem adequadamente à situação.

Por variação de sintonia se entende “o ajustamento na estruturação de seus textos que o falante faz, com base em informações específicas que tem sobre o ouvinte”,⁸¹ existindo pelo menos quatro dimensões distintas, a saber, o *status*, que muitas vezes se confunde com os graus de formalismo, a tecnicidade, que varia em função dos conhecimentos que o falante supõe que seu interlocutor possui sobre o assunto, a cortesia, relacionado ao que o autor denomina grau de dignidade, e, por fim, a norma, variação que se usa de acordo com o que o ouvinte julga ser bom lingüisticamente.

Por fim, destaca-se a variação de modo, aquela que maior relevância apresenta para a pesquisa, justamente porque envolve a língua escrita e a língua falada, consideradas em suas diferenças e peculiaridades. Vanoye esclarece que “num mesmo nível, as duas não têm as mesmas formas, nem a mesma gramática, nem os mesmos ‘recursos expressivos’”⁸², e que, por esse motivo, configura-se equívoco associar rigorosamente a língua falada à informalidade e a língua escrita à formalidade, já que cada uma delas apresenta características próprias, inclusive no que diz respeito ao grau

⁸⁰ TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Ob. cit., p. 51.

⁸¹ Idem, p. 56.

⁸² VANOYE, Francis. Ob. cit., p. 35.

de formalismo. Com base no fato, Travaglia apresenta um quadro em que relaciona as modalidades falada e escrita da língua aos diferentes graus de formalismo, distinguindo cinco tipos de níveis para cada uma das variedades de modo, em que

o registro coloquial pode ser considerado o centro do sistema lingüístico (...). Os extremos superiores da formalidade são o oratório e o formal. Os extremos inferiores da formalidade são o familiar e o pessoal e um pouco acima deles o casual (coloquial distenso) e o informal.⁸³

Ainda acerca da classificação dos níveis da linguagem, Vanoye sinaliza que “admitem os lingüistas que no interior da língua falada existe uma língua comum, conjunto de palavras, expressões e construções mais usuais, língua tida como simples, mas correta”,⁸⁴ onde podemos concluir que a “língua simples” aí referida equivale ao registro coloquial reconhecido por Travaglia. O quadro proposto pelo autor francês, entretanto, encontra-se mais simplificado, visto que identifica, em ordem crescente a partir da “língua comum”, a linguagem cuidada (ou tensa) e a oratória, contrapondo-se à linguagem familiar e à informal (ou popular), valendo a terminologia tanto para a modalidade falada quanto para a escrita. É interessante perceber que, em tal classificação, enquadra-se como exemplo de linguagem familiar a manifestação literária da escrita quando procura imitar a língua falada, assim como verificado na obra de Lygia Bojunga.

Considerada a linguagem humana dialógica em sua essência, é na modalidade falada que a questão da interação se verifica de maneira mais evidente. Apesar de julgada muitas vezes inferior e incorreta se comparada ao prestígio de que a escrita goza culturalmente, é na língua falada, ou mais especificamente, na sua realização, cuja base é o ato da conversação, que se evidencia o caráter social da linguagem, já que “a conversação é a primeira das formas de linguagem a que estamos expostos e provavelmente a única da qual nunca abdicamos pela vida afora”.⁸⁵ A necessidade de se estudar os mecanismos da conversação responsáveis pelo seu bom funcionamento motivou o aparecimento de novo ramo de estudo, surgido com bases na Sociologia

⁸³ TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Ob. cit., p. 55.

⁸⁴ VANOYE, Francis. Ob. cit., p. 23.

⁸⁵ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*, p. 14.

Interacionista americana, denominado Análise da Conversação, que tem como objetivo principal “trabalhar somente com dados reais, analisados em seu contexto natural de ocorrência”,⁸⁶ fundamentando-se na crença de que “todos os aspectos da ação e interação social poderiam ser examinados e descritos em termos de organização estrutural convencionalizada ou institucionalizada”.⁸⁷ O maior mérito dos avanços da AC foi que a língua falada passou a merecer atenção por parte dos estudiosos, deixando de ser encarada como lugar do erro e do caos para ser vista como uma modalidade que tem seus próprios mecanismos, diversos da língua escrita. É importante esclarecer que, por analisar dados empíricos em situações reais de interação, a Análise da Conversação desconsidera em sua metodologia os diálogos ficcionais presentes em obras literárias, já que se tratam de meras tentativas de transferência de aspectos da fala para a modalidade escrita. Aproveitaremos na pesquisa algumas idéias propostas pela disciplina no que diz respeito a determinadas características da língua falada, especialmente aquelas relacionadas ao léxico, à morfologia e à sintaxe, as quais podem ser reproduzidas quase que integralmente nos textos escritos.

E já que nos referimos ao aspecto dialógico da linguagem, ou seja, ao seu caráter “par”, que consiste no fato de que, “quando conversamos, normalmente o fazemos com perguntas e respostas, ou então com asserções e réplicas”,⁸⁸ seria adequado igualmente ressaltar o aspecto dialógico também presente no texto literário, cuja relação com o leitor também se caracteriza por uma interação, que em muito se assemelha ao que Marcuschi classifica como diálogo assimétrico, “em que um dos participantes tem o direito de iniciar, orientar, dirigir e concluir a interação e exercer pressão sobre o(s) outro(s) participante(s)”.⁸⁹ No caso do texto literário, “como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. *Esta influência recíproca é descrita como interação*”.⁹⁰

A interação de que fala Iser também constitui uma relação assimétrica entre texto e leitor, já que “falta-lhe a situação face a face, em que se originam todas as formas de interação social. Pois o texto não pode sintonizar, ao contrário do parceiro da

⁸⁶ KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*, p. 67.

⁸⁷ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*, p. 6.

⁸⁸ Idem, p. 14.

⁸⁹ Idem, p. 16.

⁹⁰ ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*, p. 83. (grifos nossos)

relação diática, com o leitor concreto que o apanha”.⁹¹ Como consequência desse desnível, temos o fato de que o leitor nunca terá total certeza de que a sua interpretação do texto é a adequada, já que

falta à relação entre texto e leitor um quadro de referências semelhantes. Muito ao contrário, os códigos que poderiam regular esta interação são fragmentados no texto e, na maioria dos casos, precisam primeiramente ser construídos.⁹²

O interessante na teoria proposta por Iser é que justamente essa carência que caracteriza a relação leitor/texto é a responsável pelo diálogo estabelecido pelos dois, uma vez que será nos vazios presentes que o leitor interferirá, completando-os, e possibilitando, assim, que exista a comunicação entre ambos. Como explica Jouve, “a ausência deliberada de uma anotação (...) é de fato um meio eficiente de programar a cooperação do leitor”.⁹³

No caso específico de Lygia Bojunga, um dos fatores que muito contribui para o diálogo de seus textos com o leitor é a questão da adaptação do registro lingüístico para realizar a comunicação de modo mais eficiente. Assim a autora, fazendo uso dos recursos lingüístico-expressivos adequados, transpõe para a língua escrita algumas das características da fala, evidenciando que ambas as modalidades se encontram mais próximas do que supõem os estudos tradicionais da língua, que concebem fala e escrita dentro de um critério dicotômico, no qual se afigura “a fala como o lugar do erro e do caos gramatical, tomando a escrita como o lugar da norma e do bom uso da língua”.⁹⁴ Conforme destaca Marcuschi,

*as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do continuum tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois pólos opostos. Em consequência temos a ver com correlações em vários planos, surgindo daí um conjunto de variações e não uma simples variação linear.*⁹⁵

⁹¹ Idem ibidem.

⁹² Idem ibidem, p. 87-88.

⁹³ JOUVE, Vincent. *A leitura*, p. 74.

⁹⁴ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita*, p. 28.

⁹⁵ Idem, p. 37. (grifos do autor)

Koch acrescenta que as diferenças normalmente apresentadas com o objetivo de distinguir fala e escrita nem sempre alcançam o pretendido,

mesmo porque existe uma escrita informal que se aproxima da fala e uma fala formal que se aproxima da escrita, *dependendo do tipo de situação comunicativa*. Assim, o que se pode dizer é que a escrita formal e a fala informal constituem os pólos opostos de um contínuo, ao longo do qual se situam os diversos tipos de interação verbal”.⁹⁶

Dentro do conceito de *continuum* entre língua falada e língua escrita, bem como dos recentes estudos realizados pela Lingüística e pela Análise da Conversação, será efetuada em capítulo à parte uma investigação mais cuidadosa acerca das peculiaridades de cada uma das modalidades, destacando, sobretudo, a importância de se estudar sistematicamente os elementos da língua falada.

2.2 – Mudança de perspectiva nos estudos de fala e escrita: a questão do *continuum*

Nos estudos lingüísticos vigentes nas décadas de 60 e 70 a visão que predominava acerca da língua falada e da escrita partia de uma dicotomia estrita, que evidenciava apenas as diferenças existentes entre ambas as modalidades, como se se tratassem de conceitos opostos e excludentes. Esse tipo de análise, de modo geral, “se volta para o código e permanece na imanência do fato lingüístico”,⁹⁷ e se encontra arraigada na equívoca crença na homogeneidade da língua, em que a variedade padrão não é concebida como uma entre as outras realizações possíveis, mas como a “verdadeira língua”. Nesse quadro, tudo o que não for padrão é simplesmente classificado como erro, deficiência, e, portanto, deve ser corrigido para que a comunicação se efetue de maneira eficiente. Como visto, a concepção da linguagem como representação do mundo e do pensamento é a que se encontra nas gramáticas normativas e, baseada no prescritivismo, pressupõe a existência de normas que devem ser seguidas. Assim, desconsiderando questões fundamentais como a situação comunicativa e a tipologia textual, a visão dicotômica (que ainda prevalece nos dias de

⁹⁶ KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*, p. 69 (grifos nossos).

⁹⁷ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Da fala para a escrita*, p. 27.

hoje) se mostra preconceituosa e superficial, refletindo diretamente na maneira como se trabalha a Língua Portuguesa nas escolas, e até mesmo nas instituições de ensino superior, em que profissionais são formados sem que haja discussões sobre aspectos essenciais da língua, como variação, adequação, níveis de linguagem, entre outros.

Um dos equívocos decorrentes da visão dicotômica sobre a relação entre fala e escrita é a tendência de se considerar uma das modalidades superior a outra. Normalmente, a suposta excelência costuma ser atribuída à escrita, “(...) sobretudo a literária, (...) considerada a verdadeira forma de linguagem, e a fala, instável, não podendo constituir objeto de estudo”.⁹⁸ Isso porque, comparando-se ambas sem levar em conta o contexto e as práticas sociais, as análises apontavam para a seguinte distinção: “A escrita tem sido vista como de estrutura complexa, formal e abstrata, enquanto a fala, de estrutura simples ou desestruturada, informal, concreta e dependente do contexto”.⁹⁹ Observando a questão mais a fundo, pode-se concluir que a tradicional superioridade da modalidade escrita baseia-se em elementos histórico-culturais, como destaca Luiz Antonio Marcurschi: “Os usos da escrita, no entanto, quando arraigados numa dada sociedade, impõem-se com uma violência inusitada e adquirem um valor social até superior à oralidade”.¹⁰⁰ Câmara Jr. concorda ao afirmar que “a civilização deu uma importância extraordinária à escrita e, muitas vezes, quando nos referimos à linguagem só pensamos nesse seu aspecto. É preciso não perder de vista, porém, que lhe há ao lado, mais antiga, mais básica, uma expressão oral”.¹⁰¹ Podemos perceber que o autor defende, de certa maneira, a superioridade da fala com relação à escrita, com base na primazia cronológica da linguagem oral, como se evidencia na passagem a seguir:

A rigor, a linguagem escrita não passa de um sucedâneo, de um ersatz da fala. Esta é que abrange a comunicação lingüística em sua totalidade, pressupondo, além da significação dos vocábulos e das frases, o timbre da voz, a

⁹⁸ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. *Oralidade e escrita – perspectivas para o ensino de língua materna*, p. 10.

⁹⁹ *Idem*, p. 9.

¹⁰⁰ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Da fala para a escrita*, p. 1

¹⁰¹ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Manual de expressão oral e escrita*, p. 16.

entoação, os elementos subsidiários da mímica, incluindo-se aí o jogo fisionômico.¹⁰²

Na sua percepção, a escrita aparece como uma espécie de linguagem mutilada, com caráter secundário em relação à fala, considerada primária pelo fato incontestável de que todos os indivíduos (exceto aqueles com algum tipo de patologia) nascem com a capacidade de falar, enquanto a escrita necessita de aprendizado. Entendimento este partilhado por Manuel Rodrigues Lapa que, em *Estilística da Língua Portuguesa*, identifica a linguagem falada como “a verdadeira língua, aquela que sai espontânea da alma”,¹⁰³ ao passo que a escrita se distinguiria desta por empregar “sobretudo palavras diferentes, de caráter antiquado, quando se trata de estilo narrativo”.¹⁰⁴ Idéias assim correspondem igualmente a uma visão preconceituosa e redutora, por ignorarem a funcionalidade e a importância da modalidade escrita. Como se vê, a tentativa de classificar fala e escrita como aspectos opostos da língua resulta em conclusões falhas e superficiais, que só contribuem para gerar preconceitos e simplificar excessivamente a noção de linguagem.

A relação entre fala e escrita, de fato, constitui objeto de estudo demasiadamente complexo, já que, por serem modalidades distintas de realização da língua, apresentam características muito particulares. Se compararmos a língua padrão escrita e a língua falada cotidianamente pelos indivíduos, as diferenças se tornam ainda mais contundentes, dando margem inclusive a estudos que atestam a existência de um suposto bilingüismo dentro da Língua Portuguesa, como é o caso de Gladstone Chaves de Melo que, em *A língua do Brasil*, distingue a “língua dos doutores” e a “língua do povo”.¹⁰⁵ Também Mário Perini encara a relação entre fala e escrita na língua do Brasil como caso de bilingüismo, atestando que:

Em outras palavras, há duas línguas no Brasil: uma que se escreve (e que recebe o nome de “português”); e outra que se fala (e que é tão desprezada que nem tem nome). E é esta última que é a língua materna dos brasileiros; a outra (o “português”) tem de ser aprendida na escola, e a

¹⁰² Idem, p. 16.

¹⁰³ LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*, p. 51.

¹⁰⁴ Idem ibidem.

¹⁰⁵ CHAVES DE MELO, Gladstone. *A língua do Brasil*, p. 165.

maior parte da população nunca chega a dominá-la adequadamente.¹⁰⁶

A essa língua falada que sequer tem nome Perini denomina vernáculo brasileiro, para o autor, tão diferente do Português quanto “o dinamarquês e o norueguês”,¹⁰⁷ por exemplo. Perini desenvolve o artigo tratando as modalidades como se fossem de fato línguas distintas (o que em nosso entender constitui exagero), abordando questões como adequação e inadequação, certo e errado, e situação comunicativa. Conclui enfatizando: “(...) acho importante que se entenda que ele [o Português] é (pelo menos no Brasil) apenas uma língua escrita. Nossa língua materna não é o português, é o vernáculo brasileiro (...)”.¹⁰⁸ O que se pode deduzir das idéias defendidas por Mário Perini é a crítica aos estudos tradicionais da língua, que, por privilegiarem essencialmente a língua escrita padrão e a difundirem como correta e verdadeira, criam a falsa imagem de que a fala seria o lugar da incorreção. Após os avanços de disciplinas como a Sociolinguística, a Análise do Discurso e a Análise da Conversação, passou-se a focar questões fundamentais como a interação na linguagem, a heterogeneidade da língua e a importância da situação de comunicação e dos tipos de realização textual, e, nesse novo contexto de estudos, estudar a relação fala X escrita dentro da perspectiva dicotômica não faz mais sentido, uma vez que “além de não contemplar a correlação das duas modalidades entre si, considera cada uma um fenômeno monobloco, estático e homogêneo”.¹⁰⁹

Com as mudanças de orientação nos estudos da linguagem, considerando-se especialmente a variabilidade da língua, a visão dicotômica foi substituída pela dialógica, baseada num enfoque sociointeracionista, já que, conforme Marcuschi,

a perspectiva da dicotomia estrita tem o inconveniente de considerar a fala como o lugar do erro e do caos gramatical, tomando a escrita como o lugar da norma e do bom uso da língua. Seguramente, trata-se de uma visão a ser rejeitada.¹¹⁰

¹⁰⁶ PERINI, Mário. “As duas línguas do Brasil”. In: *Sofrendo a gramática*, p. 36.

¹⁰⁷ Idem *ibidem*.

¹⁰⁸ Idem, p. 38.

¹⁰⁹ HILGERT, José Gaston. “A construção no texto ‘falado’ por escrito na internet”. In: PRETI, Dino (org.) *Fala e escrita em questão*, p. 18.

¹¹⁰ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita*, p. 28.

A hipótese defendida pelo autor baseia-se, principalmente, nas pesquisas com bases sociolinguísticas desenvolvidas na década de 80 por Deborah Tannen, que, em artigo intitulado “The oral/literate continuum in discourse”,

(...) analisa narrativas orais e escritas do mesmo acontecimento, feitas pelas mesmas pessoas e mostra que características que têm sido consideradas típicas da língua como por exemplo o envolvimento, são encontradas na literatura e que características consideradas como típicas da língua escrita, como a compactação ou integração, às vezes estão mais presentes na narrativa oral do que na escrita literária.¹¹¹

A noção de *continuum* estabelecida pela autora e aplicada por Luiz Antonio Marcuschi à Língua Portuguesa fundamenta-se no fato de que:

(...) tanto a fala como a escrita apresentam um *continuum* de variações, ou seja, a fala varia e a escrita varia. Assim, a comparação deve tomar como critério básico de análise uma relação fundada no *continuum* dos gêneros textuais para evitar as dicotomias estritas.¹¹²

De acordo com Marcuschi, essa visão modifica a relação entre fala e escrita na medida em que se caracteriza “de um lado, pelas peculiaridades de cada uma dessas modalidades e, de outro, pelas semelhanças percebidas em diversos gêneros – o que faz com que às vezes se torne bastante difícil definir o limite entre elas”.¹¹³

É possível perceber que no novo enfoque terá grande relevância a noção de gênero textual, visto que as diferenças entre as modalidades se darão no cotejo de um tipo de texto em relação a outro, desfazendo-se o mito de que a fala se ligaria à informalidade enquanto a escrita seria o padrão, representando dois pólos extremos numa escala sem variações, já que ambas

¹¹¹ Apud PONTES, Eunice. “O *continuum* língua oral e língua escrita: por uma nova concepção do ensino” In: *A metáfora*, p. 34.

¹¹² Idem, p. 42.

¹¹³ WERNECK DOS SANTOS, Leonor. “Oralidade e escrita nos PCN de Língua Portuguesa”. Disponível em: [http:// www.filologia.org.br/viiiisenefil/08.html](http://www.filologia.org.br/viiiisenefil/08.html)

(...) abarcam um *continuum* que vai do nível mais informal ao mais formal, passando por graus intermediários. Assim, a informalidade consiste em apenas uma das possibilidades de realização não só da fala, como também da escrita.¹¹⁴

Conseqüentemente, de acordo com essas considerações,

(...) fala e escrita não mais referem tipos de textos dicotomicamente antagônicos, mas sim identificam gêneros de textos configurados por um conjunto de traços que os leva a serem concebidos como textos falados ou escritos em maior ou menor grau.¹¹⁵

Desse modo, “(...) comparar, por exemplo, linguagem de tese com narrativa oral informal vai dar umas série de diferenças que podem ser devidas não ao fato de se tratar de língua oral ou escrita, respectivamente, mas sim ao gênero do texto”.¹¹⁶

Uma das vantagens da noção de *continuum* foi passar a destacar as características específicas de cada modalidade, demonstrando que as diferenças se processam em nível estrutural, já que

tanto na produção oral como na escrita o sistema lingüístico é o mesmo para a construção das frases, mas as regras de sua efetivação bem como os meios empregados são diversos e específicos, o que acaba por evidenciar produtos lingüísticos diferenciados.¹¹⁷

Com base nesse fato, considerar as modalidades opostas ou até mesmo línguas distintas, configura-se sem fundamentação, sendo claro se tratarem de instâncias diferentes da linguagem. Trata-se, na realidade, de “(...) modos complementares de ver e compreender o mundo, em que as duas modalidades devem ser examinadas na perspectiva de sua organização textual-discursiva (...)”.¹¹⁸ Fala e escrita são, portanto,

¹¹⁴ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. Ob. cit., p. 75.

¹¹⁵ HILGERT, José Gaston. Ob. cit., p. 19.

¹¹⁶ PONTES, Eunice. Ob. cit., p. 34.

¹¹⁷ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Análise da conversação*, p. 62.

¹¹⁸ BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias”. In: PRETI, Dino. *Fala e escrita em questão*, p. 58.

“realizações de uma gramática única, mas que do ponto de vista semiológico podem ter peculiaridades com diferenças acentuadas, de tal modo que a escrita não representa a fala”.¹¹⁹

Outro elemento fundamental a se observar no estudo de fala e escrita é a situação comunicativa em que as práticas se realizam, uma vez que: “Na sociedade atual, tanto a oralidade quanto a escrita são imprescindíveis. Trata-se, pois, de não confundir seus papéis e seus contextos de uso, e de não discriminar seus usuários.”¹²⁰ Segundo Fávero *et alii*:

Para o estabelecimento das relações entre fala e escrita, sem que haja distorção do que de fato ocorre, é preciso considerar, portanto, as condições de produção. Estas possibilitam a efetivação de um evento comunicativo e são distintas em cada modalidade (...).¹²¹

É evidente que com a mudança de perspectiva nos estudos sobre língua falada e escrita, em que se passa a considerá-las como realizações distintas – mas não opostas – das línguas de qualquer sociedade civilizada, não é mais possível se pensar em superioridade de uma com relação a outra, visto que cada uma tem importância no processo de comunicação. Não há, portanto, como pensar a fala inferior à escrita, pois constituem realizações que se dão em condições diferentes e que, por esse motivo, apresentam características específicas. Baseando-se na noção de *continuum*, de heterogeneidade lingüística, de níveis da linguagem e de interação, as pesquisas lingüísticas voltaram-se, finalmente, para o estudo dos fenômenos da oralidade.

2.3 – Oralidade e ensino de Língua Portuguesa

É bastante comum encontrarmos alunos que dizem “odiar” as aulas de Português, pois acham a “matéria” chata ou muito difícil. E nem adianta tentar convencê-los do contrário, argumentando que aquela é sua língua, simplesmente por um motivo: não, aquela não é sua língua. Isso porque, no ambiente escolar, Língua

¹¹⁹ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Da fala para a escrita*, p. 38.

¹²⁰ *Idem*, p. 22.

¹²¹ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. *Ob. cit.*, p. 74.

Portuguesa aparece como sinônimo de Gramática, como se fosse possível que a complexidade e a dinamicidade de uma língua, organismo vivo e altamente mutável, pudessem se encontrar aprisionadas em um livro. Entretanto, o ensino tradicional, que há anos visa apenas à memorização de regras que parecem desconectadas do contexto, faz do estudo da língua um verdadeiro suplício para os alunos, já que estes não conseguem reconhecer nas lições dos compêndios gramaticais a sua própria língua materna. Afinal, conceitos como “oração subordinada adverbial concessiva” ou “objeto direto preposicionado”, ou nomenclaturas complicadas como “metonímia”, “anacoluto” e hipérbato”, por exemplo, não fazem o menor sentido na sua realidade. Não, aquela língua cristalizada e artificial registrada nos livros da escola definitivamente *não é a sua língua!* Quer dizer então que existe mais de uma Língua Portuguesa, poderia perguntar um aluno? Sim, e é por não levar em conta esse fato que o ensino tradicional do Português acaba por provocar profunda antipatia nos estudantes, contribuindo para causar bloqueios e dificuldades no desenvolvimento da competência lingüística, que podem, inclusive, se estender durante toda a sua vida.

Diante dessa realidade que ainda prevalece no Brasil, algumas tentativas têm sido feitas no sentido de reverter a situação. Em 1998, por exemplo, o MEC criou os Parâmetros Curriculares Nacionais, cuja finalidade seria ajudar os professores a ampliar o horizonte dos estudantes, preparando-os para serem mais competitivos e atuantes em um mundo que se mostra cada vez mais exigente. O papel do ensino de Língua Portuguesa no novo contexto consistiria, portanto, em “garantir (...) o acesso aos saberes lingüísticos necessários para o exercício da cidadania, direito inalienável de todos”.¹²² No documento do MEC, figura entre os principais objetivos da disciplina a expansão do uso da linguagem, por meio da utilização e adequação de seus diferentes registros, para que assim o aluno conheça e respeite também as variedades menos prestigiadas socialmente, principalmente as do Português falado. A proposta dos PCN baseia-se na concepção de que a linguagem constitui “forma de ação interindividual orientada por uma finalidade específica”,¹²³ um conceito que abrange muito mais do que simplesmente propõe a gramática normativa que, por desconsiderar aspectos fundamentais como as variações lingüísticas, termina por dar mais destaque às exceções

¹²² *Parâmetros Curriculares nacionais: língua portuguesa*, p. 23.

¹²³ *Idem*, p. 24.

do que as regras. Nesse sentido, Maria Helena de Moura Neves destaca que o que tem faltado às escolas é, justamente,

considerar a linguagem em funcionamento, o que implica, em última análise, saber avaliar as relações entre as atividades de falar, de ler e de escrever, todas elas práticas discursivas, todas elas usos da língua, nenhuma delas secundária em relação a qualquer outra, e cada uma delas particularmente configurada em cada espaço que seja posta como objeto de reflexão (...)¹²⁴

No entanto, apesar de idéias pautadas na concepção interativa da linguagem encontrarem cada vez mais adeptos no meio docente, a força de anos da tradição gramatical ainda determina a prevalência do ensino prescritivo da Língua Portuguesa, baseado na rigidez da gramática normativa. Segundo Luiz Carlos Travaglia, essa concepção de ensino “objetiva levar o aluno a substituir seus próprios padrões de atividade lingüística considerados errados/inaceitáveis por outros considerados corretos/aceitáveis”,¹²⁵ já que considera como erro tudo aquilo que foge ao padrão, leia-se, tudo o que não for a variedade escrita culta, cujas regras “baseiam-se no uso consagrado pelos *bons escritores* (...)”.¹²⁶ Assim, incluem-se na categoria “erro gramatical” até mesmo as variedades da língua falada, inadequadamente “corrigida” através do cotejo com a escrita, sem se considerar que se tratam de modalidades diferentes, cada qual com suas características próprias, e que, portanto, não poderiam ser avaliadas sob as mesmas bases. Moura Neves acrescenta ainda que, nas escolas,

não entra nunca em questão um “falar” melhor, como se a língua falada fosse apenas um instrumento revelador de “competência lingüística”, no sentido de uma capacidade de entender enunciados da língua materna e de fazer entender enunciados da língua materna a um interlocutor hipotetizado, sem que se avalie mérito, por capacidade de adequação, e, portanto, sem que se considerem condições de aprimoramento ou de obtenção de bons padrões de desempenho.¹²⁷

¹²⁴ MOURA NEVES, Maria Helena de. *Que gramática estudar na escola?* p. 89.

¹²⁵ TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Ob. cit., p. 38.

¹²⁶ Idem, p. 25. (Grifos nossos)

¹²⁷ MOURA NEVES, Maria Helena de. Ob. cit., p. 88.

Cabe destacar que o ensino prescritivo concebe a linguagem como expressão do pensamento, supondo que “há regras a serem seguidas para a organização lógica do pensamento e, conseqüentemente, da linguagem”.¹²⁸ Essa visão limitadora e estanque alimenta preconceitos e gera frustrações nos estudantes, especialmente aqueles vindos das classes menos favorecidas da sociedade, já que se sentem minimizados e excluídos ao verem sua fala desprezada e inferiorizada culturalmente, fator que pode, inclusive, contribuir para a evasão escolar. Conforme esclarece Ataliba Teixeira de Castilho (em bom Português coloquial, diga-se de passagem),

(...) nossa identidade está em nossa língua. Se a vemos respeitada e aproveitada na escola (...). tudo bem. Mas se de cara vão te dizendo que sua linguagem é uma lástima, tchau mesmo! Aqui reside a maior importância da incorporação da língua falada no ensino.¹²⁹

Dessa maneira, é realmente muito difícil despertar nos jovens o prazer de se estudar Língua Portuguesa, uma vez que estes não reconhecem um objetivo real para se aprender Português.

Para promover a renovação desse quadro insatisfatório, inúmeras têm sido as propostas de vários autores que, baseados na concepção de linguagem como espaço de interação social, transcendendo, assim, as fronteiras dos livros didáticos tradicionais, reivindicam lugar de destaque nas salas de aula de Língua Portuguesa para variedades da língua que não a padrão, principalmente as variedades do Português falado, partindo do princípio de que se trata de modalidade que os alunos já dominam ao menos razoavelmente. Dessa forma, o professor utilizaria a linguagem do estudante para demonstrar diferenças, e não para apontar erros, ampliando sua capacidade comunicativa ao mostrar que existem várias maneiras de se falar e de se escrever, e que todas elas – e não apenas uma – é que constituem a totalidade da Língua Portuguesa.

O próprio Travaglia apresenta como contraposição à concepção prescritiva o ensino produtivo, com vistas a ajudar os alunos a desenvolverem a competência

¹²⁸ Idem, p. 21.

¹²⁹ CASTILHO, Ataliba Teixeira de. Entrevista publicada na Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. Ano 3, número 4, março/ 2005.

comunicativa. Esse tipo de ensino pode ser considerado o mais eficiente para o aprendizado de língua materna, já que

não quer alterar padrões que o aluno já adquiriu, mas aumentar os recursos que possui e fazer isso de modo tal que tenha a seu dispor, para uso adequado, a maior escala possível de potencialidades de sua língua, em todas as diversas situações em que tem necessidade delas.¹³⁰

Despertando a consciência dos alunos para questões como adequação e escolha dos níveis da linguagem de acordo com as exigências do contexto, amenizam-se, conseqüentemente, os efeitos do preconceito lingüístico, desenvolvendo-se a competência comunicativa dos estudantes, o que, como já vimos, deveria ser o verdadeiro objetivo do ensino de Língua Materna.

Sabe-se que mudar a feição do ensino da Língua Portuguesa em nosso país, adotando-se uma postura mais flexível com relação à norma gramatical, não será tarefa das mais fáceis, até porque, na maioria das vezes, os professores enfrentam em sua realidade o que Ataliba Teixeira de Castilho denomina “crise do ensino”,¹³¹ cujas conseqüências se refletem diretamente no modo como a questão da linguagem vem sendo tratada nas salas de aula. Assim, a chamada crise social teria sua origem na migração da população rural para o ambiente urbano, especialmente na década de 1970, época em que

nossas escolas deixaram de abrigar exclusivamente os alunos da classe média urbana – para os quais sempre foram preparados os materiais didáticos – e passaram a incorporar filhos de pais iletrados, mal chegados às cidades e a elas mal adaptados.¹³²

O fato é que, passados 30 anos, a maioria das gramáticas continua a ignorar as diferenças lingüísticas, ocupando-se apenas da memorização de conceitos e da repetição mecânica dos mesmos tópicos, exemplificando os ensinamentos quase sempre com

¹³⁰ Idem, p. 40.

¹³¹ Cf. CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *A língua falada no ensino de português*. p. 9.

¹³² Idem, p. 10.

fragmentos de textos literários em linguagem formal; esporadicamente aparecem textos de outros gêneros, mas ainda servindo como pretexto para se ensinar as leis gramaticais.

Castilho destaca ainda como possível causa para a crise no ensino de Língua Portuguesa a falta de capacitação científica dos professores, o que faz com que os problemas lingüísticos sejam ainda analisados sob pontos de vista defasados, como, por exemplo, a visão da língua como fenômeno homogêneo, sem considerar seu caráter social. Destarte, o autor propõe

que se comece por uma observação mais intuitiva da língua como enunciação, para em seguida desembocar numa observação mais ‘técnica’ da língua como um enunciado, enriquecendo-se assim a percepção do fenômeno lingüístico.¹³³

É óbvio que, enxergando a linguagem de maneira simplista e limitada, pouco poderá fazer o professor para ultrapassar, em suas aulas, os limites rígidos da gramática normativa, continuando, portanto, a transmitir os mesmos ensinamentos de outrora, sem adaptá-los à nova realidade. Diretamente ligada às problemáticas social e científica, Castilho acrescenta a “crise do magistério”, relacionada, sobretudo, à questão financeira, reflexo da desvalorização da profissão no Brasil. Segundo o autor,

a tarefa da atual geração de educadores é muito pesada: reciclar-se, reagir contra o círculo de incompetência e de acriticismo que se fechou à volta do ensino brasileiro, e lutar pela valorização da carreira.¹³⁴

Apesar de o panorama se apresentar pessimista, cada vez mais professores vislumbram a importância de modificar a abordagem da Língua Portuguesa em suas aulas, trazendo para discussão aspectos que antes eram simplesmente ignorados, como por exemplo, a valorização de elementos da língua falada em seus diferentes níveis. Pedagogicamente, o resultado são aulas mais dinâmicas e divertidas, em que os alunos participam mais ativamente do processo de aprendizagem porque conseguem identificar aquela língua como sua; lingüisticamente, contribui-se para ampliar com maior eficiência sua competência comunicativa, ajudando-o a visualizar a língua em sua

¹³³ Idem, p. 12.

¹³⁴ Idem, p. 13.

totalidade. Castilho, por exemplo, propõe atividades em que a conversação surja como ponto de partida para a reflexão gramatical, argumentando que “a escola deve iniciar o aluno valorizando seus hábitos culturais, levando-o a adquirir novas habilidades desconhecidas de seus pais”.¹³⁵ Não se trata, obviamente, de deixar de abordar a língua escrita nas aulas, mas sim de se enxergar a língua falada também como objeto de estudo científico, que assim como a modalidade escrita, apresenta características próprias, tanto no léxico, quanto na sintaxe. No entendimento de Leonor Werneck dos Santos, em artigo que analisa o tratamento dado pelos PCNs à relação entre oralidade e escrita, procedimento eficaz para a abordagem da questão da variabilidade da língua na escola deveria

(...) valorizar todas as possibilidades de produção textual, enfatizando os efeitos de sentido e as estruturas lingüísticas usadas. No caso da oralidade, sem desprestigiar os textos elaborados. As aulas de português, se firmadas no tripé língua/leitura/produção, considerando oralidade e escrita e sem priorizar apenas os conceitos – tão questionáveis – de certo/errado, têm muito a ganhar.¹³⁶

A utilização de textos literários que fazem aproveitamento estilístico das marcas da oralidade também pode constituir excelente estratégia para o estudo da língua falada no espaço escolar, a fim de chamar a atenção dos alunos para a existência de variados níveis da linguagem e promover a valorização da modalidade falada, demonstrando o quão expressiva e dinâmica ela é na realidade. Lembrando que, como bem destaca Vanoye,

a linguagem correta, aquela recomendada pela Academia Brasileira de Letras e pelas gramáticas normativas adotadas na escola, é estática; as ousadas, as inovações, as criações (...) vêm da linguagem popular e da linguagem literária; em outras palavras, a evolução da língua é feita pelo povo e pelos poetas.¹³⁷

¹³⁵ Idem, p. 21.

¹³⁶ SANTOS, Leonor Werneck dos. “Oralidade e escrita nos PCN de Língua Portuguesa”. Disponível em: www.filologia.org.br/viiiisenefil/08.html

¹³⁷ Idem, p. 25.

Dentro dessa perspectiva, textos como os de Lygia Bojunga, por exemplo, podem servir como base para os mais variados estudos envolvendo questões como escolha, elaboração e adequação dos níveis de linguagem, pautadas na transposição intencional de elementos típicos da oralidade, com objetivos expressivos. Esse tipo de abordagem objetiva mostrar aos alunos que, em termos de linguagem, não existe verdadeiro ou falso, nem língua superior e inferior. Longe de apresentar apenas uma face – como faz crer a gramática normativa –, a Língua Portuguesa é cada um dos falantes e cada uma de suas realizações. Nesse sentido, o papel do professor é fundamental para levar os alunos a refletirem que a língua encontrada na Gramática é apenas uma dentre as outras variantes que nossa língua apresenta. Afinal, imaginem que tamanho teria uma gramática que abarcasse todo o universo que é uma língua.

Por fim, em concordância com Moura Neves, para que o ensino de Língua Portuguesa seja de fato útil aos jovens e desenvolva sua capacidade de comunicação, valendo-se da linguagem como instrumento para o pleno exercício da cidadania, como almejam os PCN,

a escola tem de ser garantida como o lugar privilegiado de vivência de língua materna: língua falada e língua escrita, língua-padrão e língua-não-padrão, nunca como pares opostos, ou como atividades em competição; enfim, uma vivência da língua em uso em sua plenitude: falar, ler e escrever. A escola está aí para isso, e não se pode desconhecer que tal atitude passa por uma valorização – com justiça há muito requerida – da língua falada no espaço escolar.¹³⁸

2.4 – Os fenômenos da oralidade

Como visto anteriormente, por muito tempo os estudos lingüísticos desconsideraram a língua falada nas investigações teóricas, dado seu aspecto aparentemente caótico e desorganizado, o que acabava dificultando sua configuração como objeto científico. Pode-se afirmar que a perspectiva dicotômica, ao salientar

¹³⁸ MOURA NEVES, Maria Helena. Ob. cit., p. 90.

apenas as diferenças entre a modalidade falada e a escrita, tomando a última como base para comparação, propagou o preconceito contra a oralidade, classificada como incoerente, imprecisa, fragmentária, pouco complexa, ao passo que a escrita configurava o lugar da coerência, da precisão e da organização, só para citar alguns dos principais elementos que, tradicionalmente, caracterizavam a suposta oposição entre as instâncias. Sem levar em conta também os usos da língua e sua variabilidade, a fala costumava ser associada à informalidade, e a escrita ao padrão, à norma, fato que servia de justificativa ao desprestígio da oralidade. Sobre a questão, salienta Leonor Lopes Fávero *et alii* que “(...) o problema é resultante de critério(s) de pesquisa, não se podendo, assim, generalizar, afirmando que uma seja mais complexa, mais bem elaborada, mais explícita e mais autônoma que a outra”¹³⁹. Assim, a equivocada hierarquização das modalidades decorre do fato de que normalmente, a fala é “(...) geralmente ensinada, corrigida, retificada com base na escrita, o que vem a negar suas características específicas.”¹⁴⁰

Com os novos rumos da Lingüística, apontando para a valorização dos processos sociointeracionais da linguagem, os estudos sobre a fala tomaram impulso, refletindo a importância social da pesquisa sobre os usos lingüísticos na atualidade. Ao se conceber a linguagem como lugar de interação, passível de variações de acordo com os usos e as diversas situações comunicativas, modifica-se também a forma de as gramáticas abordarem determinados temas enfocados apenas superficialmente – ou que sequer eram analisados. Foi o que aconteceu com a oralidade, cuja importância, na Língua Portuguesa, reflete-se até nos PCN, que apresentam claramente em seus objetivos a necessidade de se levar o assunto para discussão nas salas de aula dos ensinos médio e fundamental. Obviamente não se trata de ensinar os alunos a falar, mas “(...) isto sim, de identificar a imensa riqueza e variedade dos usos da língua”,¹⁴¹ demonstrando que a linguagem dos textos falados deve ser valorizada pelos alunos para servir de motivação para reflexões acerca da língua materna no ambiente escolar. A grande vantagem de se levar a questão para debate seria permitir ao aluno perceber as variedades socioculturais de sua língua, conscientizando-o de que a escolha de uma delas em detrimento de outra vai depender, em alguns momentos, da situação comunicativa. Dessa forma, caso ainda não domine a variante culta, será iniciado em sua aquisição, encarando-a, não como o

¹³⁹ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. Ob. cit., p. 82.

¹⁴⁰ VANOYE, Francis. Ob. cit., p. 40.

¹⁴¹ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. Ob. cit., p. 115.

modo correto de se comunicar (em oposição à sua linguagem “errada”), mas como um dos tantos usos da Língua Portuguesa. Assim, pretende-se que os professores possam atuar “(...) no sentido de colocar a escrita padrão à disposição do aluno como alternativa, em diferentes gêneros e estilos (...)”,¹⁴² para então contribuir para o desenvolvimento da capacidade comunicativa dos estudantes.

Gladstone Chaves de Melo ressalta a relevância da língua falada como

(...) instrumento de comunicação imediata, face a face. Além das palavras, tem como auxiliar todo o conjunto de circunstâncias presentes, que favorece a interinteligência e reduz muito o esforço lingüístico (...).¹⁴³

Encarando a modalidade como ferramenta indispensável à comunicação cotidiana, os estudos sobre a língua falada tiveram como ponto de partida a conversação, considerada base da interação, e definida como

(...) atividade na qual interagem dois ou mais interlocutores que se alternam constantemente e passa a ser incorporada, nas análises textuais, a observação das condições de produção de cada atividade interacional.¹⁴⁴

Luiz Antonio Marcuschi justifica a relevância de se estudar a conversação ao destacar:

Em primeiro lugar, ela é a prática social mais comum no dia-a-dia do ser humano; em segundo, desenvolve o espaço privilegiado para a construção de identidades sociais no contexto real, sendo uma das formas mais eficientes de controle social imediato; por fim, exige uma enorme coordenação de ações que exorbitam em muito a simples habilidade lingüística dos falantes.¹⁴⁵

¹⁴² MOLLICA, Maria Cecília. *Da linguagem coloquial à escrita padrão*, p. 11.

¹⁴³ CHAVES DE MELO, Gladstone. Ob. cit., p. 167.

¹⁴⁴ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. Ob. cit., p. 15.

¹⁴⁵ MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Análise da conversação*, p. 5.

Através da delimitação da conversação como protótipo da língua falada, procedeu-se a um estudo autônomo de seu funcionamento, analisando-se suas características não mais como opostas nem inferiores às da escrita, mas encarando-as, de fato, como duas práticas sociais distintas. Aspectos da fala que, tradicionalmente, eram responsáveis por atribuir uma aparência caótica, como as pausas, hesitações, repetições e truncamentos, por exemplo, à luz da nova perspectiva configuram elementos pragmáticos exigidos pelas condições de produção típicas da modalidade. Assim, ao contrário do que se imaginava, a fala não é desorganizada nem incoerente, possuindo processos lingüísticos próprios, como, por exemplo, na construção da textualidade, em que:

A coesão revela-se às vezes, por meio de marcas formais na estrutura lingüística, manifestando-se na organização seqüencial do texto e sendo percebida na superfície textual em seus aspectos léxico, sintático e semântico; outras vezes vem subentendida, não marcada lingüisticamente.¹⁴⁶

Analisando a oralidade na perspectiva do *continuum*, pode-se perceber também que, como o texto escrito, o texto oral apresenta, dentro da variação de gêneros, seus próprios mecanismos de estabelecimento da coesividade e da coerência. Do mesmo modo, não pode ser mais classificada como inferior no que se refere à qualidade cognitiva, visto que

(...) os processos de compreensão desenvolvidos na oralidade são os mesmos que na escrita, variando as formas de implementação em virtude das condições de produção, em especial quando o texto se dá no formato dialogado.¹⁴⁷

No entender de Marcuschi, que aborda a importância das atividades de retextualização para o desenvolvimento da competência comunicativa, “a passagem da fala para a escrita não é a passagem do caos para a ordem: é a passagem de uma ordem para outra ordem”.¹⁴⁸ Cabe destacar que, por apresentarem características particulares, nem sempre é possível se operar a transferência completa, fato que também serve para

¹⁴⁶ FÁVERO, Leonor Lopes *et alii*. Ob. cit., p. 31.

¹⁴⁷ Idem *ibidem*.

¹⁴⁸ Idem, p. 47.

demonstrar que cada modalidade tem funções específicas dentro das práticas comunicativas. Assim, a visão do *continuum* língua falada/língua escrita, em vez de acentuar as diferenças, define-as como peculiaridades decorrentes, principalmente, das condições distintas de produção, e, mais ainda, salienta as semelhanças existentes, demonstrando que, de fato, não se sustentam os preconceitos disseminados na proposta dicotômica.

Se passarmos ao campo da literatura, a existência do *continuum* pode ser observada com ainda mais nitidez, como bem sinaliza Eunice Pontes: “Se dermos mais atenção, sem preconceito, à língua coloquial descobriremos que entre ela e a língua literária contemporânea existem muito mais semelhanças do que se pensa”.¹⁴⁹ Isso porque, para se analisar as diferenças existentes entre as duas modalidades, é preciso

levar em conta o gênero de texto: comparar, por exemplo, linguagem de tese com narrativa oral informal vai dar uma série de diferenças que podem ser devidas não ao fato de se tratar de língua oral ou escrita, respectivamente, mas sim ao gênero de texto.¹⁵⁰

Ao estudarmos, por exemplo, os diálogos presentes numa narrativa de ficção, poderemos constatar o quanto este se aproxima da língua coloquial que utilizamos cotidianamente, não só no que respeita ao léxico e à sintaxe, mas também à tentativa de reproduzir os próprios caracteres situacionais típicos da conversação oral.

¹⁴⁹ PONTES, Eunice. Ob. cit., p. 36.

¹⁵⁰ Idem, p. 35.

3 – ORALIDADE E LITERATURA

3.1– Literatura Brasileira e oralidade: panorama histórico

Apesar de a aproximação entre literatura e oralidade se mostrar mais intensa a partir do século XX, em outros momentos da história literária é possível perceber, ainda que em nível incipiente, a tentativa dos escritores de transferir aspectos característicos da língua falada para seus textos. É o que se verifica, por exemplo, nas narrativas medievais, em que as repetições de conjunções coordenativas conferiam ao texto um ritmo paratático que tornava os períodos mais longos. Dino Preti questiona se esse recurso não poderia já representar “quem sabe, uma primeira documentação escrita do que, hoje, chamamos, na Análise da Conversação, de marcadores conversacionais”.¹⁵¹ Assim, além de servir às investigações no campo do estilo, a presença das marcas da oralidade na literatura também podem servir como *corpus* para os estudos lingüísticos acerca da evolução da língua no que se refere às variações da fala nas diferentes situações comunicativas, suprimindo, em alguns momentos, a falta de documentação gravada.

Em se tratando de Literatura Brasileira, identifica-se o teatro de José de Anchieta como a primeira tentativa de abordar questões de ordem sociolingüística, tendo em vista a finalidade educativa da obra, que apresenta, em alguns momentos, trechos em tupi, revelando “uma intenção comunicativa com o espectador nativo (...)”,¹⁵² com o objetivo claro de doutrinar os índios na fé católica. Sobre a qualidade lingüística dos textos, assinala Preti que “nem sempre há, é certo, uma maior consciência teatral que leve a uma escolha lingüística organizada, em relação à preferência de uma língua a outra”,¹⁵³ demonstrando que a preocupação, nesse caso, é de ordem pragmática, não expressiva, e que o nível de elaboração estilística é ainda superficial. Passando ao campo da poesia, Gregório de Matos pode ser considerado pioneiro na transposição para a língua escrita de elementos tipicamente orais, visto que, com o objetivo de criticar a “pseudonobreza” baiana do século XVII, registrava aspectos da fala não padrão utilizada por essa classe social em oposição à linguagem culta de Portugal. Apesar de se verificar a preocupação

¹⁵¹ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 117.

¹⁵² PRETI, Dino. *Sociolingüística*, p. 64.

¹⁵³ Idem, p. 65.

sociolinguística de retratar uma determinada variação de cunho social, cabe destacar que aí a presença da oralidade se limita apenas ao nível léxico.

Foi somente no século XIX, com o advento do Romantismo e o surgimento da prosa de costumes, que se observou, de fato, “(...) um processo de valorização político-social das classes mais populares, que tornou possível, na literatura, uma descrição mais cuidadosa dos hábitos lingüísticos dessas classes”.¹⁵⁴ Na busca por uma língua própria, livre dos padrões impostos por Portugal, grande relevância teve a utilização dos elementos da oralidade característicos da variante brasileira, o que constitui um dos aspectos fundamentais do sentimento nacionalista que marcou a época. No nacionalismo, a reação contra a dominação lusitana se reflete não somente no aspecto político-social, estendendo-se ao plano da língua na medida em que “(...) favorecia a crença de que o povo independente deve ter língua própria”.¹⁵⁵

Nesse panorama, José de Alencar figura como um dos grandes nomes do nacionalismo literário, já que, na utilização das marcas da oralidade,

(...) além de documentar em seus escritos certos aspectos da variante brasileira, também polemizou a esse respeito, permitindo, assim, que se conheça o pensamento crítico da intelectualidade da época.¹⁵⁶

As inovações lingüísticas promovidas pelo autor de *Iracema* provocaram a reação dos puristas, que imediatamente teceram críticas violentas, “(...) acusando-o de desconhecer o vernáculo, de escrever mal, fugindo aos padrões cultos da língua, únicos indicados para o processo literário”.¹⁵⁷ Embora as marcas da oralidade fossem mais abundantes no nível do léxico, o texto romântico representou a variante brasileira também no que se refere à morfossintaxe, ao apresentar, por exemplo, o emprego do indicativo no lugar do subjuntivo, a preposição “em” com verbos de movimento, e a colocação pronominal livre, aspectos bastante comuns na literatura atual, mas que configuravam grandes ousadias na época. Ainda assim, é possível perceber que, apesar

¹⁵⁴ Idem, p. 118.

¹⁵⁵ PIMENTEL PINTO, Edith. *A língua escrita no Brasil*, p. 21.

¹⁵⁶ Idem *ibidem*.

¹⁵⁷ PRETI, Dino. *Sociolinguística*, p. 92.

da preocupação em retratar uma “língua brasileira”, a linguagem utilizada nos textos é marcada pelo artificialismo dos diálogos e pautada no uso culto da Língua Portuguesa.

A relação entre oralidade e língua literária acentua-se durante o período do Realismo-Naturalismo, o que é bastante justificável por se tratar de uma fase da Literatura Brasileira em que se fazem muito presentes personagens originários de um meio social menos privilegiado tanto econômica quanto social e culturalmente. Desse modo, é explicável a preocupação dos escritores em retratar a linguagem empregada por esses tipos sociais, o que funciona como recurso expressivo fundamental para a caracterização dos personagens, conferindo à obra, de uma maneira geral, a atmosfera de realidade e verossimilhança tão almejada pelos seguidores dessa escola literária. Cabe esclarecer que o registro de subpadrões lingüísticos da Língua Portuguesa se restringe ao nível do diálogo, uma vez que a linguagem do narrador mantém-se fiel à norma culta. Isso porque, após o Romantismo, inicia-se um período marcado pelo racionalismo, em que as reações mais radicais aos portugueses já se haviam acalmado, e que a atitude de auto-afirmação não mais se baseava em lutar por uma “língua brasileira”, mas em demonstrar o conhecimento culto do idioma e, até mesmo, de aspectos históricos do idioma. Nesse contexto, os intelectuais do país

consideravam sua modalidade de língua mais “legítima” que a dos portugueses, porque mais semelhante à que se praticara nos séculos XV e XVI; e que os brasileiros, por seus aprofundados estudos de gramática e filologia, sua leitura assídua dos clássicos, estavam mais aptos a ensinar aos portugueses do que deles aprender o bom uso da língua.¹⁵⁸

Por esse motivo, “(...) os ideais lingüísticos dos brasileiros, nos vinte anos finais do século passado [XIX] e nos vinte iniciais deste [XX], aproximadamente, opunham-se aos ideais românticos”.¹⁵⁹

Foi com o Modernismo que se deu a retomada e a intensificação do aproveitamento literário dos elementos da oralidade, especialmente da fala urbana, por meio da incorporação de um vocabulário mais popular e de sintaxe mais simplificada,

¹⁵⁸ PIMENTEL PINTO, Edith. Ob. cit., p.27.

¹⁵⁹ Idem ibidem.

objetivando conferir aos textos um tom coloquial. Seu caráter de reação ao passado refletia-se também em atitudes antilusitanas inclusive no que se referia à linguagem, por meio da pesquisa da cultura popular brasileira, a qual se reflete lingüisticamente no registro de aspectos da oralidade. Destaca-se como um dos precursores da nova tendência Mário de Andrade, que lutou por “uma linguagem que transpusesse para o registro de arte a prosódia, o ritmo, o léxico e a sintaxe coloquial”,¹⁶⁰ a fim de atingir um dos propósitos expostos no Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”¹⁶¹ Mário de Andrade, além de contribuir na prática para o estabelecimento de novos padrões estéticos tanto na poesia quanto na prosa, também foi grande estudioso dos fenômenos da linguagem, discorrendo sobre questões referentes à variação lingüística e aos níveis da linguagem, principalmente no que respeita à valorização dos elementos da língua nacional, segundo ele “(...) de gostoso falar e difícilimo escrever”.¹⁶² Revelando consciência sobre a heterogeneidade da língua, observa que

(...) a linguagem usada por milhares de pessoas, já por si diferentes umas das outras e ainda por cima diferenciadas por profissões, situação social etc. é necessariamente um instrumento vivo, um eterno fazer-se, a que qualquer coisa modifica, transforma ou acrescenta.¹⁶³

Parece claro que o Modernismo abriu caminho e reinventou as bases sobre as quais se sustenta a Literatura Brasileira até os dias de hoje, na medida em que ressaltou a potencialidade expressiva das marcas da oralidade, demonstrando que “(...) para revigorar a língua escrita, seria preciso injetar-lhe os elementos vivos da língua falada”.¹⁶⁴ Conseqüentemente, o que se verifica é que “(...) foram os prosadores do século XX que aproveitaram melhor as sugestões da sintaxe falada, dos regionalismos, da gíria (...)”,¹⁶⁵ motivados também pelo surgimento de novas disciplinas lingüísticas como a Análise da Conversação e a Sociolingüística, que passaram a valorizar a língua

¹⁶⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 354.

¹⁶¹ ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. Disponível em: http://www.klickescritores.com.br/pag_imortais/oswald_obr2.htm

¹⁶² ANDRADE, Mário de. “O baile dos pronomes”. p. 223.

¹⁶³ ANDRADE, Mário de. “A língua viva”. p. 181.

¹⁶⁴ VANOYE, Francis. Ob. cit., p. 41.

¹⁶⁵ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 120.

falada como objeto de estudo, o que se reflete, na literatura, como “(...) tendência para aceitar melhor a contribuição da língua oral, no sentido de caracterizar, dar um tom mais realista às vozes das personagens (e do narrador de primeira pessoa)”.¹⁶⁶ Não se trata, no caso, de mera transcrição da língua falada, transpondo-a para o texto escrito, o que, como visto, configura grande dificuldade, já que além dos limites lingüísticos impostos pelas peculiaridades de cada uma das modalidades, existe a barreira imposta pela tradição cultural, pois a reprodução fiel da fala esbarraria, por exemplo, na questão da ortografia, acarretando, invariavelmente, a subversão da norma, contrariando as expectativas do leitor do texto de ficção e dificultando sua leitura. Aliás, a ortografia é uma das responsáveis pela feição tradicionalizante da escrita, uma vez que:

Como as reformas ortográficas são pouco frequentes, enquanto a evolução da fala é constante e natural, em todas as línguas ocorre uma defasagem entre os dois sistemas (o sonoro e o escrito).¹⁶⁷

Além da ortografia, aspectos da fala como a prosódia, a sobreposição de vozes e a mudança brusca de tópicos também representam o que Preti classifica como “limites intransponíveis entre a fala e a escrita”.¹⁶⁸

O que interessa na análise das marcas da oralidade no texto literário “(...) são justamente essas estratégias dos escritores para transformar o coloquial, o vulgar do dia-a-dia em matéria artística (...),”¹⁶⁹ a fim de criar a ilusão de uma realidade oral, em que se permite ao leitor “(...) reconhecer no texto uma realidade lingüística que se habituou a ouvir ou que, pelo menos, já ouviu alguma vez e que incorporou a seus *esquemas de conhecimento*, frutos de sua experiência como falante”.¹⁷⁰ O fundamental para os autores que se valem da oralidade como recurso estilístico seria “(...) fazer o resultado lingüístico da fala aproximar-se do próprio ato de fala (...)”.¹⁷¹ Parece evidente que o objetivo dos autores ao buscar inspiração na linguagem do dia-a-dia é mesmo aproximar cada vez mais as obras de seus interlocutores, despertando o sentimento de identificação quando fazem uso de elementos da língua utilizada em sua comunicação cotidiana. A

¹⁶⁶ Idem *ibidem*.

¹⁶⁷ PRETI, Dino. *Sociolingüística*, p. 66.

¹⁶⁸ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 121.

¹⁶⁹ PRETI, Dino. “Apresentação”. In: URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*, p.10.

¹⁷⁰ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 126. (grifos do autor)

¹⁷¹ URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*, p. 30.

participação do leitor nesse processo mostra-se fundamental, já que se estabelece uma espécie de pacto entre ele e o texto, na medida em que, ao se envolver com a atmosfera da narrativa construída a partir da elaboração adequada dos recursos lingüísticos, “aceitará as variações de linguagem de suas personagens ou narradores de primeira pessoa, ligando-as a um falante e a uma situação de interação que poderiam ser reais”.¹⁷²

Sobre a Literatura Brasileira, verifica-se sua proximidade com elementos da língua falada principalmente no que diz respeito à sintaxe e ao léxico, aspectos mais influenciados pelas mudanças presentes na fala espontânea. Parece claro que o sucesso dessa estratégia, cujo objetivo maior é levar o leitor a se identificar com o que está lendo, vai depender, e muito, do talento do escritor, da sua habilidade ao manipular os elementos da linguagem oral, já que o emprego inadequado desses elementos poderá levar ao empobrecimento do texto. Mário de Andrade, em sua luta a favor da liberdade lingüística também no nível da literatura, destacava a importância estilística da utilização das variantes pelos escritores ao afirmar:

Além da sua própria sensibilidade, é na fonte riquíssima de todas as linguagens parciais de uma língua que o artista vai encontrar o termo novo, o modismo, a expressão justa, a sutileza sintática, que lhe permitem fazer da sua linguagem culta, um exato instrumento da sua expressão, da sua arte.¹⁷³

3.2– Aproveitamento estilístico das marcas da oralidade na Literatura Brasileira

Passando especificamente ao campo da Estilística, é possível identificar na prosa de ficção contemporânea alguns dos recursos lingüístico-expressivos em que se apóiam os escritores ao transferir para o texto escrito as marcas típicas da língua falada, bem como de que maneira eles se acham distribuídos dentro das subáreas existentes na ciência do estilo. É interessante perceber que muitos dos elementos da oralidade aproveitados na literatura têm, na fala, justificativas pragmáticas, originadas pelas

¹⁷² Idem, p. 121.

¹⁷³ ANDRADE, Mário de. “A língua viva”, p. 184.

próprias condições de produção e por fatores de ordem extralingüística, motivo pelo qual podem ser reproduzidas apenas parcialmente no texto escrito, que as emprega com base em fatores de ordem estilística. Trata-se de processo intencional com o intuito evidente de construir uma linguagem cada vez mais próxima da utilizada pelo leitor, que, por meio da identificação estabelecida com a obra literária, tem possibilidade de interagir mais efetivamente com ela.

Apesar de se concentrarem principalmente no âmbito do léxico e da sintaxe, encontramos as marcas da oralidade igualmente nos níveis fônico e morfológico, este último, na dissertação, por questões de ordem didática, incorporado ao nível léxico. A divisão aqui utilizada será a proposta por Nilce Sant'anna Martins em *Introdução à estilística*, que se apresenta mais abrangente ao contemplar também a expressividade dos processos morfológicos, aspecto desconsiderado por autores como Mattoso Câmara Jr., por exemplo, que justifica a exclusão sob o argumento de que “apenas o sistema mórfico não parece compadecer-se com uma exploração por esse prisma, como criação central, que é, da inteligência intuitiva que plasma a linguagem”.¹⁷⁴

No nível fônico, normalmente, o campo mais explorado é o da potencialidade expressiva dos sons vocálicos e consonantais, presente em fenômenos relacionados à repetição dos fonemas com o objetivo de se obter algum tipo de efeito sonoro, cuja utilização na maioria das vezes encontra-se restrita ao campo da poesia. Destacam-se recursos estilísticos como a rima, aliteração, assonância, anominação, dentre outros. No entanto, o aproveitamento estilístico da matéria sonora da língua pode igualmente servir à prosa literária, refletindo também algumas marcas da linguagem falada. É o caso, por exemplo, da onomatopéia, que num sentido mais estrito significa “a reprodução de um ruído – ou mais modestamente a tentativa de imitação de um ruído por um grupo de sons da linguagem”.¹⁷⁵ Conforme acrescenta José Brasileiro Vilanova, “a onomatopéia situa-se no plano da expressividade representativa, possuindo assim valor relativamente objetivo”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*, p. 24.

¹⁷⁵ MARTINS, Nilce Sant'anna. Ob. cit., p. 48.

¹⁷⁶ VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos estilísticos da língua portuguesa*, p. 30.

Assim como as onomatopéias, as interjeições podem ser analisadas sob o prisma da motivação sonora; elas são definidas como “expressão com que traduzimos os nossos estados emotivos”¹⁷⁷, assumindo um caráter mais subjetivo que as onomatopéias. Cabe acrescentar que, freqüentemente, apresentam uma entoação exclamativa, embora também possam se apresentar em construções interrogativas. Outro recurso fônico que se baseia na oralidade é a harmonia imitativa, considerada um tipo mais amplo de onomatopéia que se estende ao longo do enunciado como um todo, evocando um efeito sonoro estritamente relacionado à idéia expressa. As alterações fonéticas também surgem com freqüência nos textos em que predomina a linguagem coloquial, já que os metaplasmos em nível sincrônico refletem tendência bastante comum não só nas variantes populares, mas na língua falada de maneira geral, estando diretamente ligada à questão da pronúncia.

No que se refere aos traços suprasegmentais dos fonemas, constitui importante recurso estilístico que marca o caráter oral de um texto a própria pontuação (ou ausência desta) utilizada pelo autor. Segundo Martins, “os sinais de pontuação ajudam a reconstituir a entoação que o autor pode ter pretendido para o seu texto, mas são muito pobres em relação à riquíssima gama de tons da voz humana”.¹⁷⁸ Além de colaborar na estruturação do texto em nível de estrutura sintática, a pontuação passa a apresentar um valor também afetivo e expressivo, não seguindo, para isso, regras rígidas na utilização. Como na maioria dos casos reflete o estado psicológico dos personagens, o emprego dos sinais de pontuação como marca da oralidade adquire uma feição bastante subjetiva. Na dissertação, abordaremos a pontuação no item destinado aos fenômenos da sintaxe, por entendermos que, na obra de Lygia Bojunga, mais que indicar a entoação da fala dos personagens, trata-se de aspecto que interfere sensivelmente na estruturação das frases.

Por fim, destaca-se o aproveitamento estilístico de aspectos da ortografia, por meio da utilização expressiva da caixa alta e dos próprios recursos tipográficos, como tentativa de representar características da linguagem oral, como entoação e duração. No que diz respeito à reprodução fiel da prosódia no texto literário, destaca Hudinilson

¹⁷⁷ BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*, p. 330.

¹⁷⁸ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 62.

Urbano que tal “(...) propósito estará destinado à frustração; quando não, seria de efeito duvidoso, em vista da enorme dificuldade para vencer a tradição escrita do leitor”.¹⁷⁹

O nível léxico-morfológico é o que mais empresta elementos da linguagem oral para o texto escrito, visto que a maioria dos autores se utiliza das infinitas possibilidades oferecidas pelas palavras de sua língua (ou de outras, como no caso dos estrangeirismos), tanto no campo denotativo como no conotativo, aproveitando-se ao máximo do potencial semântico do vocabulário. Na dissertação, abordaremos especificamente as gírias e expressões populares, que constituem exemplos vivos da utilização cotidiana da linguagem figurada, principalmente da metáfora, além de conferirem ao texto um tom de espontaneidade, demonstrando que, assim como na língua falada, na literatura a presença do vocabulário gírio tem como objetivos “(...) aproximar os interlocutores, quebrar a formalidade, forçar uma interação mais próxima dos interesses das pessoas que dialogam”.¹⁸⁰

Dentro da investigação do nível léxico, grande relevância tem a observação do valor expressivo de aspectos ligados à morfologia da Língua Portuguesa, como, por exemplo, a influência da oralidade no processo de formação dos graus aumentativo e diminutivo dos substantivos, adjetivos e advérbios, demonstrando que a noção de gradação se relaciona diretamente à questão de estilo ou à preferência pessoal, pois, antes de ser um processo gramatical, constitui processo psicológico. Os autores contemporâneos também registram com frequência os processos de adjetivação e adverbialização, campo em que se encontra forte presença da oralidade, contribuindo com elementos bastante expressivos e criativos, que fogem totalmente da rigidez apresentada pela gramática normativa.

No que se refere ao campo da sintaxe, a grande maioria dos estudiosos afirma que se trata do nível da Gramática em que as possibilidades de escolha se mostram maiores no campo estilístico. Passando à esfera da oralidade, as possibilidades se ampliam, uma vez que a sintaxe é pautada não só em fatores lógicos, mas também psicológicos, o que, segundo Urbano, “(...) explica a impressão que se tem de que na

¹⁷⁹ URBANO, Hudinilson. Ob. cit., p. 110.

¹⁸⁰ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e língua escrita*, p. 65.

fala haja mais tipos de construções frasais do que na escrita”.¹⁸¹ A influência de fatores pragmáticos, como a situação e as condições de produção, é responsável por características marcantes da sintaxe oral, refletindo-se em características textuais como a preferência por construções coordenativas, a presença de frases mínimas (algumas vezes interrompidas), as elipses, os segmentos aparentemente soltos no enunciado, mas ligados pelo contexto. Cabe esclarecer que a tendência de simplificação na linguagem falada é provocada por razões de natureza pragmática, já que

(...) o falante pode deixar de dizer algo ou mencionar pormenores de um fato, porque seu interlocutor já entendeu o que ele queria dizer e esses implícitos fazem parte dos conhecimentos partilhados por ambos. Daí serem naturais na conversação, as estruturas partidas, as frases inacabadas, os vocábulos soltos etc.¹⁸²

Destacam-se igualmente como marcas da oralidade no nível sintático presentes na literatura contemporânea: a utilização coloquial de pronomes retos como objetos, o predomínio de regências diretas, a falta de correlação entre os tempos verbais, em que, segundo Urbano, ao se contrapor o uso culto e o coloquial, observa-se “(...) o mais alto nível de gramaticalidade como sinônimo de correção e não a funcionalidade em si (...)”,¹⁸³ salientando que as construções tradicionalmente avaliadas como “erro” se mostram muito mais práticas na medida em que agilizam a comunicação. Também constitui tendência corriqueira na literatura contemporânea o emprego de pronome átono iniciando frase, uso já defendido por Oswald de Andrade em seu poema “Pronominais”¹⁸⁴ e justificado por Mário de Andrade em artigo intitulado “O baile dos pronomes”, onde aponta que

(...) não se trata apenas de iniciar realmente a frase, com a sua maiúscula erguendo orgulhosamente o pronome átono: o fenômeno é

¹⁸¹ URBANO, Hudinilson. Ob. cit., p. 116.

¹⁸² PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e língua escrita*, p. 144.

¹⁸³ URBANO, Hudinilson. Ob. cit., p. 81.

¹⁸⁴ “Dê-me um cigarro/Diz a gramática/Do professor e do aluno/E do mulato sabido/Mas o bom negro e o bom branco/Da Nação Brasileira/Dizem todos os dias/Deixa disso camarada/Me dá um cigarro”
Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jjpoesia/oswal.html#pronominais>

muito principalmente de ritmo, não só de ritmo no tempo, como também de ritmo psicológico.¹⁸⁵

Apesar de consagrado na fala e largamente utilizado até mesmo em alguns gêneros da escrita, como o texto jornalístico, o átono iniciando frase ainda é tratado como erro nas gramáticas tradicionais, que, por não dar conta dos aspectos relacionados à expressividade, não contempla a construção como indicativa da “(...) constância rítmico-verbal brasileira”.¹⁸⁶

Outra característica marcante da linguagem falada encontrada no texto literário é a repetição, que se verifica tanto no nível fonológico, quanto no léxico e no sintático, possuindo três efeitos semânticos principais: “intensidade, iteração e continuação”.¹⁸⁷ No plano sintático, revela-se fundamental como mecanismo de coesão textual, através da repetição de conectivos e, até mesmo, de estruturas sintáticas inteiras, além de contribuir para conferir ao texto em prosa um ritmo que se aproximaria daquele típico da língua falada. Lembrando, com Dino Preti, que nos referimos à repetição com intenções expressivas: “Na língua escrita, a repetição pode ser um índice de estilo descuidado e as regras estilísticas recomendam que se use a sinonímia, que reflete um texto mais elaborado.”¹⁸⁸ Vê-se, portanto, a relevância de se considerar o gênero do texto analisado, visto que, em determinadas situações, a repetição pode ser encarada como qualidade negativa.

No caso de Lygia Bojunga, algumas das marcas lingüístico-estilísticas aqui assinaladas aparecem com muita freqüência em sua obra, exploradas das mais diversas maneiras e servindo para expressar variados aspectos da língua falada. A autora parte de elementos às vezes bastante corriqueiros e desgastados pelo uso para criar novas e inusitadas construções, aproveitando o que há de mais significativo na oralidade, demonstrando habilidade e sensibilidade no manejo da Língua Portuguesa, efetuando as escolhas que se mostram mais adequadas à configuração de sua “prosa falada”.

¹⁸⁵ ANDRADE, Mário de. “O baile dos pronomes”, p. 224.

¹⁸⁶ Idem *ibidem*.

¹⁸⁷ KOCH, Ingedore G. V. “A repetição e suas peculiaridades no português falado no Brasil”. In: URBANO, Hudinilson *et alii* (org.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*, p. 119.

¹⁸⁸ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e língua escrita*, p. 128.

4 – MARCAS DA ORALIDADE EM LYGIA BOJUNGA

4.1 – Breve histórico da literatura infanto-juvenil no Brasil

É inevitável se falar em literatura infantil brasileira sem pensar em Monteiro Lobato, cuja obra representa verdadeiro divisor de águas na evolução do gênero no país. Embora não tenha sido o primeiro a escrever para crianças, foi precursor na medida em que inaugurou um “estilo brasileiro” de falar ao público infantil, já que, anteriormente, os autores se limitavam a traduzir ou a adaptar clássicos da literatura mundial, a produzir textos com função didático-moralizante, ou a simplesmente registrar por escrito narrativas de tradição oral pertencentes ao folclore brasileiro. Tal tendência pode ser justificada pelo fato de não haver à época, em nosso país, uma tradição literária a ser seguida, o que se verifica até mesmo na ausência de motivações artísticas na produção escrita voltada para crianças. Contudo, no âmbito lingüístico, por exemplo, nomes como Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel, refletindo a postura nacionalista que marcou, de modo geral, a literatura no final do século XIX e início do XX, preocupavam-se em aproximar a linguagem das traduções da fala brasileira, numa evidente tentativa de adequar o texto aos leitores em formação. Vale ainda mencionar a contribuição de Olavo Bilac, cujos poemas, incentivando nas crianças o orgulho nacional e o amor pela pátria, foram largamente difundidos e habitam a memória dos brasileiros até hoje.

Ainda que não tenham promovido grandes revoluções lingüístico-literárias, os chamados “desbravadores” da literatura infantil brasileira abriram caminho para a formação de um público-leitor de ficção infantil, pertencente em sua maioria à classe média emergente, e estimulando até mesmo o crescimento do mercado editorial. Entretanto, é com Monteiro Lobato que se inicia a fase realmente literária da produção infantil no país, e não à toa a grandeza da obra fez de seu autor o principal nome do gênero, lembrado, lido e relido à exaustão, influenciando gerações de leitores, escritores e até mesmo telespectadores, o que só confirma o caráter universal e a-temporal de sua literatura. Sem dúvida, a saga do Sítio do Picapau Amarelo, com suas aventuras e personagens inesquecíveis, figura entre os clássicos da literatura nacional, não apenas infantil.

As revoluções promovidas por Lobato se insinuam nos mais variados aspectos do texto ficcional. A começar pela composição das personagens, visto que é o primeiro a retratar a criança brasileira, dando a ela voz e capacidade de questionar, agir e interferir na realidade, através da ludicidade e da imaginação, características inerentes à própria essência infantil. O autor, assim, modifica também a visão acerca da criança, por acreditar na sua inteligência e capacidade de transformação, fazendo-a refletir – especialmente por meio da figura “subversiva” da boneca Emília (para alguns, o alter-ego de Lobato) – sobre a moral tradicional, o autoritarismo dos adultos, a hipocrisia, dentre outros assuntos antes considerados inadequados para esse tipo de público, acostumado a ser apenas adestrado e disciplinado. Além disso, ao eleger a criança como interlocutora, percebe a necessidade de “falar a mesma língua” e, para tanto, acaba por revolucionar também o plano lingüístico, apostando na utilização de uma linguagem mais simples, marcada pelo coloquialismo e repleta de elementos da fala, contribuindo para a melhor composição da atmosfera brasileira que envolve seus livros. O universo ficcional e ideológico de Lobato pode remeter à “(...) visão de um Brasil (ou de um mundo) onde reinam a paz, a sabedoria, a liberdade (...)”,¹⁸⁹ e, nesse microcosmo em que tudo é possível, o autor mistura discussões sobre problemas nacionais, como a crise do petróleo e as injustiças e preconceitos sociais, a personagens folclóricas, mitológicas e de contos de fadas, incorporados ao contexto brasileiro interagindo com os moradores do Sítio, tendo na maioria das vezes suas histórias re-inventadas e seus perfis alterados. É fácil perceber, portanto, que não é exagero afirmar que “(...) sozinho, é quase um sistema literário inteiro (...)”,¹⁹⁰ e que mais do que um projeto estético-literário, através da literatura pretendia “influir na formação de um Brasil melhor através das crianças”,¹⁹¹ sendo seu principal lema – “um país se faz com homens e livros” – repetido até hoje por todos aqueles que acreditam na importância da leitura para o desenvolvimento de indivíduos críticos e atuantes.

Após a publicação, em 1944, do último livro de Monteiro Lobato voltado para crianças (*Os doze trabalhos de Hércules*), e sua morte em 1948, a literatura infantil brasileira vivenciou um longo período de estagnação, não havendo produções de grande relevo à época, faltando o que Zilberman denominou de “centelha de imaginação” que

¹⁸⁹ SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga – As renaixências renovadas*, p. 51.

¹⁹⁰ ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, p. 33.

¹⁹¹ SANDRONI, Laura. Ob. cit., p. 60.

antes se verificava. Foi somente no início da década de 1970 que o gênero ganhou novo fôlego, estimulado, basicamente, por duas providências consideradas inovadoras aplicadas à metodologia de ensino de Língua Portuguesa:

(...) valorizaram-se os autores contemporâneos, e não necessariamente os canônicos; e estimulou-se a presença, em sala de aula, de obras literárias, liberando os professores do uso exclusivo do livro didático.¹⁹²

O próprio contexto político da época, em que se inicia o processo de luta pela libertação política e cultural do Brasil – começando com a extinção do AI-5, em 1978, culminando com a abertura no Governo Figueiredo, já na década de 1980 – estimulou o impulso criativo nas mais diversas manifestações artísticas, incluindo a produção infantil. Os autores de então pretendiam contestar os padrões rígidos impostos pela tradição escolar, surgindo como alternativas à literatura desatualizada que a maioria dos professores utilizava em sala de aula, composta em grande parte por textos superficiais que pouco exigiam da compreensão dos alunos, o que pode ser justificado pela falta de preparo dos professores, e pelos baixos salários, que faziam com que acumulassem cada vez mais trabalho, sem, portanto, tempo disponível para aperfeiçoamento. Em 30 anos, infelizmente, pouca coisa mudou nesse quadro. Cabe destacar que, muitas vezes, os docentes recorriam à obra de Lobato, justamente pela falta de produções recentes que se equiparassem à qualidade literária do criador do Sítio do Picapau Amarelo.

Diante da letargia que marcou as décadas de 50 a início de 70, alguns dos principais nomes da geração de 70 retornaram ao que havia de mais significativo e inovador no gênero, ou seja, à obra lobatiana, e a partir das conquistas artísticas tanto em nível do conteúdo, quanto da linguagem e da narrativa, partiram para a criação de um novo modelo, pautado igualmente na valorização da criança como ser pensante, na mescla entre realidade e fantasia, no humor como forma de questionamento, na abordagem de temas antes “proibidos” e na necessidade cada vez mais intensa de se aproximar do público-leitor, refletida lingüisticamente na utilização de elementos coloquiais. Alie-se a esses fatores a qualidade artística dos textos, que demonstram a transformação do próprio conceito de criança, uma vez que, em vez de narrativas simplórias em linguagem pobre, que parecem subestimar a inteligência dos leitores,

¹⁹² ZILBERMAN, Regina. Ob. cit., 48.

surtem textos em que se explora ao máximo a potencialidade expressiva da Língua Portuguesa, repletos de metáforas e sugestões, tratando mais profundamente de questões relacionadas ao universo infantil, tanto exterior quanto psicológico.

Dessa maneira, de acordo com Nelly Novaes Coelho, a literatura da época se caracterizou pelo

(...) experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquieta/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa Sociedade está assentada.¹⁹³

Fazem parte do grupo responsável pela renovação das letras infantis nomes de grande relevância, como Ruth Rocha, Marina Colasanti, Bartolomeu Campos Queirós e Ana Maria Machado (que atualmente ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras). É nesse contexto que, em 1972, Lygia Bojunga publica seu primeiro livro, *Os colegas*, e é premiada, já na estréia, com o Prêmio Jabuti de Literatura Infantil, conquistando, a cada obra publicada, lugar de destaque na literatura brasileira e mundial, o que deixa claro que a boa literatura não pode ser rotulada, compartimentada e reduzida a um único tipo de público.

4.2 – Sobre Lygia Bojunga, vida e linguagens

Nascida no ano de 1932 em Pelotas, Rio Grande do Sul, Lygia Bojunga “adotou” o Rio de Janeiro aos 8 anos idade, e antes de enveredar pelos caminhos da escrita, dedicou-se à carreira de atriz teatral. Deu o pontapé inicial na trajetória como escritora atuando no rádio e na televisão, em atividades que a própria intitulou de “escrever-para-ser-paga”,¹⁹⁴ que não permitiam que sua imaginação alçasse grandes vôos. A respeito do ofício de escritora, Bojunga declara que:

¹⁹³ COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*, p. 259.

¹⁹⁴ BOJUNGA, Lygia. *Livro – um encontro com Lygia Bojunga*, p. 40.

(...) só depois, quando eu abracei a literatura, é que eu me dei conta que escrever/criar personagens era muito mais que um jeito de sobreviver: era – e agora sim! – o jeito de viver que eu, realmente, queria pra mim.¹⁹⁵

Em *Livro – um encontro com Lygia Bojunga*, espécie de autobiografia literária em que relata seus seis grandes casos de amor com obras literárias que a influenciaram na sua formação como leitora, Bojunga descreve com muita sensibilidade seu “primeiro amor”: *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. O livro que a ensinou a imaginar. Assim como ocorreu provavelmente com grande parte das crianças brasileiras de todas as idades, aí incluídos, quem sabe, alguns dos autores que promoveram a retomada da literatura infantil na década de 70.

Na composição de sua matéria literária, pode-se afirmar que Lygia Bojunga aproveita as conquistas realizadas por Monteiro Lobato nos planos da linguagem, da narrativa e do conteúdo na construção de uma nova maneira de falar às crianças, estendendo sua originalidade a dois principais aspectos: no modo de olhar as coisas – “(...) o seu pensar – e do seu modo característico de narrá-las – o seu contar”.¹⁹⁶ O estilo singular da autora levou sua obra a leitores das mais diversas nacionalidades, e o reconhecimento de seu valor literário rendeu, em 1982, a Medalha Hans Christian Andersen, considerada o Nobel de Literatura Infantil, fazendo de Bojunga a primeira escritora fora do eixo Europa-Estados Unidos a ser agraciada com o prêmio. Mais recentemente, em 2004, foi ganhadora única do Prêmio Astrid Lindgren, evento de grande significância internacional, em que concorreu com nada menos que 106 escritores e ilustradores, e 29 programas de leitura, consolidando sua posição como um dos nomes mais importantes das letras brasileiras no cenário mundial.

Analisando a obra de Lygia Bojunga, pode-se compreender o porquê de tanto reconhecimento. De fato, como declarado por um dos membros do júri na ocasião da primeira premiação internacional: “É um dos autores mais originais que já tivemos a oportunidade de ler. Tem uma linguagem absolutamente própria, que prende o leitor. E

¹⁹⁵Disponível em: <http://www.casalugiabojunga.com.br/frames/lygiabojunga.htm>

¹⁹⁶SANDRONI, Laura. “Homenagem a Lygia Bojunga”. Reflexões sobre leitura e literatura infantil e juvenil. Fascículo nº 28. in: *FNLIJ Notícias*, nº 12, vol. 26, dezembro/2004.

cada frase tem uma mensagem subjacente.”¹⁹⁷ No que se refere ao modo de pensar, a autora nos apresenta uma nova perspectiva sobre a infância, colocando a criança como centro da ação na narrativa. Cabe esclarecer que Monteiro Lobato foi o primeiro a recorrer a tal recurso, no entanto, com Bojunga, o enfoque se amplia na medida em que aborda mais profundamente o universo interior infantil, valendo-se, até mesmo, de alguns princípios da psicologia, como por exemplo a teoria de Piaget, que considera a fantasia elemento básico do pensamento da criança, que a utiliza como ponto de partida para o reconhecimento da realidade. Desse modo,

(...) fundindo a fantasia com dados do real, Lygia Bojunga Nunes trabalha criticamente esses aspectos da vida e permite uma leitura vertical em vários níveis de compreensão. Ela adentra o mais profundo significado das coisas e apresenta-as de forma metafórica possibilitando a reflexão e o entretenimento em perfeito equilíbrio.¹⁹⁸

Para tratar de temas antes restritos à discussão adulta, como preconceito social, marginalização, hipocrisia, bem como a apresentação das diferentes – e muitas vezes controversas – nuances da personalidade humana, Bojunga lança de mão de procedimentos adequados à compreensão infantil. Por esse motivo, na obra da autora é comum a presença de animais, não mais como meros bichos de estimação, mas representando as próprias crianças, revelando seus comportamentos típicos e sentimentos mais íntimos, numa tendência que se mostra realmente inovadora na literatura infantil do país, e configura uma das principais características do seu estilo. Ao lado da personificação de animais, é freqüente na obra da autora a animização de objetos, que surgem como porta-vozes de questionamentos e reflexões relacionados à visão infantil tanto do mundo interior quanto do exterior. Cabe destacar que não se trata de tentativas de infantilizar a criança ou subestimar sua inteligência, ao contrário, através da representação simbólica da realidade, sua capacidade de abstração é estimulada, contribuindo, portanto, para o desenvolvimento da imaginação e do senso crítico. Aliás, não só Bojunga, como a maioria dos autores surgidos à mesma época, entendiam a criança em sua dimensão individual, com desejos, aspirações e atitudes próprias e diferenciadas dos adultos, o que representa uma das características da

¹⁹⁷SANDRONI, Laura. “O universo ideológico de Lygia Bojunga.” Disponível em: <http://www.collconsultoria.com/artigo2.htm>

¹⁹⁸ SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*, p. 88.

literatura surgida nos anos 70, a saber, a necessidade de romper com os padrões da literatura tradicional, que negava à criança o direito de pensar e contestar a autoridade adulta.

Alguns dos recursos literários utilizados por Lygia Bojunga remetem à própria origem da literatura infantil, ligada diretamente à cultura popular, como, por exemplo, o uso livre da personificação e da antropomorfização, bem como a presença da fantasia como lugar de experimentação da realidade. Lingüisticamente, verifica-se na obra de Bojunga, como reflexo da mescla entre real e imaginário, a exploração dos recursos semânticos da língua, especialmente da linguagem figurada e das metáforas, em que, muitas vezes, utiliza associações inusitadas para levar o leitor em formação à compreensão das idéias, mas não por vias óbvias, como nos textos tradicionais. Lembrando que, muitas vezes, a narrativa inteira é formada por uma grande metáfora, como se observa em *A Bolsa Amarela*, em que o objeto concreto “bolsa” representa o mundo interior, o inconsciente, da menina Raquel, onde ela “esconde” suas vontades e suas “personalidades”. Assim, por meio da metaforização, torna viável o mergulho mais profundo do leitor ao fundo de si mesmo, uma vez que, “(...) os fenômenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica”.¹⁹⁹

No que diz ao respeito ao seu “contar”, grande influência terá a mudança na maneira de encarar a criança, já que, para se aproximar dela e transformá-la de fato em interlocutora no processo de leitura, Lygia Bojunga novamente recorre ao mestre Monteiro Lobato, fazendo uso de uma de suas maiores inovações: o “abrasileiramento” da linguagem. A exploração estilística de elementos típicos da oralidade aparece como uma das marcas registradas da autora, cujo estilo costuma ser definido como “prosa falada”, em que a linguagem se localiza num nível intermediário entre o culto e o coloquial. Trata-se de tendência cada vez mais freqüente na literatura brasileira contemporânea de modo geral, adotando um registro que Hudinilson Urbano denomina “coloquial elaborado”, técnica narrativa que os autores aplicam “(...) como se estivessem conversando diretamente com seus leitores, transformando-os em ouvintes, *de maneira aparentemente descompromissada de preocupações literárias*”.²⁰⁰ Em se tratando de literatura voltada preferencialmente para crianças, refletindo a quebra de

¹⁹⁹ SANDRONI, Laura. “A estrutura do poder em Lygia Bojunga Nunes”. In: *Tempo brasileiro* 63, p. 16.

²⁰⁰ URBANO, Hudinilson. *Oralidade e literatura*, p. 26. (grifos nossos)

padrões pretendida pela geração de 70, o tom coloquial representaria também reação contra obras de caráter doutrinário, em que predominava a norma culta da língua com o objetivo de ensinar às crianças o “Português correto”. É importante destacar que o uso do coloquial na narrativa remonta às origens da literatura infantil, em que os contos eram transmitidos oralmente, e possuíam estrutura sintática simplificada e vocabulário acessível, a fim de atingir o público-alvo, formado tanto por adultos quanto por crianças.

Como afirmado *supra*, a utilização do estilo “coloquial elaborado” configura uma das características da literatura brasileira contemporânea, resultado, sem dúvida, da luta pela liberdade artística iniciada pelo Modernismo e consolidada ao longo de nossa história literária. A utilização das marcas da oralidade representa um dos recursos mais característicos na prosa literária do século XX, servindo, especialmente, para conferir um tom realista aos diálogos, contribuindo para a verossimilhança da narrativa como um todo. O caráter inovador de Lygia Bojunga ao usar a estratégia reside no fato de que não a limita à fala dos personagens, como acontece com grande parte dos autores, ou ao narrador em 1ª pessoa, como seria também justificável: ela estende o tom coloquial até mesmo à narrativa em 3ª pessoa, transformando os textos em bate-papos, onde o leitor se sente mais à vontade, porque reconhece ali a sua língua, no vocabulário utilizado, ou no ritmo das frases ou na pontuação expressiva e vibrante. Não se trata, entretanto, da língua comum, empobrecida e enfraquecida pelo uso rotineiro, muito pelo contrário: Bojunga retira da língua falada no cotidiano o que há de mais expressivo e produtivo, dando-lhe nova roupagem e impregnando-a de poesia.

Embora a narrativa de Lygia Bojunga pareça fluir naturalmente, o aparente descompromisso com a técnica literária, por si só, já constitui uma técnica que exige grande esforço de elaboração, o que se relaciona diretamente à questão do estilo, que na autora se revela igualmente associado às noções de escolha e de desvio. No que respeita à escolha, pode-se afirmar que Bojunga faz uso dos elementos da fala a fim de se aproximar, como visto, de seus leitores, transformando tal recurso estilístico em estratégia literária, uma vez que, desse modo, procura fazer de seu leitor, através da identificação estabelecida por meio da língua, co-autor do texto literário, buscando enfatizar o caráter dialógico do ato de leitura. Teorias desenvolvidas na década de 70, como a da recepção e a do leitor implícito, modificaram a maneira de encarar as

relações entre texto e leitor, evidenciando que o ato de ler não consiste numa atividade estática, em que o texto aparece como algo pronto e acabado e o leitor nada mais tem a fazer senão decodificá-lo e aceitar o sentido oferecido por ele, considerado o verdadeiro. Ao se entender a leitura como interação, verificamos que o texto é resultado de um diálogo, no qual ambas as partes têm sua importância no processo comunicativo: o leitor precisa que o autor lhe forneça condições de participar da interação, deixando marcas a serem seguidas através do texto, assim como o autor projeta algumas expectativas sobre seu interlocutor, supondo-o competente para executar a tarefa proposta.

Voltando à questão de estilo como desvio, vimos que o efeito estilístico muitas vezes resulta da surpresa provocada pela utilização afetiva de determinados elementos lingüísticos. É importante destacar que na constituição da função poética – aqui entendida tanto na concepção de Roman Jakobson como aquela centrada na mensagem, quanto na de Daniel Delas e Jacques Filliolet, em que aparece como sinônimo de estilo²⁰¹ – é comum a transgressão à norma lingüística. Assim é que a obra de Lygia Bojunga, pautada no experimentalismo no âmbito da linguagem, muitas vezes subverte as normas, ao substituir a rigidez da língua culta pela liberdade ao lidar com a Gramática em seus mais diversos níveis, “brincando” com a ordem das frases, com os sons da língua, com a pontuação, criando novas palavras ou dando-lhes novos significados. Lembrando ainda que, aos olhos mais tradicionais, configura “erro” utilizar na escrita elementos da fala coloquial, já que a escrita normalmente se associa ao uso padrão da língua, considerado “correto”.

A linguagem de Bojunga, mais do que aproximar o texto do leitor, demonstra a capacidade da autora de recriar a Língua Portuguesa, deixando claro que sua riqueza e versatilidade vão além das regras estabelecidas pela gramática normativa. Somando a originalidade lingüística dos textos à profundidade e poesia com que aborda os universos da criança e do adulto, sua obra rompe o limite do infanto-juvenil para atingir leitores de todas as idades, numa prova clara de que literatura de qualidade não pode nem deve ser segmentada e rotulada. Por esse motivo, na dissertação, a análise não levará em consideração o caráter infanto-juvenil normalmente atribuído à obra de Bojunga, visto que enfocaremos a exploração estilística dos aspectos da oralidade sem

²⁰¹ Cf DELAS, Daniel & FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e poética*, p. 32.

relacionar a um determinado tipo de interlocutor. Em entrevista a Laura Sandroni, a autora afirma não ter “escolhido” a criança como receptora, apenas declara, com naturalidade: “Eu sentei pra fazer literatura. E parece que a minha literatura saiu com uma cara que não desagrada a criança.”²⁰² Se a formação do público-alvo parece ter sido acidental, a opção pelo coloquial se revela uma preocupação consciente por parte da autora, e não à toa se mostra a principal característica lingüística do estilo de Bojunga. Perguntada sobre a intensa busca pelo coloquial, a autora esclarece:

Desde o meu primeiro livro venho buscando o coloquial, a oralidade (...). Foi essa a maneira que eu escolhi – entre as várias que existem – de vestir a minha literatura. Cada vez que eu percebo (e quantas vezes eu não percebo!) a minha escrita contando uma coisa diferente do que eu contaria se aquilo fosse um bate-papo aqui em casa, eu faço de novo, eu experimento outra vez. Dez, vinte, cem vezes.²⁰³

A declaração de Bojunga só vem ratificar o objetivo da dissertação, de modo que demonstra a busca, através da utilização estilística das marcas da oralidade, por um determinado efeito expressivo, transpondo para a escrita algumas das características da língua falada a fim de transformar o texto literário em gostoso bate-papo com adultos e crianças. Não é nossa intenção proceder a uma listagem rigorosa das marcas da oralidade encontradas nos variados níveis da língua, até porque, como se trata de investigação pertencente ao campo da estilística, é um terreno com possibilidades inesgotáveis de exploração. Além disso, sendo nosso objeto de estudo o estilo específico de Lygia Bojunga, direcionamos nosso foco para aquelas marcas mais freqüentes em sua obra, destacando as mais inusitadas e expressivas, e que melhor servem à exemplificação do que significa sua “prosa falada”.

4.3 – Trajetória literária

Nenhum dos outros concorrentes apresenta tantas condições de contribuir de maneira duradoura para a literatura infantil, nem tanta capacidade de

²⁰² SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga*, p. 170.

²⁰³ Idem, p. 171.

influenciar os outros. Estamos diante de algo que é absolutamente novo.²⁰⁴

A citação reproduz opinião de um dos membros do júri do Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel de Literatura Infante-Juvenil, em 1982, e deixa claros alguns dos motivos pelos quais a escritora brasileira foi agraciada com a honraria, mesmo possuindo, na época, uma obra de apenas seis títulos. A primeira publicação de Lygia Bojunga, *Os Colegas* (1972), já revela o caráter inusitado e experimentalista que sempre marcou sua escritura, tanto no que diz respeito à linguagem, quanto à temática e à composição dos personagens. Na obra em questão, a autora recorre à personificação de animais, que aparecem como protagonistas da narrativa, vivenciando conflitos e experiências típicas de seres humanos, e por meio de registro escrito mais próximo da fala coloquial, apresenta ao público temas como exclusão social e diferenças individuais, bem como o valor da união e da amizade verdadeira, tudo de maneira lúdica, apostando na associação livre entre fantasia e realidade. E, mesmo sem a intenção explícita de falar ao público infantil, é a ele que toca mais profundamente, ao tratar do universo da criança numa linguagem atraente.

Seguindo de certa forma os ensinamentos de Monteiro Lobato, em Bojunga a criança é encarada como indivíduo autônomo e pleno de capacidade de raciocínio e reflexão, sem, portanto, ter sua inteligência subestimada. Assim, nas obras que se seguiram a *Os Colegas*, e renderam a Lygia Bojunga a Medalha Hans Christian Andersen (*Angélica* (1975), *A bolsa Amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978), *Corda Bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980)) revela-se não só o compromisso com o aspecto estético-literário, mas também a preocupação em falar – literalmente – a língua dos leitores, e por eles ser compreendida, ainda que preferindo caminhos pouco óbvios para conduzir à reflexão. Nas obras citadas, predominam elementos como a personificação – de animais e até de objetos –, a fusão do mundo real com o imaginário a ponto de se confundirem, e o uso bastante freqüente de metáforas concretas, estratégias baseadas na própria composição psicológica da criança, para abordar assuntos delicados como pobreza, desigualdade social, insatisfação com a aparência, preconceitos e até a morte dos pais, rompendo tabus e inaugurando uma nova forma de se relacionar com o mundo (externo e interno) infantil. *O meu amigo pintor* (1987) trata

²⁰⁴ SANDRONI, Laura. “O universo ideológico de Lygia Bojunga”. Disponível em: <http://www.collconsultoria.com/artigo2.htm>

da experiência da morte e de como a perda é vivenciada pelas crianças, em narrativa onde a fantasia vai cedendo lugar à realidade, cuja crueza é amenizada pelas imagens extremamente poéticas e pelas comparações metafóricas que se prestam a explicar sentimentos e sensações muitas vezes difíceis de compreender.

Em 1998, Bojunga dá início ao que a própria denomina “trilogia do livro”, com a publicação de *Livro – um encontro com Lygia Bojunga*, texto inicialmente produzido para o teatro sob a forma de monólogo, e que revela uma outra característica marcante de seu fazer literário: a metalinguagem. Por meio do registro coloquial já consagrado em sua obra, apresenta as referências literárias responsáveis por sua formação como leitora, referindo-se poeticamente à sua relação com seus livros preferidos como “casos de amor”, e declarando a importância do “LIVRO” (com letras maiúsculas) na sua vida, tanto na atividade da leitura, quanto da escrita. Em 1991, “a necessidade de falar mais dramaticamente do ato de escrever me fez continuar nesse caminho e levantar uma personagem chamada Ana Paz”²⁰⁵ – e assim publica a “outra metade da laranja” que compõe o processo da leitura: *Fazendo Ana Paz*, em que o gerúndio presente no título deixa clara a intenção da autora em discorrer sobre o processo – muitas vezes angustiante – de criação de uma personagem de ficção. Considerando o símbolo das “duas metades da laranja” insuficiente para expressar a complexidade dos elementos que compõem o processo da leitura, vem a lume *Paisagem* (1992), retratando a intensidade da relação livro/leitor/escritor, em que aquele que lê, mais do que nunca, assume seu papel de co-autor do texto literário, interagindo e dialogando, impulsionado pelos sentimentos de afinidade e identificação.

Fechada a trilogia, Bojunga consolida seu estilo e sua escrita literária, rompendo as barreiras da classificação etária e abordando temas polêmicos, como em *Seis vezes Lucas* (1995), que aborda a traição conjugal e o divórcio sob a ótica infantil; e *O Abraço* (1995), que, num ato de coragem e ousadia, trata da pedofilia e suas conseqüências na vida adulta. Em 1996, a metáfora do escritor como artesão da linguagem se estende ao plano concreto com *Feito à mão*, projeto revolucionário que demonstra a dificuldade da confecção do livro, nas suas dimensões subjetiva e objetiva, visto que a tiragem inicial

²⁰⁵ BOJUNGA, Lygia. *Paisagem*, p. 7.

da obra foi produzida quase que artesanalmente pela autora e por uma equipe de colaboradores, que “fizeram à mão” as folhas, a capa e as cópias das páginas dos cerca de 100 exemplares produzidos. Em posterior edição “comercializável”, a autora dedica capítulo à parte para descrição do processo, ao lado da narrativa central do romance, que, reiterando o gosto pela metalinguagem, apresenta ao leitor detalhes de sua vida como escritora. Observa-se, nas obras que se seguem, certo distanciamento da temática infantil que marcou sua produção inicial; embora apareçam crianças, elas não têm mais um papel tão central, como podemos verificar em *A cama* (1999), onde a personagem principal é o objeto do título; *O Rio e eu* (1999), que tem como protagonista a cidade que Bojunga escolheu para amar; e *Retratos de Carolina* (2002), última obra publicada, que mais do que “retratar” a conturbada transformação de Carolina-menina em Carolina-mulher, retorna ao tema da criação literária desenvolvido em *Fazendo Ana Paz*.

Pertencem ainda à bibliografia da autora os textos teatrais *Nós três* e *O pintor*, ambos de 1989, e o livro de contos *Tchau* (1984), os quais excluímos da análise por questões de ordem metodológica.

4.4 – Marcas da oralidade em Lygia Bojunga

Se as temáticas e as maneiras de desenvolvê-las se mostram variadas na obra de Lygia Bojunga, o registro lingüístico escolhido para expressar as idéias é predominantemente um só: o coloquial. Como visto, no afã de transformar o texto literário em local de interação com o leitor por meio da identificação e do diálogo, a autora transfere para a escrita elementos da língua falada, explorando estilisticamente suas potencialidades nos níveis fônico, léxico, semântico, morfológico e sintático, com o objetivo explícito de aproximar as modalidades escrita e oral. A eficiência da estratégia reflete-se na fluidez da narrativa, na recriação do léxico, nas construções inusitadas, que conferem ao texto, apesar do alto grau de elaboração que o processo exige, uma atmosfera de simplicidade e espontaneidade características da língua que costumamos usar na comunicação cotidiana. Em todos os níveis transbordam marcas da oralidade, identificáveis por meio dos inúmeros recursos lingüístico-expressivos que

Bojunga sabe tão bem manipular para transformar o ato da leitura em experiência surpreendente e prazerosa.

A fim de facilitar a leitura, nos capítulos referentes à análise da obra de Lygia Bojunga, as notas acompanharão o exemplo citado, constando da abreviatura do título do livro e do número da página.

4.4.1 – Nível fônico

“... sempre buscava a musicalidade das palavras...”²⁰⁶

A declaração de Lygia Bojunga demonstra a importância dada ao potencial expressivo que os sons da Língua Portuguesa possuem. Em sua obra, o aproveitamento da camada fônica não se propõe a reproduzir fielmente as características da língua oral, até porque as diferenças entre as modalidades acarretariam, na escrita, problemas relacionados principalmente à questão da ortografia, sob o risco, inclusive, de prejudicar a compreensão. No caso da autora, além do efeito poético – em que o adjetivo é aqui utilizado referente às questões voltadas à subjetividade e afetividade²⁰⁷ – há a intenção estilística de aproximar o texto escrito à musicalidade própria da língua oral, reproduzindo aspectos da fala como duração, entoação, ritmo, entre outros.

Destacam-se, inicialmente, as interjeições, definidas como palavras (ou expressões) pelas quais “o falante, impregnado de emoção, procura exprimir seu estado psíquico num momento súbito, em vez de se exprimir por uma frase logicamente organizada.”²⁰⁸ Apresentam, segundo Evanildo Bechara, “(...) existência autônoma e, a rigor, constituem por si só verdadeiras orações”.²⁰⁹ Utilizadas com frequência na comunicação oral por expressarem, de maneira sintética, estados d’alma dos indivíduos, as interjeições se encaixam na tendência à simplificação característica da modalidade

²⁰⁶ Fragmento de entrevista concedida pela autora. Disponível em: <http://www.casalygiabojunga.com.br/frames/lygiabojunga.htm>

²⁰⁷ Cf. COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Na obra, o autor considera que a função poética da linguagem é “forçar a alma a sentir aquilo que geralmente ela se limita a pensar”. p. 179.

²⁰⁸ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Dicionário de lingüística e gramática*, p. 147.

²⁰⁹ BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*, p. 330.

falada, se prestando, normalmente, às situações em que predominam as funções emotiva e conativa da linguagem. Na obra de Lygia Bojunga, encontram-se, em sua maioria, a serviço das falas dos personagens, na tentativa de reproduzir a naturalidade da conversação espontânea, corroborando para o tom “afetivo e afetado”²¹⁰ típico da linguagem falada.

O caráter autônomo das interjeições pode ser verificado em exemplos como:

A Menina do Lado me cutucou:

– Ei!

Acordei da minha perturbação.

– Hmm? (*Pais.*, p. 41)

No primeiro caso, a interjeição com base vocálica assume valor de vocativo, funcionando como palavra-frase ao encerrar em si a idéia de “chamamento”. Em “hmm”, variante da interjeição “hum” (cuja escrita se encontra já convencionalizada em nossa língua), seguida do ponto de interrogação, vemos mais claramente o caráter oracional do termo, que exprime a surpresa da personagem, ao ter seus devaneios bruscamente interrompidos. Fica clara no trecho transcrito a tentativa de reprodução de um diálogo oral produzido em condições reais, em que prevalece a lei da economia lingüística. A interjeição “hmm” é amplamente utilizada por Bojunga, aparecendo, inclusive, como reforço na composição dos perfis psicológicos dos personagens, como no diálogo extraído de *A Cama*, em que a substituição da fala do personagem pelo elemento interjetivo evidencia o comportamento do pai que pouco fala:

– Pai.

– Hmm?

– Lembra quando o vô Felício morreu?

– Hmm. (*Cam.*, p. 31)

Bojunga também reproduz o uso reduplicado da interjeição (“hmm hmm”) expressando negação, uso bastante característico na conversação oral, normalmente acompanhado de gesto com a cabeça: “(...) Mas uma ampulheta assim grande, bonita,

²¹⁰ URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*, p. 223.

pra valer, feito essa... hmm-hmm: só essa.” (*RC*, p. 104) Ainda aproveitando as possibilidades estilísticas da interjeição, verifica-se seu valor substantivo no trecho a seguir, em que, contrariando até mesmo os princípios ortográficos da língua, Bojunga adiciona ao termo desinência de plural: “(...) sentou pra espiar melhor o pé da cama e acompanhou o exame com hmms de aprovação.” (*Cam.*, p. 139)

Outra interjeição com base vocálica pode ser vista em “Deixa, ah, deixa!” (*CB*, p. 15), em que o “h” final marca uma aspiração pós-vocálica só admissível no português nesses casos. Estilisticamente, sua presença na fala do personagem confere ritmo bastante próximo da conversação oral, e no caso, reforça o caráter de insistência do pedido feito pela criança. Tomando como ponto de partida a interjeição “ah”, tão corriqueira e aparentemente pouco expressiva, Bojunga, demonstrando as inesgotáveis possibilidades estilísticas que a língua oferece, recria o sentido da palavra, empregando-a ora como substantivo próprio para denominar o cavalo, ora associando-a ao advérbio “assim”, tirando proveito da semelhança fônica entre a interjeição e a sílaba tônica do vocábulo, criando um surpreendente jogo semântico:

- E como é que ele vai se chamar?
- Ah.
- Ah?
- Mas não é Ahsim! Ele se chama um Ah gritado. Com força. Assim, ó: Aaaaaaaaaaaaaah!” (*CM*, p. 76)

Também inusitado é o exemplo encontrado em *A bolsa amarela*, em que, assim como no exemplo anterior, as interjeições funcionam como substantivos próprios, carregando consigo até mesmo o ponto de exclamação: “ – Raquel, imagina que nenhum desses peixes têm nome. Eles chamam os amigos de Ei! Psiu! Cara!” (*BA*, p. 112) Nessa construção, a autora explora a questão da sinonímia, ao associar, expressivamente, dois sentidos do verbo “chamar”: invocar, convocar, e dar nome. Dessa forma, revigora o uso de interjeições comuns de apelo e chamamento, utilizando-as na nomeação individualizada de seres.

O caráter fático das interjeições pode ser verificado em construções como “Como é que você se chama, hem?” (BA, p. 100), em que, além da tentativa da reprodução da musicalidade típica da linguagem falada, enfatiza a veemência da pergunta e expressa o desejo de interação com o interlocutor. Francis Vanoye²¹¹ observa que as crianças utilizam com frequência em sua linguagem a função fática, característica ligada ao próprio comportamento infantil marcado por uma constante necessidade de atenção. No caso a seguir, o aspecto fático é realçado pela repetição da interjeição, intensificada pela pontuação expressiva: “Mas, hem, Ipo, hem?! Tem tanta coisa que eu queria te falar.” (SE, p. 112) Cabe lembrar que, no contexto da narrativa, a personagem Pôzinha tenta se dirigir a seu chefe, por quem é apaixonada, e de quem sempre está tentando chamar a atenção, e, assim, a repetição da interjeição se presta também a marcar o estado emocional da personagem. Quando se apresenta como elemento fático, a interjeição tem seu significado semântico praticamente esvaziado, assumindo função discursivo-interacional.

Outro caso em que a interjeição aparece na composição do estado emocional do personagem encontra-se no diálogo:

- Quero ser engenheiro então.
- Cadê o diploma?
- Que diploma?
- Ai, ai, ai, ai, ai, ai! (Ang., p. 23)

Reproduzindo tendência freqüentemente encontrada na conversação oral espontânea, a interjeição “ai”, que normalmente expressa dor ou alegria, ao ser usada repetidas vezes assume sentido de impaciência. Ao contrário do exemplo anterior, predomina no fragmento a função emotiva da linguagem, exprimindo o sentimento do personagem diante da ignorância de seu interlocutor.

Ainda com valor emotivo, encontra-se na obra de Bojunga a utilização de vocábulos chulos funcionando como interjeição, como em “(...) – Me larga, pô!!” (SE, p. 62), em que o vocábulo destacado constitui variante eufemicamente apocopada do obsceno e agressivo “porra”, embora exprima igualmente o sentimento de revolta, de

²¹¹ CF. VANOYE, Francis. Ob. cit., p. 56.

raiva, acentuado pela duplicação do ponto de exclamação, que intensifica o efeito da interjeição. Já em *Fazendo Ana Paz*, a autora deixa de lado o eufemismo e reproduz o termo chulo original, o que, indiscutivelmente, expressa maior agressividade, além de provocar no leitor a sensação de surpresa ao se deparar com termo normalmente considerado inadequado nos textos escritos, tradicionalmente relacionados à formalidade: “Então eu não tinha ouvido o canto do passarinho? Qualquer bom entendedor que escutava um canto assim sabia logo que a primavera já vinha vindo, porra!” (*FAP*, p. 44) Em *Retratos de Carolina*, a presença do vocábulo chulo surpreende o leitor por estar presente na fala de Priscilla, uma menina de sete anos, ao xingar a mãe de Carolina: “– Puta! – O breve diagnóstico da Priscilla saiu tão forte quanto inesperado.” (*RC*, p. 27) Observa-se que a interjeição funciona também como índice da personalidade irreverente da personagem, resultado de educação extremamente permissiva.

Demonstrando as variadas possibilidades estilísticas das interjeições, Bojunga registra formação bastante comum na língua falada a fim de demonstrar afetividade: o uso da interjeição “tchau” associada a sufixo diminutivo. Contudo, no fragmento extraído de *Os colegas*, o diminutivo se presta também à caracterização do personagem Voz de Cristal, um enorme urso (“Ursíssimo”, como observa o narrador), cujo tamanho contrasta com a sensibilidade aguçada e com a voz finíssima:

A luz que tinha brilhado no olhar de Voz de Cristal se apagou.

– Bom, sendo assim não vai dar jeito – suspirou ele. – Tchauzinho então.

– Tchauzão. (*Col.*, p. 77)

No diálogo, a corriqueira forma “tchauzinho” contrapõe-se a “tchauzão”, cujo efeito inusitado não se dá apenas no plano lingüístico, associando-se prefixo de aumentativo a base que normalmente o rejeita, mas também por auxiliar na composição do perfil da girafa, noiva do delicado urso, cuja personalidade ríspida e grosseira se mostra o oposto de Voz de Cristal. Vê-se, no exemplo, o valor afetivo do sufixo aumentativo, que tradicionalmente sugere agressividade.

Por fim, mesclando os conceitos de interjeição e onomatopéia, que muitas vezes se confundem, Bojunga cria a seqüência onomatopéica que imita o som do trem partindo, enfatizando a idéia de despedida e aproveitando o som da interjeição “tchau”: “Tchoque-tchoque, tchoque-tchoque, tchoque-TCHAU!!” (*Ang.*, p. 46)

As onomatopéias, outro fenômeno fonético com base na motivação sonora, aparecem como recurso estilístico que consiste, de modo genérico, na “(...) transposição na língua articulada humana de gritos e ruídos inarticulados”.²¹² Sua utilização na língua escrita contribui para a expressividade do texto na medida em que “(...) permite recuperar a situação de maneira mais natural e viva”²¹³, despertando a imaginação do leitor e levando-o a vivenciar mais profundamente a cena narrada. Além disso, as onomatopéias são amplamente verificadas na fala infantil, bem como em situações de maior emotividade.

Em *Introdução à estilística*, Martins classifica as onomatopéias em três níveis, baseando-se no seu caráter acidental ou permanente, bem como na possibilidade de lexicalização. Entretanto, na análise, o termo onomatopéia será usado em sentido lato, abrangendo não só aquelas de caráter momentâneo, mas também aquelas consagradas pela língua, desempenhando diferentes papéis sintáticos no enunciado.

Em “O Afonso berrava um cocoricó genial (...)” (*BA*, p. 98) temos caso de onomatopéia que, por força do uso e da tradição, encontra-se dicionarizada, sendo classificada como substantivo masculino.²¹⁴ Apesar de utilizada corriqueiramente, no trecho selecionado é inegável que a presença do vocábulo onomatopéico intensifica a ação expressa na oração, reforçada, igualmente, pela forma verbal “berrava” e pelo adjetivo “genial”, que surge como qualificação inusitada do substantivo “cocoricó”. Dessa maneira, Bojunga demonstra, mais uma vez, que é possível revitalizar na escrita formas aparentemente desgastadas.

Em outros casos, as onomatopéias se prestam não somente para representar determinado som, mas para reforçar a idéia expressa no enunciado, como acontece em:

²¹² MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 47.

²¹³ URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*, p. 200.

²¹⁴ Cf. *Dicionário Aurélio Século XXI*.

“Às vezes acontecem uns troços que chateiam tanto a gente, que a gente, plim! desliga, esquece.” (*CB*, p. 24), em que a onomatopéia reforça a idéia do verbo “desligar”, visto que normalmente é utilizada para expressar o som de algo que desaparece por força de magia. Fenômeno semelhante ocorre em: “Coisa esquisita que é sonho; a gente acorda com aquele montão de coisa acontecida dentro da gente e logo depois, puf! esquece!” (*MAP*, p. 24), já que a idéia de esquecimento é intensificada através da onomatopéia, que, nesse contexto, aparece com sentido semelhante ao “plim” do exemplo anterior.

Bojunga utiliza com grande freqüência a onomatopéia “tlá”, a qual parece se incluir na categoria descrita por Martins como sons imitativos de caráter momentâneo, criados por escritores, e cujo uso se encontra limitado, distinguindo-se, portanto, daqueles que possuem valor significativo constante. Na maioria dos casos analisados, aparece como tentativa de reproduzir som característico de estalo, de que natureza for:

(...) E aí ela achou que a melhor brincadeira do mundo era toda hora passar de pequena pra grande, de pequena pra grande, de pequena pra grande, de pequena tlá!!! Estalou, enguiçou não passou pra mais nada. (*BA*, p. 50)

Nesse caso, o vocábulo onomatopéico tenta representar o ruído produzido no movimento de abrir e fechar um guarda-chuva, sendo interessante perceber que o som interrompe o fluxo da frase, tornando ainda mais enfática a idéia de enguiço. Já em: “O vento ia assobiando e jogando a vela do barco pra cá, pra lá. Cada vez que a vela mudava de lado fazia tlá.” (*CB*, p. 90), a mesma onomatopéia se presta a indicar o som da vela do barco mudando de lugar. Em “O caminhão passou por eles e – tlá! – uma corda estalou...” (*Col.*, p. 33), aparece como elemento de reforço ao sentido do verbo “estalar”, na medida em que representa o som do estalo propriamente dito. Por fim, tem-se a forma “tla”, variante sem acento gráfico, que no contexto constitui tentativa de reproduzir o som característico da máquina fotográfica: “Ela olhava. Tla: batiam uma foto.”/ “Tla! Tla! Tla!” (*SE*, p. 83) No fragmento, a repetição da onomatopéia substitui uma frase inteira, significando que a personagem era fotografada ininterruptamente.

Outras onomatopéias acidentais criadas por Bojunga aparecem apenas em situações exclusivas, como: “O vento passou rentinho da janela e vuuuuu!” (*BA*, p.

104), em que, muito adequadamente, constrói o vocábulo com a fricativa constrictiva, que sugere a idéia de sopro, e a repetição da vogal /u/, normalmente relacionada a sons graves, que denotam medo, escuridão. No contexto, vemos que se trata de um vento forte, cuja intensidade, na onomatopéia, aparece representada na repetição do fonema posterior. Caso semelhante vê-se em “Cara-de-Pau, marcador do samba, tira o apito do bolso xadrez e dá a ordem de partida: – Prrrrrrr!” (*Col.*, p. 28), sendo o som do apito representado pela combinação da oclusiva com a repetição da vibrante. Merece registro também a expressiva representação lingüística do som usualmente empregado na fala para chamar felinos presente em *Paisagem*: “A porta abriu; a Menina apareceu, fez ppspsps pro gato, ele entrou e ela fechou a porta de novo”. (*Pais.*, p. 24)

Também de caráter momentâneo é a onomatopéia do som do apito de uma grande embarcação, representada por Bojunga pela repetição da vogal posterior /u/, que confere o som grave característico desse tipo de ruído. Cabe destacar que a autora vai além, ao conferir ao vocábulo valor de substantivo, acrescentando-lhe, inclusive, desinência de plural e qualificando-o com adjetivo:

Um dia ele ia andando e de repente ouviu: “Uuuuuuuuuuuuu”. Era um apito. Pesado. Abafado. Ele já tinha ouvido uma porção de Us, mas nenhum tão bom quanto aquele. (...) quem estava fazendo U era um navio. (...) fazendo um U tão forte. (*Ang.*, p. 10)

Rompendo os limites da tradição gramatical, Bojunga inova no uso da onomatopéia ao adicionar sufixo aumentativo: “No dia seguinte, o coração do seu Joca acordou fazendo um barulho medonho, tuque-tucão!” (*CM*, p. 61). A autora cria a onomatopéia por meio do processo de composição por meio de hífen, com a repetição de sons semelhantes ou iguais, analogicamente ao que ocorre com “tique-taque”, por exemplo. Observe-se que, no trecho, o som imitativo criado pela autora não só representa o som do coração batendo, mas também aparece como elemento intensificador do sintagma “barulho medonho”. Procedimento similar se verifica em *Os colegas* para compor sonoramente a narrativa, que retrata o som da cuíca – denominado ronco –, na passagem de um bloco carnavalesco: “(...) fazia a cuíca roncar como ninguém nunca tinha feito: rom-rom-rom, rom-rom-rom, rom-rom-rom (e às vezes roncava tão bonito que ele se comovia e chorava).” (*Col.*, p. 31)

Ao lado de criações onomatopéicas simples, na maioria das vezes com bases monossílabas e dissílabas, encontramos outras bastante complexas do ponto de vista fonético, como se vê ainda em *Os colegas*: “Quando estavam pegando no sono ouviram um batuque: – Panquititapam, panquititapam, panquititapam...” (*Col.*, p. 22) Aí o vocábulo onomatopéico é formado basicamente de consoantes oclusivas, na tentativa explícita de reproduzir o batuque dos instrumentos de percussão característicos do carnaval. Em todos os exemplos, apesar de se verificarem funções diversas para o uso das onomatopéias, o efeito expressivo essencial reside na associação do aspecto visual à sensação auditiva, tornando a narrativa ainda mais envolvente e emocionante, despertando maior empatia do leitor.

Ainda no nível da imitação sonora, encontramos casos de harmonia imitativa, também chamada de onomatopéia sintagmática, que se trata de fenômeno resultante de combinação de vocábulos que, “(...) isoladamente não revestem caráter imitativo, mas articuladas entre si conseguem comunicar a impressão dos ruídos desejados”.²¹⁵ O efeito expressivo se origina da utilização de uma série de recursos estilísticos, tais como “peculiaridades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagmas ou frase, do ritmo do verso ou da frase”.²¹⁶ Trata-se de fenômeno de imitação sonora mais sutil que a onomatopéia, e que, por isso mesmo, exige maior elaboração por parte do escritor, e maior sensibilidade por parte de quem lê.

Lygia Bojunga explora com frequência a harmonia imitativa, como forma de buscar a musicalidade no texto literário e reforçar a idéia de sonoridade expressa lingüisticamente na narrativa. Para tanto, se vale principalmente da repetição, nos mais diversos níveis. É o que se verifica, por exemplo, na construção a seguir: “O cavalo deu um pulo espetacular, passou por cima do rio, bateu na outra margem, ainda pegou um resto d’água que respingou pra todo o lado. E lá se foi. Galopando, galopando, galopando.” (*CM*, p. 77) A prevalência de consoantes oclusivas, combinada à repetição da forma verbal “galopando” evidencia o som do trote do cavalo. Observa-se, também, a repetição do /l/, sugerindo fluência, e o gerúndio, que reforça a noção de movimento presente na cena. Em *Corda Bamba*, a repetição, principalmente das consoantes oclusivas, sugere os sons característicos do circo, tornando a passagem ainda mais

²¹⁵ MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*, p. 106.

²¹⁶ MARTINS, Nilce Sant’anna. *Ob. cit.*, p. 50.

expressiva, na medida em que transporta o leitor para dentro da narrativa: “Uma banda tocou forte. Corneta, tambor, prato estalando. E no meio da barulhada a porta bateu. O quarto se acendeu todo. Era o circo em noite de espetáculo”. (CB, p. 131)

Também são freqüentes na obra da autora as tentativas de aproximar o texto escrito da música e da dança, especialmente do samba, fenômeno que Monteiro denomina *imitação rítmica*.²¹⁷ Em *Os colegas*, sugerindo o som da percussão, ao lado das onomatopéias propriamente ditas, encontramos exemplos de harmonia imitativa, em que a repetição das oclusivas, bem como a da própria forma verbal “batucava” – que encerra, por si, grande expressividade – contribui para a musicalidade do texto, criando a atmosfera sonora característica do carnaval, estimulando, dessa forma, as sensações auditivas do leitor: “Latinha, que tinha se especializado no pandeiro, nessa hora fazia de tudo: jogava o pandeiro pro alto, batucava nele com as patas, batucava com o focinho, batucava dando cambalhota, batucava de qualquer jeito que pedissem.” (Col., p. 31) Remetendo ao samba como gênero musical e como dança, em *Seis vezes Lucas* Bojunga faz uso da repetição das consoantes oclusivas combinada à pontuação (ou ausência dela) com o objetivo de marcar o ritmo:

Foi só chegar perto que o pé do Lucas já levantou diferente: pra bater no tapete da sala o batuque que batucava. Ora um pé, ora o outro. Batia, arrastava, volteava. O corpo seguindo o pé. Pra frente pra trás prum lado pro outro. (SVL, p. 25)

Ainda em *Seis vezes Lucas*, vemos a repetição dos fonemas /l/ e /L/ na descrição de uma cena de dança, só que não mais representando o impacto do samba, mas a leveza e fluência de uma delicada música romântica:

Chegou perto do brilho, se ajoelha pra ver melhor, ah! É o a da Lenor. Que não se perdeu no nevoeiro, nem quis ser maiúsculo, nem foi buscar nome nenhum. Ah, era o a da Lenor! Que tinha sempre ficado ali. Esperando a hora de voltar pra Lenor. Encolhendo bem a perna e brilhando desse jeito, pra voltar feito aliança e nunca! Nunca mais se separar da Lenor (SVL, p. 78)

²¹⁷ Cf. Monteiro, José Lemos. *A estilística*, p. 112.

No trecho, além da harmonia imitativa, Bojunga explora recurso que Monteiro denomina ilustração sonora, enfatizando a “capacidade fisiognômica”²¹⁸ do fonema /a/, redondo não só visualmente, mas oralmente, ao ser pronunciado, para associá-lo ao suposto fonema desaparecido do nome da professora por quem Lucas é apaixonado. Atingindo o grau máximo de sugestão poética, a autora sugere a transformação do próprio significante, para que assim possa assemelhar-se mais ainda à forma de aliança. A estrutura sintática e o ritmo do fragmento refletem a tentativa de aproximação de um relato típico da língua falada.

Cabe destacar que, em sua obra, Bojunga demonstra profunda habilidade na exploração das potencialidades expressivas dos fonemas, o que se reflete na variedade de utilizações expressivas verificada. Em *Retratos de Carolina*, por exemplo, é possível comprovar inclusive seu conhecimento teórico sobre o tema, revelado metalingüisticamente através do olhar infantil, encantado diante da palavra escrita:

Quando a Carolina viu Priscilla escrito, achou ainda mais bonito que Priscilla falado: primeiro porque era uma Priscilla de dois eles, pra gente ficar mais tempo com a ponta da língua no céu da boca (...); segundo porque os dois deviam ser tão unha e carne, o esse e o cê, que mesmo Priscilla não precisando do esse, o esse não quis se separar do cê. (RC, p. 12)

A importância do caráter distintivo dos fonemas também é explorada estilisticamente na obra de Bojunga, como se observa na mudança de nome realizada pelo personagem principal de *Angélica*, que, cansado do preconceito por ser porco, resolve mudar de nome, e, assim, de identidade e personalidade: “Devagarinho, com um medo danado de errar, o porco pegou o nome dele e trocou o *c* por um *t*. (...) O porco então respirou sossegado: agora se chamava PORTO.” (Ang., 16) A semelhança de fonemas entre “porto” e “porco” constitui exemplo de paronomásia, que, em sentido amplo, é “a figura pela qual se aproximam, na frase, palavras que oferecem sonoridades análogas com sentidos diferentes”.²¹⁹ No fragmento a seguir, percebe-se de forma mais explícita a utilização do recurso com a intenção de realizar jogo semântico entre palavras, permutando-se apenas um dos fonemas: “(...) essa marca só vai começar a se

²¹⁸ MONTEIRO, José Lemos. Ob. cit., p. 109.

²¹⁹ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 44.

apagar no dia que a Ana Paz se apaixonou por um homem bem azeitado (e ajeitado) no sistema”. (*FAP*, 38). Apesar dos significados distintos, ambos os adjetivos apresentam, no contexto, conotação negativa, já que “azeitado” tem sentido de “azedo”, “mal-humorado”, e “ajeitado” dá a idéia de acomodação, servindo para ajudar na composição do perfil de Antonio, cuja personalidade se mostra absolutamente oposta à do pai de Ana Paz, homem enérgico e idealista. Ainda se valendo da semelhança, ainda que parcial, entre as palavras, temos: “Só queríamos uma informaçãozinha que talvez o senhor, sendo tão líder, tão lindo e tão lido possa nos dar...” (*Col.*, p. 47), em que os vocábulos possuem significações distintas, mas denotam qualificações positivas, necessárias, no contexto, para “amansar”, por meio da bajulação, o egocêntrico dr. Leão. Observe-se que o paralelismo, resultante da repetição de palavras dissílabas e da própria estruturação sintática, confere à frase um ritmo quase poético.

Também se baseando na repetição com o objetivo de valorizar expressivamente os sons de nosso sistema fonológico, temos a anominação, que consiste “(...) no emprego de palavras derivadas do mesmo radical – em uma mesma frase ou em frases mais ou menos próximas.”²²⁰ Trata-se de tendência muito freqüente na língua falada, cujo caráter pleonástico é indiscutível, e, na maioria dos casos, serve de recurso de intensificação para a idéia expressa na forma verbal, como se verifica nos exemplos a seguir: “(...) a minha imaginação imaginando: e se em vez de jogar a pedra assim, eu jogo ela assim?” (*Liv.*, p. 13) – no contexto da narrativa, a anominação se torna fundamental para demonstrar que, após o primeiro contato com a obra de Monteiro Lobato, a imaginação da criança foi despertada e não parava mais de funcionar; o caráter ininterrupto da ação, associado à intensificação também pode ser visto em “E a tosse tossindo” (*SE*, p. 62). Em ambos os casos, verifica-se a importância do gerúndio denotando noção de continuidade. Já em “Aí eu abotoeei bem abotoada a idéia de vir pra cá e vim” (*Ang.*, p. 29); e “(...) então fez força pra engolir, mas o caramelo prendeu na garganta, quem diz que descia, entalou tão entalado que não ia nem vinha (...)” (*SE*, p. 19), em que as formas no particípio adquirem valor de advérbio de intensidade, reforçadas pelos advérbios “bem” e “tão”. No segundo fragmento, a intensificação é enfatizada pela oração subordinada adverbial consecutiva. Em alguns casos, no entanto, aproveita-se apenas a semelhança entre os sons das palavras, sem que haja identidade

²²⁰ Idem *ibidem*.

semântica, como ocorre em “Uma das focas fofocou logo (...)” (*Col.*, p. 47), em que a combinação causa efeito cômico.

A repetição de sons também é verificada por meio de recursos como o homeoteleuto, caracterizado pela seqüência intencional de palavras com terminações iguais, e análogo ao eco, que muitas vezes surge acidentalmente na língua falada espontânea ou como vício em textos escritos formais. Seu uso por Bojunga demonstra que a figura, utilizada expressivamente, salienta as idéias contidas nas palavras; a eficiência da estratégia pode ser comprovada na seqüência a seguir: “Achei que assim, vestido variado e bem simplinho (...) sem jeito de globalizado, sem jeito de deslumbrado, sem jeito de sair atrás de modelo aprovado.” (*FM*, p. 10) Mesmo quando a rima se dá em nível simplificado, o efeito poético pode ser garantido quando o contexto também contribui para a atmosfera subjetiva, como em “Quico viu Maria sair da janela e pegar o arco de flor. Flor de tanta cor”. (*CB*, p. 131)

Apesar de a pronúncia, como visto, ser um dos elementos da língua falada mais difícil de transpor para a escrita, Bojunga faz uso com freqüência dos metaplasmos, a fim de retratar uma das tendências típicas da oralidade no que se refere a esse item. Além da forma “pra”, já aceita em alguns gêneros textuais da modalidade escrita, a autora registra vários outros exemplos dos chamados metaplasmos sincrônicos, presentes inclusive no discurso do narrador: “Espiei pr’um lado, pra outro: ninguém.” (*Abr.*, p. 23); “Mas o João t’aqui do lado.” (*Pais.*, p. 59); “Se é pra sonhar, vamo’ lá!” (*RC*, p.176). A maioria das ocorrências se refere a metaplasmos por supressão, e a supressão do fonema verificada oralmente vem marcada graficamente por meio de apóstrofo. Os exemplos destacados representam realizações características da língua falada de modo geral, não se limitando ao nível popular ou vulgar. Surpreendente e extremamente expressivo é a forma “vidrocê”, síncope do sintagma “vidrado em você”, resultado de um tropeço do personagem bem no momento em que ia se declarar para seu amor: “Dalva, eu estou v... – tropeçou no tapete, a fala tropeçou junto, saiu vidrocê, e o Vítor foi indo embora aflitíssimo: Dalva, eu estou vidrocê, será que dava pra entender?” (*SE*, p. 90)

Alguns outros aspectos suprasegmentais da fala também aparecem reproduzidos na obra de Bojunga. É o caso, por exemplo, da duração, que, na Língua Portuguesa, tem função tão-somente expressiva, e, na escrita, é representada pela

repetição de grafemas. Em “Porto berrou: O nó desmanchoooooooooooooooooo!” (Ang., p. 93), o efeito estilístico resulta não só da representação de uma das características da conversação oral, mas também da intensificação do sentido do verbo “berrar”. Efeito semelhante pode ser verificado em “Então o Terraço era no alto de um edifício. (...) pro mar ficar lááááááááááá embaixo (...)” (SVL, p. 72), já que a duração contribui para enfatizar a grande distância entre o terraço e o mar. Já no trecho “Mas claaaaaaaaaaaaaro!! Ele precisava ser um total imbecil...” (Cam., p. 92), a repetição sugere ironia, o que é claramente inferido ao se observar o contexto. Inusitada é a ocorrência do fenômeno encontrada em *O sofá estampado*, na qual a duração se presta a representar a voz desafinada do personagem Inventor:

Vontade de acabar com a violêeeeeeeeeeeeeeeeeencia
vontade de acabar com o machiiiiiiiiiiiiiiiiismo
vontade de acabar com as doeeeeeeeeeeeeeeenças
(SE, p. 121/122)

Também em *A cama*, a repetição de grafema aparece com a função de representar característica individual da fala de um personagem, no caso, por meio do fonema /i/, próprio para exprimir sons agudos, assim ressaltando a estridência da voz da personagem: “E quando ela disse: a gente deixa isso pra outra ocasião Elvira, eu só falei: eu disse que ia amanhã e vou amanhã. Soziiiiiiiiiiinha? A voz dela saiu assim mesmo. Aquela voz esganiçada que você conhece.” (Cam., p. 20)

Fazendo uso de recursos estilísticos pouco óbvios, Bojunga chega mesmo a representar, em *Os Colegas*, a rouquidão de um dos personagens, por meio da repetição da vibrante /r/, que ora aparece acrescentada às demais palavras, ora aparece sozinha, indicando a impossibilidade de falar devido ao problema na voz:

–Você vai ter que usar aquilo tudo outra vez.
– Rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr.
– O que é que você disse? (Com a rouquidão de Flor às vezes era difícil à beça entender o que ela dizia:
– Rr disse: paciência, a gente tem rrr tentar tudo.
(Col., p. 49/50)

Bojunga também revela originalidade ao transpor para a fala dos personagens a dificuldade individual na pronúncia de palavras mais complexas, como a encontrada

pela mãe de Carolina no fragmento a seguir, em que o corte do vocábulo marcado pelas reticências representa, por escrito, a hesitação, que muitas vezes marca a conversação oral: “Você foi estu...estru... aí, eu não consigo dizer essa palavra...” (RC, p. 146).

Ainda no âmbito dos traços suprasegmentais, destacamos a tentativa de reprodução do acento de intensidade, em que uma das sílabas é pronunciada de modo exagerado, expressando ênfase ou descarga emocional. É o que se observa explicitamente no fragmento extraído de *Angélica*: “Os macacos passaram correndo. Gritaram: – Porco! – e sumiram. Por que é que diziam o nome dele daquele jeito, botando tanta força no *por*?” (Ang., p. 12) vemos que Bojunga se refere diretamente ao fenômeno da intensidade, reforçado, graficamente, por meio do itálico. Cabe destacar que, em sua obra, é freqüente o uso desse recurso gráfico como elemento de reforço expressivo relacionado ao nível fônico. Além da intensidade, o uso do itálico também surge como índice de entoação, como ilustrado em “*Eles? Eles?* – O olho brilhou. – foi teu pai e tua mãe que falaram que tá na cara que eu não tenho madrinha nenhuma?” (CM, p. 74), que, ao lado do ponto de interrogação, funciona para denotar a indignação da vítima diante do preconceito, servindo também como elemento adicional na caracterização do estado emocional do personagem.

Outro recurso gráfico de grande produtividade no que se refere à reprodução de aspectos suprasegmentais é o uso das letras maiúsculas, geralmente indicando elevação no tom de voz. É o que se vê em “– Não: ele TÁ BEM?” (CB, p. 35) em que a altura da voz se mostra imprescindível à comunicação, visto tratar-se de um diálogo em que uma das partes não ouve direito por estar em um telefone público. O efeito também mostra eficiência estilística quando se deseja obter efeito de raiva, como em “– O cachorro que você ia me dar no dia do meu aniversário: CADÊ?” (SVL, p. 34), que revela o sentimento do menino diante do esquecimento do pai, que lhe prometera um cão de presente de aniversário.

A separação silábica aparece com freqüência na obra de Bojunga, na tentativa de reproduzir recurso expressivo típico da oralidade, que consiste na pronúncia demorada de cada sílaba a fim de enfatizar a idéia contida na palavra, conferindo-lhe, ainda, um valor adicional. É o que se comprova em “Eu disse a-pa-ga.” (CB, p. 66), onde toda a impaciência da professora se revela na pronúncia demorada de cada sílaba da palavra. A

separação silábica também pode sugerir desprezo, como no trecho: “(...) não é possível, que alguém, em sã consciência, tenha trocado (...) por um di-vã” (*Cam.*, p. 91) Opostamente, verificou-se a ocorrência do fenômeno como índice de arrogância da personagem, o que se infere por meio do contexto: “Médico não: o meu pai é ci-rur-gi-ão plás-ti-co” (*RC*, p. 22). Constituindo tendência característica da fala feminina, o recurso é mais freqüentemente utilizado como elemento de intensificação: “Fiquei alucinada. É, é! Se você quer saber a verdade, é isso: fiquei a-lu-ci-na-da.” (*Abr.*, p. 42)

Assim, Lygia Bojunga prova que sua busca pela musicalidade das palavras tem sido de fato muito bem-sucedida, já que tem conseguido explorar o potencial expressivo dos sons em seus mais variados aspectos e alcançado, por fim, excelentes resultados, como pudemos constatar por meio da análise procedida.

4.4.2 – Nível léxico-morfológico

Como visto anteriormente, é do léxico que os autores contemporâneos têm aproveitado mais elementos que funcionam textualmente como marcas da oralidade, talvez pela própria extensão do vocabulário da língua, que permite uma exploração quase inesgotável de seu potencial semântico e estilístico. Na obra de Lygia Bojunga, são inúmeros os exemplos encontrados não só de gírias, mas de expressões e construções típicas da linguagem popular, não só na fala dos personagens, mas também na do narrador em terceira pessoa.

Contrariando a idéia de lingüistas como Joaquim Mattoso Câmara Jr., por exemplo, que desconsidera a potencialidade estilística do nível morfológico da Língua Portuguesa, por seu caráter aparentemente rígido e inflexível, Nilce Sant’anna Martins reconhece “(...) que os aspectos morfológicos da língua são muito importantes para a linguagem expressiva e que devem ser estudados, ainda que apareçam permeados com a semântica e a sintaxe”.²²¹ Comprovando a afirmação de Martins, nos textos de Bojunga fenômenos tradicionalmente ligados à morfologia aparecem influenciados pela língua coloquial falada, assumindo novas formas e significações, e revelando intensa carga

²²¹ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 110.

expressiva. Na análise, por razões metodológicas, as questões relacionadas ao nível mórfico da Língua Portuguesa serão abordadas juntamente com o léxico, bem como alguns fenômenos pertencentes à esfera da semântica, permeados pela presença da oralidade em sua composição.

Com relação ao léxico, as gírias constituem um dos principais recursos de que se valem os autores contemporâneos para conferir maior espontaneidade ao texto escrito, visto que o vocabulário gírio, na linguagem falada, objetiva “aproximar os interlocutores, quebrar a formalidade, forçar uma interação mais próxima dos interesses das pessoas que dialogam”.²²² Observa Dino Preti que se trata de fenômeno tipicamente sociolinguístico, podendo apresentar caráter restrito – gíria de grupo – ou generalizado – gíria comum –, que perde seu aspecto marginal e inusitado, se incorporando à linguagem popular cotidiana. Dessa forma, a gíria comum poderia ser chamada simplesmente de vocabulário popular.

A partir de Monteiro Lobato, a gíria passou a ser incorporada na literatura infantil e juvenil, com a clara intenção de conferir espontaneidade à fala dos personagens, diminuindo a distância entre língua oral e escrita para aproximar o texto literário da linguagem coloquial usada pelo público-leitor. É o caso de Lygia Bojunga, que, segundo Martins, “(...) maneja com muita naturalidade expressões populares e de gíria, criando para suas personagens, dotadas de intensa sensibilidade, uma linguagem vibrante, graciosa, rica de teor afetivo”.²²³ Cabe destacar que, em alguns momentos, também se observa a presença de vocabulário vulgar, tanto para expressar emotividade extrema quanto para denotar o nível social dos personagens.

Na obra de Bojunga, são freqüentes as ocorrências das gírias ditas comuns, cujo uso constitui elemento de interação verbal nas mais diversas situações comunicativas, especialmente na linguagem urbana. Assim, conferindo ao texto escrito o pretendido tom coloquial, verificam-se construções como: “E acabava o bilhete me perguntando, não é dose?” (*Pais.*, p. 63), em que a expressão original, “dose pra leão”, aparece simplificada, mas com o mesmo valor significativo, indicando algo que é muito difícil, desagradável; e “Tipo do cara que não saca nada de cada um na sua, não?” (*MAP*, p.

²²² PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 65.

²²³ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 90.

15), que, além das gírias “cara” e “sacar”, apresenta a expressão popular “cada um na sua” com valor de substantivo, expressando, de maneira mais enfática, a noção de individualidade e discrição. Revelando o caráter momentâneo da gíria, encontramos algumas já defasadas, como em “Olha só como a pequena desse cara é bonita!” (SE, p. 15), em que a palavra destacada aparece com sentido de “namorada”, uso obsoleto nos dias de hoje. Cabe lembrar que *O sofá estampado*, obra da qual se retirou o exemplo, foi publicada em 1980, e provavelmente, na época, o vocábulo estava “na moda”. Dino Preti chama a atenção para o fato de que: “É preciso estar atento, também, à linguagem, para não falar uma gíria fora de época, índice irrefutável de nossa idade, de estarmos desatualizados em relação ao tempo em que vivemos. ‘Por fora’, como dizem os jovens.”²²⁴

Bojunga aproveita as gírias comuns, na maioria das vezes desgastadas pelo uso cotidiano, para proceder a experiências estilísticas que tornam o vocabulário popular mais expressivo. É o que ocorre, por exemplo, no diálogo a seguir, que faz parte da peça teatral incluída na narrativa de *Angélica*: “ANGÉLICA: Vô, que coisa mais legal a gente ser cegonha, não é?/VÔ: Legalíssima.” (Ang., p. 53) O adjetivo de caráter popular “legal”, classificado no *Dicionário Aurélio Século XXI* como “palavra-ônibus que exprime numerosas idéias apreciativas”, tem seu sentido revigorado com o acréscimo do sufixo superlativo, que, por inusitado, causa sentimento de surpresa no leitor.

Também partindo de gíria comum de utilização ampla na linguagem coloquial falada, temos “(...) a gente resolveu procurar um cara de talento, mas ainda não conhecido. Por que não uma cara? Você?” (RC, p. 224). No trecho, Bojunga demonstra a potencialidade expressiva do nível morfológico da língua, ao transformar em substantivo feminino, por meio da mudança de gênero do artigo indefinido, o vocábulo “cara”, que no sentido em que aparece no texto (como sinônimo de indivíduo, sujeito), não varia quanto ao gênero. Cabe lembrar que, tradicionalmente, o substantivo feminino “cara” significa “rosto”, “face”, o que configura, no caso, relação de homonímia perfeita. Ainda na esfera morfológica, acrescenta às gírias sufixos formadores de aumentativo e diminutivo, a fim de denotar afetividade. Assim, o caráter pejorativo já imbutido em “coroa” (no sentido de pessoa mais idosa do que o interlocutor)

²²⁴ PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 67.

potencializa-se em: “(...) ele disse que palpite de mulher não serve pra nada, ainda mais palpite de coroonna. Co-ro-o-na. Que horror.” (*FAP*, p. 49) Destaca-se também a presença da separação silábica, fenômeno fônico analisado no item anterior, e que intensifica a reação negativa da personagem vítima da grosseria. Por outro lado, no fragmento “Você é meio birutinha, não é não?” (*Col.*, 13), o sufixo diminutivo ameniza uma possível interpretação ofensiva de “biruta”, indicando sentimento de carinho por parte de quem fala.

A autora também registra vocábulos populares que se prestam aos mais diversos significados, como “troço” e “lance”, que normalmente encerram idéia ampla, porém imprecisa: “Quebrei um troço, Tobias, sei lá se foi perna ou se foi pé.” (*Cam.*, p. 34), “E não tem jeito de você tirar esse troço da cabeça.” (*SE*, p. 77); “Tudo quanto é festa que ela dá tem um lance desse tipo.” (*Abr.*, p. 8)/ “ (...) pra mim o lance é Veneza.” (*Abr.*, p. 12) É o caso da palavra-ônibus “transa” e do verbo “transar”, que traduzem as mais variadas idéias, como se verifica em: “– Conta melhor. Eu não tô acreditando que essa transa toda é só pra ter um papo.” (*BA*, p. 17), cujo sentido, no contexto, é de “trama, maquinação, enrolação”. Em “E no meio dessa explosão emocional, de repente, eu me dei conta de como é forte a transa livro-e-a-gente.” (*Liv.*, p. 20), o substantivo denota “relação”, “ligação”, idéia reforçada até mesmo no aspecto visual, por meio do uso dos hífen. O sentido de “relação sexual” pode ser observado na passagem a seguir: “(...) faz tempo que eu não transo com ninguém, por isso que só da tua barba roçar minha mão eu já fico assim, ó, sente só.” (*RC*, p. 199) Cabe esclarecer que, atualmente, os dois primeiros sentidos caíram em desuso, sendo a terceira forma utilizada, até hoje, em especial pelos jovens, como a preferida para designar relação sexual.

Vê-se que, em maior ou menor grau, os significados apresentados têm como base a noção de “ligação”, o que demonstra a importância da linguagem figurada na construção de palavras e expressões populares. Observe-se, por exemplo, o que ocorre em “Tem gente que se amarra em Paris, em Londres, em Bali, mas pra mim o lance é Veneza” (*Abr.*, p. 12) e “O homem que tinha perdido a paciência amarrou ainda mais a cara” (*CB*, p. 36), em que, no primeiro fragmento, a gíria significa “deixar-se cativar”, o que se relaciona diretamente ao sentido denotativo do verbo, a saber, “ligar fortemente, prender”. No segundo caso, trata-se de expressão idiomática também formada a partir de relações metafóricas, largamente utilizada na linguagem popular, indicando

“irritação”, “aborrecimento”. A autora freqüentemente realiza jogos semânticos com as expressões populares, revisitando seus significados ao promover o cruzamento entre conotação e denotação, como na passagem a seguir: “A cara tão fechada que nem chave de fenda abria” (*Col.*, p. 58), em que se explicita a relação com o sentido real por meio do substantivo “chave de fenda” e do verbo “abrir”. Fenômeno semelhante acontece na seguinte passagem: “No ouvido, a voz de Maria dizendo que não dava pé”. (*CB*, p. 45) Aqui, o jogo entre sentido literal e sentido figurado se infere somente ao se considerar o contexto da narrativa, isto porque a personagem Maria queixava-se então com sua amiga, Barbuda, que, durante as aulas particulares, sentia-se desconfortável na casa da professora por não poder apoiar o pé no chão, já que pisava sempre no cachorro embaixo da mesa, que logo começava a latir causando enorme confusão. Ao mesmo tempo, sentia-se também extremamente deslocada vivendo com a avó, com a qual não possuía nenhum tipo de afinidade. Lygia Bojunga, ao escolher a expressão “não dava pé” estabelece o cruzamento de ambos os sentidos que a expressão pode conter: o literal, indicando o fato de a menina não ter realmente onde pôr o pé, e o figurado, metaforicamente significando que não estava suportando sua própria vida, de maneira geral.

A fim de conferir ao texto a verossimilhança necessária para promover sua interação com o leitor, Lygia Bojunga muitas vezes introduz na fala dos personagens elementos da linguagem vulgar, para indicar o nível social, o estado emocional ou para compor o perfil psicológico do locutor. Em *A Cama*, verifica-se a ocorrência de ambos os aspectos, como nos exemplos a seguir: “Se tá nessa merda foi porque quis.” (*Cam.*, p. 12), em que, presente na fala de Zecão, serve para reforçar lingüisticamente o fato de ser homem pobre, rude e de pouca instrução; já em “Que bisavó porra nenhuma! O que que me importa a maldição dela, do Zecão, da puta que o pariu (...)” (*Cam.*, p. 44), os vocábulos obscenos tornam a cena ainda mais expressiva, na medida em que contribuem para enfatizar a revolta da personagem. Nos casos a seguir, a escolha lexical se presta à caracterização dos personagens: no primeiro fragmento, revela a irreverência do debochado Sr. Américo, no segundo, a espontaneidade da pré-adolescente Petúnia, cujo interesse excessivo por sexo costuma se chocar com os valores tradicionais de sua mãe: “– E quem é aquele bosta pra me mandar qualquer coisa? Quem manda em mim sou eu e mais ninguém.” (*Cam.*, p. 138); “– Ah, bom, então foi mesmo quando ele viu a cama que ele broxou.” (*Cam.*, p. 79) Observando que, no contexto, a forma verbal chula

“broxar”, que denota perda de interesse sexual, aparece em sentido figurado, indicando perda de entusiasmo, de interesse. Além de indicar o nível social e o estado emocional das personagens, Bojunga também registra o uso de vocábulo chulo denotando a idade do locutor, como bem demonstra o diálogo extraído de *Retratos de Carolina*:

- Ele falou que quanto mais grande o pintinho, mais alto o xixi sobe.
- Puxa, Carolina, até hoje você não sabe que só criança muito criancinha demais é que chama pau de pintinho?
- Pau?!
- Fala baixo! (*RC*, p. 23)

Apesar de ter a mesma idade de Carolina (sete anos), a personagem Priscilla se mostra bastante precoce tanto nas atitudes quanto na linguagem. Por esse motivo repreende a amiga por utilizar termo excessivamente infantilizado para designar o órgão sexual masculino – fato que, lingüisticamente, é expresso pelo sintagma redundante “criança muito criancinha demais”. Interessante perceber, também, a consciência de Priscilla de empregar um vocabulário inadequado a sua idade, o que se infere da recomendação “Fala baixo”.

Ainda tomando como base vocábulos populares, Lygia Bojunga explora o processo denominado neologia, aqui entendido como o processo de criação lexical pelo qual se amplia o acervo lexical de uma língua. Assim, a partir da forma verbal “bolar”, que na linguagem popular tem sentido de “arquitetar, planejar”, tem origem o substantivo “bolação”, significando “plano”: “(...) ali mesmo, há hora, resolveu bolar uma coisa qualquer. E conforme foi bolando, foi despejando a idéia: ‘Minha bolação tem quatro capítulos.’” (*Col.*, p. 49) Em *Angélica*, Bojunga retoma o vocábulo neológico “bolação”, criando, a partir dele, outro termo, com sentido contrário: “Eu acho que isso que ele tá fazendo se chama desbolação”. (*Ang.*, p. 80) Como veremos no decorrer do item, o prefixo “des-” é largamente utilizado pela autora para a formação de novas palavras.

No caso de Bojunga, os neologismos possuem motivação estilística, com o objetivo de expressar idéias que têm relação direta com a narrativa, ficando óbvia também sua intenção em demonstrar as potencialidades criativas da língua, pautando-se,

sobretudo, na liberdade característica da língua falada coloquial, em que o processo de neologia se mostra mais intenso. Nas obras analisadas verificou-se o aproveitamento expressivo dos prefixos e sufixos, bem como do processo de composição por justaposição, em que o hífen se revela elemento de grande valor estilístico, combinando, de maneira inusitada, os elementos da língua cotidiana.

De fato, como destacado anteriormente, mostra-se intensa a criação de neologismos por meio do acréscimo do prefixo “des-” a formas verbais já existentes, indicando negação ou ação contrária, dando origem, portanto, a vocábulos que funcionariam como antônimos daqueles ditos primitivos, como se observa nos trechos a seguir: “– Ah, Afonso, faz alguma coisa pra ela des-desmaiar, faz.” (*BA*, p. 72); “– Angélica, olha aqui o ovo onde você nasceu. Achei que era melhor trazer ele de volta pra você desnascê.” (*Ang.*, p. 62); “Eu estava de cara mergulhada nágua, e de olho bem aberto esperando um peixe passar, quando eu senti alguém segurando firme o meu braço. Desmergulhei.” (*Abr.*, p. 17); e “– Eu me apaixonei, eu me envolvi com ele depressa demais, não foi? É... mas eu compensação, eu estou me desenvolvendo devagar pra caramba.” (*RC*, p. 122) É interessante destacar, nesse caso, que o neologismo criado a partir do verbo “envolver” é homônimo do verbo “desenvolver”, que denota crescimento, evolução. Analisando-se mais profundamente o contexto, em que a personagem Carolina vivia tolhida pelo marido possessivo e dominador, pode-se interpretar o fragmento associando-se as idéias de ambos os verbos.

Bojunga registra, ainda, a forma “desinfeliz”, em que o acúmulo de dois prefixos que indicam negação parece ter a intenção, na linguagem popular, de intensificar o sentimento contrário à felicidade: “Mas em compensação perdeu o joelho: o desinfeliz não agüentou tanto degrau.” (*RE*, p. 27) Lembrando que a forma já se encontra dicionarizada, não sendo, portanto, considerada neologismo. A forma reflete a potencialidade criadora da língua falada no que diz respeito ao aproveitamento expressivo dos sufixos da Língua Portuguesa.

Além daqueles criados a partir do acréscimo da partícula “des-”, na obra de Lygia Bojunga encontramos outros neologismos formados pelo processo de derivação prefixal, como no trecho a seguir: “Ora eu lia, relia, trilia uma página sem perceber (...)” (*FM*, p. 24), em que o aspecto de ação executada repetidas vezes é reforçado não só pela

repetição das formas verbais cognatas, mas também pelo elemento de composição “tri-”, aí funcionando como prefixo que indica “três”. Também o elemento de composição “auto-” contribui para a criação lexical em: “Me abasteci de livros que tratavam da arte da caligrafia. (...) Fiz ‘autocursinhos’ em seções especializadas de livrarias e museus.” (*FM*, p. 11) Percebe-se que a autora indica o neologismo entre aspas, o que normalmente não ocorre nas narrativas analisadas. Procedimento semelhante é encontrado no mesmo romance: “Mas assim ela não pode entrar na máquina. De jeito nenhum! É muita esfiapação (sic), ela tem que ser guilhotinada!” (*FM*, p. 27) Nesse caso, a autora pospõe a palavra latina “sic” ao neologismo criado por derivação sufixal, a fim de destacar que o termo empregado originalmente e transposto para o texto escrito é daquele jeito mesmo, por mais estranho que pareça.

Alguns vocábulos derivados por sufixação presentes nas obras analisadas foram criados por analogia a outros semelhantes, fonética e/ou semanticamente, como se verifica em: “(...) e fui lendo com a mesma avidez, com a mesma escondidez de sempre” (*Liv.*, p. 19), em que se observa a analogia explícita do neologismo “escondidez” com o substantivo “avidéz” expresso na mesma frase. O mesmo fenômeno aparece em: “Compreender ela não conseguia. (...) dava um bom presente de casamento pra Rosa. Quer dizer, de juntamento” (*Cam.*, p. 25). Aí, o vocábulo foi criado por analogia direta a “casamento”, a partir do verbo “juntar”, que popularmente designa casamento informal.

O processo de derivação também se mostra muito produtivo na criação verbal, especialmente com relação ao sufixo “-ar”, cujas bases normalmente se constituem de substantivo. Bojunga, entretanto, foge do óbvio ao criar verbos partindo de formas inusitadas, e obtendo resultados estilísticos surpreendentes, como se vê em: “(...) até o cochicho dele é um cochichão que a gente ouve lá da esquina. E então ele foi cochichãozando que o meu Amigo tinha ficado marcado (...)” (*MAP*, p. 18). Trata-se de processo de criação neológica bastante elaborado, já que, a partir do substantivo “cochicho” se origina o neologismo “cochichão”, em que o sufixo aumentativo se presta a caracterizar a voz grossa do personagem. Assim, para designar o ato de “o síndico falar alto mesmo cochichando”, o verbo foi criado especificamente para esse fim. Na obra em questão, o narrador em primeira pessoa é uma criança, e tais recursos revelam a criatividade da fala infantil, que brinca com a língua com mais naturalidade. Também

merecem destaque o verbo “vira-latar” (“(...) era só bater muito papo com um vira-lata pra gente ir se vira-latando também.” (*CM*, p. 65)), e ainda mais criativo, “laralalava”, de origem claramente onomatopéica: “Não sei se a Maria esquecia da letra, ou se começava a pensar noutra coisa, ou o que, mas o fato é que ela laralalava um bocado.” (*RE*, p. 12) Cabe esclarecer que o sentido do verbo não é o mesmo de “cantar”, visto que a forma “laralalá” normalmente é utilizada na fala quando o locutor não sabe ao certo a letra da música, reproduzindo apenas a melodia.

Outro processo que se mostra produtivo na criação de verbos na obra de Bojunga é a derivação parassintética, caracterizada pelo acréscimo simultâneo de prefixo e sufixo a uma base nominal. É o que se verifica em: “Eu acho que vai custar muito tempo pra arranjar um amigo que saque também esse negócio de (...) amarronzar coração.” (*MAP*, p. 31), formado a partir do adjetivo indicativo de cor. No exemplo seguinte, a forma verbal tem origem do vocábulo gírio “pileque”, que designa estado de embriaguez: “(...) ia parecer careta não aceitando, ia se empilecar tomando.” (*Cam.*, p. 144). Pode-se inferir que o neologismo foi criado por analogia a “embebedar”, mantendo, inclusive, o mesmo sentido. Criação neológica mais incomum se mostra em *Retratos de Carolina*, formada a partir de substantivo próprio: “Aconteceu uma Priscilla na vida da Carolina. Uma Priscilla que foi se apriscillando mais e mais, à medida que Carolina descobria novos aspectos do talento e da vida da amiga.” (*RC*, p. 13) Cabe destacar que o trecho redundante relaciona-se diretamente ao contexto da narrativa, enfatizando a admiração de Carolina pela amiga Priscilla.

Reproduzindo vocábulo já difundido na língua oral, encontramos a forma “pãe”, usada para designar homem que exerce concomitantemente o papel de pai e de mãe: “O namorado tinha quase o dobro da minha idade. Desquitado recente e virado *pãe*: a mulher tinha ido embora com outro, deixando os filhos pra ele.” (*FM*, p. 56) Trata-se de neologismo criado por meio de processo denominado palavra-valise, em que se “manifesta um tipo de redução, duas bases – ou apenas uma delas – são privadas de parte de seus elementos para constituírem um novo item léxico: uma perde sua parte final e outra, sua parte inicial”.²²⁵

²²⁵ ALVES, Ieda Maria. Ob. cit., p. 69.

Ainda no que se refere à criação lexical, observa-se a ocorrência de transformação de sentido em forma já existente na língua, constituindo o chamado neologismo semântico, que dá origem a um novo elemento sem realizar modificações formais, como no fragmento seguinte: “Então, eu nunca me lembro da minha mãe sozinha: é sempre ela e o costureiro. O costureiro variava. Às vezes era uma cesta. Outras vezes, era uma caixa de madeira, que quase sempre tinha pé (...)”. (*FM*, p. 41) Apesar de inicialmente parecer que o termo designa “pessoa que costura”, no decorrer da leitura descobre-se que se trata de “lugar onde se guarda material de costura” – “nome meio disparatado”, como reconhece a própria narradora-personagem. Partindo da mesma base semântica, o neologismo se fundamenta nos vários sentidos apresentados pelo sufixo “-eiro”, que tanto pode indicar aquele que exerce determinada atividade quanto lugar onde se guarda algo.

A composição por justaposição, ressaltando o valor do hífen como elemento expressivo de ligação, constitui estratégia explorada à exaustão por Lygia Bojunga para designar as mais diversas idéias, aspecto em que, mais uma vez, parece seguir os ensinamentos de Monteiro Lobato, pioneiro na utilização desse recurso estilístico. Algumas vezes com tom irônico, outras conferindo comicidade, seja qual for a intenção, é indiscutível que os compostos criados por Bojunga se mostram muito mais expressivos do que as formas simplificadas equivalentes. Lembrando que, em alguns casos, denotam idéias complexas não explicadas por nenhuma palavra de nossa língua, necessitando do sintagma para singularizar o pensamento do locutor. Cabe destacar, mais uma vez, que a criação neológica em sua obra tem intenção estilística, e, no caso dos compostos, são exclusivos de cada romance selecionado, prestando-se a indicar um conceito específico que não se repete nas demais narrativas.

Assim, o processo de composição na obra da autora assume os mais diversos significados e funções, como na seqüência: “(...) e resolveu lá na cabeça dela que a lagartixa tinha morrido de uma doença chamada tristeza-do-Lourenço-não-me-ligar (...)” (*Pais.*, p. 49). Aqui a composição se presta a denominar a “doença” fatal a que a Menina atribuiu a morte da lagartixa, numa demonstração evidente da criatividade infantil, aspecto freqüente na narrativa de Lygia Bojunga. Os três fragmentos a seguir foram extraídos de *O meu amigo pintor*: “(...) o amarelo dele ficou diferente, esquisito, com uma cara que eu não gosto nada e que eu vou até chamar de amarelo-síndico.”

(MAP, p. 20); “(...) e quanto mais por-que-por-que ia aparecendo, mais de síndico o meu amarelo ficava, e mais cor-de-saudade-crescendo” (MAP, p. 21); e “Pra ele, a coisa que tinha mais cor-de-morte era nevoeiro.” (MAP, p. 27) Na obra em questão, a temática das cores se liga diretamente aos sentimentos dos personagens, o que se reflete lingüisticamente na criação de “novas” padronagens de cor, baseadas nas sensações subjetivas dos personagens. Também representando as sugestões visuais, tem-se a forma encontrada no trecho a seguir, já consagrada pelo uso popular: “Tinha um pacote cor-de-burro-quando-foge que a Professora nunca chegou a abrir” (CM, p. 38), em que o composto se refere a cor indefinida. Há, ainda, a qualidade intensificada em “(...) na brancura-de-doer-olho de uma duna ou de um monte de sal.” (RC, p. 178) Já nos exemplos “Daqui pra frente você vai ser um tomador-de-conta-de-galinha” (BA, p. 36) e “O jeito então era ir atrás de algum tipógrafo-obstinado-a-não-se-deixar-extinguir-junto-com-sua-espécie.” (FM, p. 22), ambas as formas se referem a profissões, porém, no primeiro caso, trata-se de profissão que não existe, enquanto no segundo fragmento, a composição especifica uma profissão já existente. Por fim, no campo da adjetivação, tem-se “Um choro supermorto-de-vergonha-de-imagina-se-o-meu-pai-vê.” (SVL, p. 30)/ “Tinha uma xicrinha e um copo bem-fino-bem-comprido-bem-virado-pro-Vitor” (SE, p. 88), em que as duas formações, de composição bastante complexa, apresentam no contexto função adjetiva, sendo que, no segundo fragmento, também possui valor adverbial, sugerindo a localização do objeto. Também funcionando como adjetivo, tem-se o composto encontrado em *O abraço*: “A calça pedindo uma passada-a-ferro-pelo-amor-de-deus.” (Abr., p. 17), em que a construção, freqüente na língua oral, se mostra muito mais expressiva do que a equivalente “amarrotada”.

Classificados por Ieda Maria Alves como “neologismos por empréstimo”,²²⁶ os estrangeirismos constituem

(...) empréstimos vocabulares não integrados na língua nacional, revelando-se estrangeiros nos fonemas, na flexão e até na grafia, ou os vocábulos nacionais empregados com a significação dos vocábulos estrangeiros de forma semelhante.²²⁷

No que se refere ao uso estilístico de palavras oriundas de outras línguas, Nilce Sant’anna Martins destaca que:

²²⁶ ALVES, Ieda Maria. Ob. cit., p. 72.

²²⁷ CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*, p. 111.

Há expressividade quando o estrangeirismo dá à fala ou ao texto um toque de exotismo, quando contribui para dar autenticidade à referência a outras terras e outras gentes, ou ainda quando a palavra estrangeira, pela sua constituição sonora, parece mais motivada que a vernácula.²²⁸

Em Lygia Bojunga, as principais ocorrências de estrangeirismos fazem parte do léxico da língua francesa – os chamados galicismos – e, na maioria dos casos, aparecem sem tradução, o que ressalta a questão da “cor local”. Em *Fazendo Ana Paz*, por exemplo, o leitor só vai conhecer o significado da expressão francesa “coup de foudre” – que reforça o clima romântico da cena – no decorrer da narrativa:

Eu aprendi um pouco de francês, foi por isso que eu entendi que ele tinha falado *coup de foudre*, mas eu não sabia direito o que queria dizer. (...) não pode ser! DESGRAÇA INESPERADA, será que ele leu alguma coisa no meu olho? AMOR À PRIMEIRA VISTA, aaaaaaaaagora sim! É isso, é claro que é isso!! (FAP, p. 16)

Há estrangeirismos cujo objetivo é remeter a uma determinada época, como se vê em *Feito à mão*, em que a preferência pelo galicismo “filet” em detrimento da forma portuguesa “filé”, contribui para a composição do *flashback*, quando a personagem recorda sua infância admirando a habilidade da mãe costureira: “Quando eu ligo a memória, é muito raro ver minha mãe parada, ela está sempre às voltas com agulha, linha e lã: caprichando no tapete (...), preparando a tela pro ‘filet’, tricotando o suéter (...)” (FM, p.41).

Reproduzindo tendência típica da língua falada, especialmente nos centros urbanos, observa-se o uso de vocábulos de língua inglesa como índice de *status*, mesmo quando existe forma equivalente em Língua Portuguesa. É o caso da forma “pet”, registrada em *Retratos de Carolina*, que, usada pela Mãe-da-Priscilla no lugar de “animal de estimação”, serve para auxiliar na composição do perfil da personagem, caracterizada pela arrogância: “Este pássaro é um pet. (...) Pet é a palavra inglesa para esses bichos que a gente tem em casa pra servir de companhia.” (RC, p. 34)

²²⁸ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 81.

Por fim, demonstrando conhecimento da importância da musicalidade das línguas, Bojunga retrata as peculiaridades sonoras da língua italiana:

O interesse forte do Pai era a Itália. Desde garoto se sentiu atraído pelas coisas de lá; achava a língua italiana belíssima, escuta só o som dessa língua, escuta só! E recitava emocionado:
 Ma dimmi, c'è mistura nel male?
 Dimmi, è giusto dimenticare i morti?
 E dove fiorisce tala usanza?
 Là non vorrei alcun onore. (RC, p. 47)

Contrariando a idéia de que a morfologia não constitui campo produtivo no que diz respeito à exploração estilística, na obra de Lygia Bojunga alguns fenômenos tradicionalmente relacionados a esse nível da Gramática se mostram revigorados pela influência da língua falada, revelando-se extremamente expressivos quando manipulados com criatividade. É o que se verifica, por exemplo, nos processos de formação de grau dos substantivos, adjetivos e advérbios, os quais aparecem em construções muito diferentes dos esquemas rígidos apresentados pelas gramáticas normativas, demonstrando que, de fato, a Língua Portuguesa não pode – nem deve – ser encarada apenas do ponto de vista dos compêndios gramaticais.

Sobre os graus dos substantivos, encontramos as noções de aumentativo e diminutivo, formados através de dois processos: o sintético, adicionando um sufixo derivacional que emprestará à base a significação adicional de tamanho, e o analítico, que se dá através de processo sintático em que se emprega ao lado do substantivo, palavra que ofereça a noção de tamanho. Entretanto, na obra de Bojunga, verificam-se outros procedimentos tanto para indicar idéia de tamanho quanto para sugerir apreciações valorativas, baseando-se na feição afetiva que os sufixos assumem, fenômeno inicialmente observado na língua falada e transposto para a escrita quando se deseja conferir ao texto um tom coloquial.

A utilização afetiva, principalmente dos sufixos diminutivos, segue uma característica muito marcante da variante familiar do português falado. Assim, freqüentemente no texto de Lygia Bojunga se verifica a ocorrência de construções que reproduzem essa característica, como, por exemplo, no fragmento de *Os colegas*: “Pra gente ter tempos de ir a uma prainha, fazer um sambinha, jogar uma peladinha, essas

coisas...” (*Col.*, 86). Trata-se de utilização afetiva bastante comum na cidade do Rio de Janeiro, lembrando que a cidade é o cenário da narrativa, e que os personagens – mesmo sendo animais – representam seus típicos habitantes, até mesmo na linguagem. Também baseadas na linguagem popular, temos: “Vivo de biscate: pego um servicinho aqui, outro ali.” (*Ang.*, p. 20), em que a palavra destacada, por meio do sufixo diminutivo, adquire o sentido de “trabalho informal”. Procedimento semelhante se observa em “Comi uma coisinha, fui ler, mas dormi logo.” (*RC*, p. 184), em que a expressão “comer uma coisinha”, muito presente na língua falada coloquial, significa fazer um lanche rápido. Em ambos os casos, o sufixo diminutivo parece agregar aos substantivos a idéia de rapidez, de efemeridade.

Revelando senso crítico nas suas observações sobre os fatos da língua, Lygia Bojunga, através da personagem Raquel, de *A Bolsa Amarela*, discute a “imbecilização” da linguagem dos adultos quando se dirigem às crianças, refletida pelo excesso de diminutivos. Diante de falas como “Vem cá, Raquelzinha. Senta aqui nessa cadeirinha”. (*BA*, p. 64), “Quer um amendoinzinho?” (*BA*, p. 64), “Agora dança aquela dancinha que outro dia você dançou lá em casa”. (*BA*, p. 64), a menina desabafa: “Por que será que eles botam *inho* em tudo e falam com essa voz meio bobalhona, voz de criancinha que nem eles dizem?” (*BA*, p. 64) A resposta ao questionamento da personagem bem poderia basear-se na afirmação de José Lemos Monteiro sobre as peculiaridades do grau diminutivo em nossa língua:

(...) a freqüência de diminutivos na fala de um povo se correlaciona com o seu grau de afetividade, a sua disposição emotiva. Daí, sem dúvida, a explicação para o excesso de diminutivos, tão constante entre portugueses e brasileiros.²²⁹

O gosto pelo diminutivo se mostra tão intenso em nossa língua que se estende até mesmo a outras classes de palavra que não os substantivos. Já bastante aplicado aos adjetivos e advérbios (como veremos mais detalhadamente adiante), o sufixo diminutivo também tem sido cada vez mais utilizado com base numeral, como demonstrado a seguir: “– Quer parar de fazer pergunta, quer! Mas o Afonso ainda fez umazinha.” (*BA*, p. 55)

²²⁹ MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*, p. 33.

Quanto ao grau aumentativo sintético, além da idéia de tamanho e desproporção, também se presta a acrescentar aos substantivos valores positivos ou negativos, igualmente baseados em critérios afetivos. Em *Os colegas*, as potencialidades do sufixo “-ão” aparecem em destaque, reforçando a agressividade do personagem que fala tudo no aumentativo. Num procedimento que revela ousadia, Bojunga utiliza o sufixo até mesmo para nomear um indivíduo:

– Você tá bom é de um ir pra um panelão! Disse o gerente. E aí deu um puxão, um empurrão e um safanão em Cara-de-pau. Ele só faltou morrer de nervoso: tudo que o gerente fazia só acabava em ão. (...) o tal do ‘ão ão’ ia ficar pensando que Cara-de-pau era mesmo um ladrão. (*Col.*, p. 79)

Demonstrando a produtividade do grau aumentativo sintético nas construções coloquiais, a autora faz uso do sufixo “-ão” nas mais diversas acepções, como em “A gente levava um vidão!” (*Ang.*, p. 29), em que, no vocábulo destacado, pode-se perceber que o sufixo tem valor adjetivo não relacionado a tamanho, equivalendo à expressão “vida boa”. No trecho seguinte, associa-se a noção de afetividade à de tamanho, numa construção utilizada amplamente na língua falada coloquial: “(...) era possível/plausível sair sozinha por esse Brasilão, apresentando um número que ninguém sabia direito que cara tinha (...)?” (*FM*, p. 96) O sufixo variante “-ona”, usado preferencialmente em adjetivos, se mostra produtivo na formação popular de grau aumentativo em substantivos femininos. Em “Era um galo com cada unhona assim”. (*BA*, p. 56), para reforçar a noção intensificadora emprestada pelo sufixo, encontramos o pronome indefinido “cada” anteposto ao substantivo derivado e o “assim” posposto. Já no fragmento “Quando os quatro viram aquela bocona aberta, saíram correndo apavorados (...)” (*Col.*, p. 73), evidencia-se a preferência pelo sufixo de uso mais coloquial, no lugar da forma erudita “bocarra”, tradicionalmente registrada pela gramática normativa.

Outros sufixos também se prestam a indicar o grau aumentativo, baseados em utilizações comuns na língua falada. É o caso de “– Sobrancelhudo cocoroca! Pensou que nós não tínhamos dinheiro pra pagar, mas nós tínhamos.” (*Ang.*, p. 35), em que o sufixo “-udo” dá a idéia de abundância. Surpreendente é o acréscimo do sufixo “-íssimo” – normalmente utilizado para formar o grau superlativo em adjetivos e

advérbios – a uma base substantiva, a fim de denotar noção de tamanho: “(...) lá encontraram o Ursíssimo Voz-de-Cristal. Ursíssimo porque era enorme (...)” (*Col.*, 14). Além do sufixo, outros elementos colaboram para a formação do aumentativo, caracterizando o processo analítico de formação de grau, como em “De repente desabou a chuvarada terrível” (*CB*, p. 45). O sufixo “-arada”, que além de abundância sugere a idéia de “espalhar”,²³⁰ tem seu sentido reforçado pelo adjetivo “terrível” e pelo verbo “desabar”. Estrutura semelhante tem a construção “Uma fumaceira medonha na sala” (*CM*, p. 38), em que o artigo indefinido confere qualificação intensiva ao substantivo, já enfatizada pelo sufixo “-eira”, indicando aumento, intensidade, e pelo adjetivo.

O processo analítico, igualmente, se vale de diversas estratégias que reproduzem características da língua falada coloquial. Vejam-se, por exemplo, construções como “O Terrível tomou um bruto susto”. (*BA*, p. 54), “E teve uma enxaqueca monstro” (*SE*, p. 115), “Lá na avenida tem um movimento de doido (...)” (*CM*, p. 51), “Sozinho eu não agüento, é um puto peso.” (*Cam.*, p. 66), em que funcionam como elementos de intensificação vocábulos que, denotativamente, não se prestariam a esse papel. No plano da conotação, destaca-se o trecho de *Angélica*, em que Bojunga faz uso da fonética, ao jogar com a repetição do grafema na formação do grau aumentativo: “(...) o respeito do pai da Angélica virou um respeito de cinco erres.” (*Ang.*, p. 82)

Os casos mais expressivos de graus dos adjetivos encontrados na obra de Lygia Bojunga correspondem à formação do superlativo absoluto, tanto sintético quanto analítico, em que a autora faz uso de elementos bastante característicos da oralidade, o que resulta em efeitos criativos e surpreendentes. Em se tratando do processo sintético, há o acréscimo dos sufixos, tanto de aumentativo quanto de diminutivo, na formação do grau superlativo, característica marcante da língua familiar falada no Brasil: “Imagina uma menina lindinha de cabelo comprido até aqui.” (*Abr.*, 14) / “Era um relógio grandão”. (*BA*, p. 97). No exemplo que se segue, além do sufixo diminutivo, tem-se a construção comparativa, que reforça o caráter intensificador: “Perguntou com aquela voz fininha que nem fio de cabelo (...)” (*Col.*, p. 40) Também se registra a ocorrência do superlativo formado com o acréscimo do sufixo “-érrimo”, variante de “-imo”, que, “embora erudito, tende a popularizar-se”.²³¹ “Pois ela não gostava daquela cama

²³⁰ MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*, p. 170.

²³¹ MONTEIRO, José Lemos. *Ob. cit.*, p. 176.

velhíssima que ela tinha aqui? E não ficou lá na Europa anos a fio, escolhendo a dedo tudo quanto é lugar supervelhíssimo pra ir morar?” (*Cam.*, p. 111) Destaca-se, igualmente, a forma “supervelhíssimo”, em que se constrói o superlativo com o acréscimo do sufixo e da partícula “super-” (misto de prefixo e advérbio de intensidade), característico principalmente da linguagem dos jovens.

O processo analítico é marcado pelo uso de expressões de caráter popular como elementos de intensificação, substituindo, nessa função, os advérbios de intensidade, contrariando o que prescreve a gramática normativa, e por isso mesmo se mostrando rico em possibilidades estilísticas. A influência da oralidade pode ser percebida em construções como: “Essa irmã que eu tô falando é bonita pra burro”. (*BA*, p. 14)/ “Mas o João não sumiu, ele tá o dia todo, concreto pra cacete.” (*Pais.*, p. 60) “Achei a noiva do Voz de Cristal uma chata de galochas.” (*Col.*, p. 77). Algumas vezes, é a fragmentação que funciona como recurso de intensificação: “Mas viu quando chegou. Grande. De meter medo.” (*CM*, p. 32); noutras, é a própria repetição do adjetivo que confere o valor superlativo: “(...) quando eu fui andando pro trono, começou a cair dinheiro do teto feito pétala de rosa, foi lindo-lindo, você precisava ver.” (*SE*, p. 114). Ainda mais expressiva é a construção presente em *O Abraço*, que, para intensificar o valor superlativo de “péssimo”, faz uso de estrutura comparativa redundante e unida por hífen, apresentando valor de adjetivo: “O Jorge escolheu aquele teu conto *O abraço* e nem liguei quando eu avisei que eu era pior-que-péssima pra essas coisas (...)” (*Abr.*, p. 8)

Na obra de Lygia Bojunga, a adjetivação se processa de inúmeras maneiras, revelando, mais uma vez, a complexidade dos recursos expressivos da Língua Portuguesa. Assim, é que no exemplo a seguir, no lugar do adjetivo “monótono”, tem-se o sintagma formado a partir de idéias opostas, que se mostra mais enfático que seu sinônimo: “Uma noite assim tão cheia de falta de coisas custou bastante pra chegar.” (*Ang.*, p. 15). Mais baseado na linguagem coloquial, no exemplo a seguir, vê-se a adjetivação do numeral, que se relaciona metaforicamente com a idéia de excelência, apresentando valor superlativo: “Dinheiro anda difícil de arranjar, garoto; a gente só pode gastar com coisa muito cem por cento.” (*CM*, p. 10). Também há a presença de substantivo de uso popular funcionando como adjetivo, como em “Mas acordou achando a vida dela tão nhenhém, que só tinha vontade de puxar o lençol pra

cabeça.” (RC, p. 211). A palavra “nhenhém” constitui substantivo masculino originário da língua tupi, significando “falar, falar, falar”. O caráter de repetição do vocábulo transferiu-se para o português, passando a designar “falatório”, “resmungo”; usado como adjetivo, o sema de repetição se mantém, significando, no contexto, coisa “sem graça, desinteressante”, porque rotineira. Cabe destacar, também, a adjetivação cada vez mais presente na fala popular utilizando o vocábulo popular “puta” em acepção qualificativa, indicando algo que é excelente: “Mas que puta cama, Faustina!” (Cam., p. 126)

Ainda sobre a adjetivação, verificam-se procedimentos semelhantes aos utilizados por Eça de Queiroz, que caracterizam o que Ernesto Guerra da Cal denomina, analisando a obra do mestre português, de “aliança desusada”, a qual “foge precisamente de essa rígida aliança lógica de dois termos autônomos, claros e unívocos, cujos motivos e laços de união são evidentes e previsíveis”.²³² Veja-se, por exemplo: “Agora, a manhã já vai alta, o carnaval – impaciente – faz um barulho...” (Col., p. 27). No fragmento, o adjetivo destacado, que normalmente se refere a seres animados, vem qualificando o substantivo “carnaval”, que aparece personificado, “contaminando” igualmente toda a frase, e estendendo seu sentido às pessoas que participam do bloco carnavalesco. Também remetendo ao estilo de Eça de Queiroz, tem-se o que Guerra Da Cal nomeia como “adjetivo adverbial impressionista”, que amplia o campo de atuação do adjetivo, “fazendo-o operar não só sobre o sujeito e o objecto, mas também, e ao mesmo tempo, sobre a acção verbal”.²³³ É o caso de “Alexandre começou a cantar baixinho um samba preguiçoso à beça (...)” (CM, p. 11), em que, tradicionalmente, a idéia expressa pelo adjetivo poderia aparecer sob a forma adverbial “preguiçosamente”, o que limitaria o alcance do sentido apenas ao verbo. Com o adjetivo, ao contrário, a frase inteira é impregnada pela atmosfera de “preguiça”, caracterizando o chamado “impressionismo literário”, conhecido por “fazer recair sobre o sujeito ou sobre o objecto caracterizações referentes ao processo, e que por isso seriam normalmente expressas por um advérbio”.²³⁴

²³² DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, p. 140.

²³³ DA CAL, Ernesto Guerra. Ob. cit., p. 147.

²³⁴ Idem *ibidem*.

O campo da adverbialização se mostra muito fecundo no que respeita às influências da oralidade. Quanto aos processos de formação de grau, os advérbios também manifestam relação intensificadora gradual, seguindo as mesmas regras aplicadas aos adjetivos. Na obra de Bojunga, a grande maioria dos casos de formação do superlativo absoluto sintético em advérbios caracteriza-se pelo acréscimo do sufixo diminutivo “-inho” com função intensificadora, como já vimos, uma das tendências da linguagem coloquial ou familiar. Merecem destaque exemplos como: “Passou rentinho do nariz das minhas irmãs”. (*BA*, p. 38); também indicando idéia de proximidade, tem-se a construção “Pra nós, não, a praia chega assinzinho na porta de casa.” (*RE*, p. 20), em que o advérbio “assim”, na fala, associado normalmente a um gesto, se presta a indicar lugar próximo. Remetendo a essa característica específica da comunicação oral, a autora reforça o sentido do advérbio com a adição do sufixo diminutivo com valor superlativo, procedimento que se observa no fragmento a seguir, em que a intensificação manifestada pelo sufixo se reforça pela repetição e pelo hífen, que, até visualmente, enfatiza a questão da aproximação excessiva: “Elas se agarravam nos galhos, juntinho-juntinho uma da outra, e eu estalava elas no dente (...)” (*Abr.*, p. 24) Assim como nos adjetivos, encontra-se também a formação do grau superlativo do advérbio com acréscimo do sufixo aumentativo “-ão”: “Porto ficou parado. Quietos. Um tempão.” (*Ang.*, p. 30) No exemplo, a própria pontuação, caracterizada por pausas mais longas por meio do ponto final, contribui para intensificar a idéia do tempo que demora a passar.

Muito expressiva também se revela na obra da autora a formação do superlativo absoluto analítico dos advérbios, utilizando recursos que vão além das ocorrências registradas pelas gramáticas normativas, baseando-se, na maioria das vezes, em estruturas características da língua falada coloquial. É o caso das orações subordinadas adverbiais consecutivas expressando idéias hiperbólicas, que freqüentemente se usam para intensificar o valor de um advérbio, como em “Ele foi. Tão devagar que parecia que não ia chegar nunca mais.” (*SE*, p. 29), em que o trecho destacado poderia ser substituído pelo equivalente “muito devagar”, o que diminuiria, evidentemente, a expressividade da cena. É importante destacar, mais uma vez, a contribuição da pontuação como recurso estilístico auxiliar nos processos de formação de grau, já que, no fragmento selecionado, a pausa expressa pelo ponto final realça a noção de lentidão.

Processos de adverbialização, especialmente indicando intensidade, são bastante explorados na obra de Lygia Bojunga, pautados no caráter naturalmente enfático e hiperbólico da língua popular e oral, demonstrado em construções como as seguintes: “O dono do circo rolava de rir.” (*Col.*, p. 85); “O pessoal desatou a rir. Principalmente a tia Brunilda. Ria de chorar.” (*BA*, p. 67); “Ficou tão feliz que caiu na gargalhada. Ria pra chuchu. (*CM*, p. 111). Também como recurso de intensificação típico da linguagem falada, temos a repetição da forma verbal, registrada na passagem de *O Rio e eu*: “(...) amarraram um fio, esticaram, esticaram, esticaram até a ponta do fio chegar no alto do outro morro (...)” (*RE*, p. 19)

Ainda no vasto campo da adverbialização, há a tentativa de reprodução de estruturas características da linguagem coloquial na indicação de outras circunstâncias, além da intensidade. É o caso de formações modais como: “As três ouviram a notícia com todos os efes e erres.” (*Cam.*, p. 90), em que a locução adverbial de cunho popular significa “minuciosamente”, “detalhadamente”. Bojunga registra com frequência a presença de adjetivos que normalmente qualificam tamanho funcionando como advérbios de modo, fato observado em duas passagens de *Seis vezes Lucas*: “Enforcado assim de seda ele ficou se olhando comprido. E o Lucas pensou, que bonito que é o meu pai.” (*SVL*, p. 15); “Um pássaro cantou curto, um canto bom de ouvir” (*SVL*, p. 99). Em se tratando da circunstância de tempo, os recursos utilizados pela autora se mostram variados, como no fragmento de *A casa da madrinha*, em que a seqüência de expressões temporais associada à ausência de pontuação reforça a noção de ação repetitiva e ininterrupta: “O Pavão era um bicho calmo, tranqüilo. Mas com aquele papo todo o dia o dia todo a todo instante, deu pra ir ficando apavorado”. (*CM*, p. 24). Verifica-se, também, a utilização de expressões adverbiais baseadas mais uma vez no caráter hiperbólico da língua falada, cujo valor temporal, entretanto, se mostra indeterminado, indicando apenas que se trata de período longo de tempo: “O Pai só aparecia lá uma vez na vida, outra na morte”. (*FAP*, p. 37)

Caso peculiar de advérbio de tempo na obra de Lygia Bojunga é o representado por construções formado com “recém” – unidas ou não por hífen – para indicar aproximação temporal: “E feito coisa que elas tavam recém se conhecendo, a menina começou a passar informações pra velha (...)” (*FAP*, p. 32); “As férias tinham recém acabado.” (*SE*, p. 27); “A paixão dele por ela (...) estava recém-esquentando para dar

saída.” (*Cam.*, p. 56). Morfologicamente, registra o *Dicionário Aurélio Século XXI* que, apesar de ser advérbio, no uso geral da língua com o mesmo sentido, “recém” costuma ser empregado como prefixo, normalmente unido a forma verbal no participípio. Entretanto, no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, aparece solto ou após o verbo, adquirindo grande mobilidade, a qual é adequadamente registrada por Lygia Bojunga, que nasceu na cidade de Pelotas, podendo-se deduzir que o excesso de estruturas formadas com o advérbio representa um vestígio de sua variante regional no que se refere à morfologia. Aliás, em vários momentos de sua obra, a autora discorre sobre a questão da variedade lingüística, especialmente quanto às diferenças entre o “dialeto” carioca e o gaúcho, utilizando como índices, pronomes pessoais e de tratamento, principalmente o “tu”, bem como elementos do vocabulário, como se evidencia nos fragmentos a seguir: “(...) e quando eu cheguei perto dele ele me pegou num abraço e disse Ana Paz me promete uma coisa, que é, pai, que é? Promete que tu nunca vais te esquecer da Carranca (...)” (*FAP*, p. 14); “(...) eu tinha nasci e vivido (...) mais perto do Uruguai e da Argentina que de outro Estado; ouvia mais tango que samba; no inverno escutava o minuano soprando (...) não se falava em fazenda, só se falava em estância.” (*RE*, p. 25)

Cabe salientar que os pronomes de tratamento também aparecem para distinguir o grau de formalidade da linguagem, como no curioso exemplo em que a narradora-personagem de *Feito à mão* confessa o tom coloquial das suas conversas com Nossa Senhora, reforçado pela forma como se dirige à divindade:

A informalidade das minhas rezas foi se alastrando. No fim de uns tempos, até com Deus eu já andava batendo papo. (...) Mas era na Virgem Maria que, quase sempre, eu despejava uma tal-de-aflição que me afligia. (...) o que que a gente faz pra deixar de pensar no corpo. O que que você fez? Afinal de contas, pra ter filho por obra e graça do Espírito Santo, assim feito você teve, é porque o teu corpo não precisa de santo nenhum, é ou não é? (*FM*, p. 77/78)

Ainda demonstrando conhecimento das variações lingüísticas, Bojunga revela sua paixão pelo dialeto carioca, expressa em *O Rio e eu*, narrativa em primeira pessoa construída em forma de bate-papo, caracterizado não só pelo tom coloquial, mas

também pelo fato de a personagem declarar seu sentimento à cidade dirigindo-se diretamente a ela, personificando-a na medida em que a transforma em interlocutora de um diálogo fictício. Assim é que recorda episódio vivido em Londres, no qual a saudade da “sua língua” impediu que conseguisse falar o idioma estrangeiro:

(...) abri a boca pra trocar os comentários habituais a respeito do tempo (tá frio, não tá frio, choveu, não choveu, maravilha! Não é que o sol apareceu?), mas... quem diz que sai sol, que sai chuva, que sai maravilha? Quer dizer, sair, saía. Só que saía na língua da gente; melhor ainda: na tua. Assim mesmo, com esse chiado, essa cadência, essa gíria, essa misturada de pronomes, esse teu jeito que a gente sempre usou pra conversar. (*RE*, p. 78)

No campo da semântica, cabe destacar que Bojunga explora frequentemente em sua obra a figura denominada prosopopéia, que consiste na atribuição de qualidades ou ações características dos seres humanos a seres inanimados e/ou abstratos. A autora chega a estender o recurso a uma narrativa inteira, como no caso de *O Rio e eu*, em que, ao personificar a cidade do Rio de Janeiro e estruturar o texto em tom confessional, explora com mais veemência a função emotiva da linguagem. Nos livros cuja narrativa se volta mais especificamente ao público infantil, a prosopopéia se presta a explicar sentimentos e situações que muitas vezes intrigam as crianças. Tendo como base relações metafóricas de semelhança, constrói imagens concretas para explicar sentimentos, como a melancolia: “– O que é que é a melancolia? Flor suspirou melancólica: – Parece que é uma prima da tristeza. Tem gente que diz que é prima, tem gente que diz que é irmã, não sei.” (*Col.*, p. 48), ou para se referir à velhice: “A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir urgência de voltar pra casa onde ela nasceu.” (*FAP*, p. 28) Partindo de expressão popular de uso já desgastado (“comer o pão que o diabo amassou”), amplia seu sentido na medida em que trabalha o campo semântico da nutrição, ao associar as idéias de fortalecimento do corpo e fortalecimento da alma: “– Mas, Carolina, esse tal pão que o diabo amassa, se é bem digerido, não faz tão mal assim; em muitos casos pode até fortalecer. E não esquece também que eu te dei um bom aparelho digestivo: isso conta ponto, viu?” (*RC*, p. 169) Para justificar a presença intensiva de construções

metafóricas na literatura voltada para jovens e crianças, é importante observarmos a afirmativa de Charles Bally, de que:

As figuras de linguagem resultam da necessidade expressiva e se devem à incapacidade de nosso espírito de abstrair, de apreender um conceito, de conceber uma idéia fora do contacto com a realidade concreta. Assimilamos as noções abstratas aos objetos de nossa percepção sensível, porque é o único meio de que dispomos para delas tomar conhecimento e torná-las inteligíveis aos outros.²³⁵

Parece evidente, após a análise, que a morfologia oferece vasto material adequado à exploração estilística, mesmo se tratando, como destacam alguns autores, da parte da Gramática cuja sistematização se mostra mais rígida. Quando se observam alguns aspectos tipicamente morfológicos, como formação de grau e adverbialização, por exemplo, dentro de terreno mais flexível e criativo, como a linguagem falada, podemos perceber que as possibilidades expressivas extrapolam as regras e modelos oferecidos pelas gramáticas tradicionais.

4.4.3 – Nível sintático

No que se refere ao campo da sintaxe, há quase unanimidade dos autores ao concordarem que se trata do nível da gramática em que as possibilidades de escolha se mostram maiores no plano estilístico, já que, conforme Câmara Jr., “o princípio intelectual diretor só se fixa realmente nuns poucos pontos essenciais”.²³⁶ Nilce Sant’anna Martins acrescenta ainda que:

Na sintaxe, quem fala ou escreve escolhe entre os tipos de frase, obedecendo a um número mais ou menos restrito de regras rígidas. À dupla escolha do padrão sintático e do léxico corresponde a criatividade da frase, tendo o

²³⁵ Apud MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 92.

²³⁶ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*, p. 64.

falante a possibilidade de produzir, em número infinito, frases novas e compreensíveis.²³⁷

Assim, por ser sobretudo caracterizada como “atividade criadora”, a sintaxe pertence “tanto ao domínio gramatical como ao do estilo, e talvez, mais a este (...)”.²³⁸

Em sua obra, Lygia Bojunga usufrui da liberdade característica do nível sintático para reproduzir em seu texto elementos típicos da sintaxe oral, em que se verifica, principalmente, forte tendência à economia e à simplificação, observadas, por exemplo, através da preferência por certas estruturas em detrimento de outras. Além disso, firma-se como uma das marcas mais veementes da linguagem coloquial transposta para a escrita a presença da repetição, especialmente de conectivos e padrões sintáticos, funcionando como recurso enfático para a ratificação das idéias, numa tentativa evidente de aproximação cada vez maior de uma situação real de conversação.

Como já salientado anteriormente, é impossível se transporem determinados elementos da oralidade para a instância da escrita, visto se tratarem, obviamente, de realizações distintas do mesmo código, que apresentam, por sua vez, características e condições de uso igualmente diferentes. Por essa razão, autores como Leonor Werneck dos Santos atentam para o artificialismo presente nos diálogos de ficção, por mais que se tentem assemelhar à conversação natural, principalmente nas narrativas infanto-juvenis. Isto porque possuem “uma espécie de roteiro, de programação, porque recebem o ‘filtro’ do narrador, que é quem dá voz aos personagens”.²³⁹

Passando à observação das estruturas sintáticas na obra de Lygia Bojunga, fica evidente sua preferência pela coordenação, processo que se presta à comunicação oral por seu caráter “linear, retilíneo, em que os fatos se enunciam concatenados em ordem sucessiva, sem incidências como na subordinação, que é, por contraste, um processo, digamos assim, sinuoso”.²⁴⁰ Utiliza muitas vezes os articuladores textuais típicos da linguagem oral, “af” e “então”, os quais aparecem não só na fala dos personagens, mas também no discurso do narrador em primeira pessoa, configurando mais um recurso para construir a atmosfera de naturalidade pretendida: “Aí eu achei que, tendo falado uma página inteirinha da minha ligação com livro, a vontade de falar nesse assunto

²³⁷ MARTINS, Nilce Sant’anna. Ob. cit., p. 129.

²³⁸ Idem, p. 129.

²³⁹ SANTOS, Leonor Werneck. *Articulação textual na literatura infantil e juvenil*, p. 38.

²⁴⁰ GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*, p. 96.

podia ir dormir sossegada.” (*Liv.*, p. 8) Lembrando que em *Livro, um encontro com Lygia Bojunga*, a narrativa é construída sob a forma de monólogo, em que a narradora-personagem confessa para os leitores sua intensa paixão pelos livros. No exemplo a seguir, verifica-se a construção da fala de uma das personagens de *Corda Bamba*, em que a combinação de variados elementos típicos da sintaxe coloquial (conectivos coordenativos, marcadores conversacionais, articuladores textuais freqüentes na oralidade, entre outros) aproxima o diálogo ficcional da conversação espontânea: “Então a gente começou, assim com jeitinho, sabe, a falar na senhora, na sua casa, no Rio, mas ela só dizia: ‘não sei, não me lembro’. Aí eu comecei a insistir. Mas depois o Foguinho disse ‘deixa, não insiste, ela não tá querendo lembrar’” (*CB*, p. 24)

No que diz respeito aos conectivos, verifica-se muito freqüentemente o uso da conjunção coordenativa “mas” iniciando nova frase, traço característico da linguagem falada, que funciona como recurso enfático e confere ao conectivo acepções adicionais à sua função básica de enlaçar “unidades apontando oposição entre elas”.²⁴¹ No fragmento a seguir, observa-se que o “mas” aparece como reforço à idéia de censura expressa pela recomendação da personagem: “Vem cumprimentar a dona Rosa, meu filho! Mas não fica olhando pro chão sem dizer nada, viu?” (*SE*, p. 31). Já em “A minha mãe e o meu pai tinham ido pro teatro e... aí eu... Mas me diz uma coisa, você gosta mesmo dela?” (*SVL*, p. 57), evidencia-se a função interativo-discursiva do conectivo, que se presta a marcar a mudança de assunto, já introduzida pelas reticências, ao interpelar o interlocutor, reproduzindo igualmente fenômeno característico da língua falada.

Também registrando estrutura sintática típica da oralidade, temos a fragmentação, que aparece como conseqüência das pausas mais longas e da ausência de conectivos, servindo como expediente estilístico de reforço da idéia contida no enunciado, como em “Toquei. Toquei de novo. Outra vez.” (*Pais.*, p. 22), em que as pausas indicadas pelos pontos finais reforçam a questão da espera que envolve a cena narrada, e mesmo a ausência de conectivos não prejudica o encadeamento das idéias nem o estabelecimento da coerência. Na passagem seguinte, a seqüência de frases curtas entrecortadas por pontos finais sugere até mesmo no nível visual os “tropeços” do personagem central da ação, constituindo efeito expressivo que em muito enriquece a descrição da cena: “Alexandre se mandou. Aos tropeços, tateando. Uma topada atrás

²⁴¹ BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*, 321.

da outra.” (*CM*, p. 19). O recurso da fragmentação é explorado em seu grau máximo no trecho de *Feito à mão*, em que Lygia Bojunga divide a idéia em parágrafos distintos, em que a pausa longa representada pelo espaço físico sugere a questão do tempo decorrido entre a plantação das sementes e a época da colheita: “Nessa época, era só chegar lá que eu começava: plantava, plantava, plantava./ Nasceu gramado, nasceu flor, nasceu fruto.” (*FM*, p. 69) Interessante perceber na construção a recorrência de estruturas paralelas, que, além de reforçar a idéia de plantação também funciona como elemento de coesão.

A elipse, igualmente, surge com grande frequência caracterizando a tendência à simplificação da linguagem falada, demonstrando que a supressão de determinados elementos na frase não prejudica a compreensão; ao contrário, pode funcionar como recurso estilístico de grande produtividade, além de simplificar a comunicação. No trecho, a fragmentação associada à elipse da preposição coloca em relevo apenas a expressão facial do personagem, o que enfatiza a idéia de preocupação e valoriza o aspecto descritivo da cena: “Se encostou na mangueira e foi comendo. Testa franzida.” (*CM*, p. 14) Procedimento semelhante pode ser encontrado em “Era na Glória. Edifício antigo. O andar, alto. O conjugado, de fundos.” (*RC*, p. 40), em que novamente a elipse e a fragmentação tornam a descrição ainda mais expressiva, já que, ao suprimir verbos e conectivos, o destaque se volta para os substantivos e adjetivos, potencializando o caráter visual do trecho selecionado. Ainda no que se refere à eliminação de supérfluos e à fragmentação, na obra de Bojunga também são encontradas as frases mínimas, muitas vezes de um único membro, servindo até mesmo para a narração, o que constitui grande ousadia por parte da autora, que se baseia na liberdade de movimento característica da oralidade: “Cantoria. Palma. Grito. Assobio.” (*RC*, p. 30). Assim, com uma seqüência de frases nominais, a autora ilustra o momento mais importante de uma festa de aniversário, a “hora do parabéns”, demonstrando que não há prejuízo ao entendimento nem à expressividade quando se suprimem elementos tradicionalmente considerados essenciais à coerência, como verbos e conectivos, bastando, como no exemplo mencionado, as informações fornecidas pelo contexto da narrativa.

Ao lado da ausência de conectivos e da fragmentação das frases, podemos verificar como marca da oralidade a repetição de conectivos como recurso estilístico de ênfase, que constitui figura retórica denominada polissíndeto. Othon Moacyr Garcia refere-se à frase de ladainha, caracterizada “pela interminável sucessão de orações

coordenadas por e²⁴², que pode constituir um defeito se não manejada com habilidade. Em Lygia Bojunga aparece a serviço da oralidade e ao contrário de tornar os períodos cansativos, colabora com a fluidez da narrativa:

É que a mesa é pequena. E o cachorro é enorme. E se esparrama todo. E acaba sempre sobrando um pedaço dele debaixo da minha cadeira. Eu não posso mexer o pé que, pronto; já esbarro nele. E é só um esbarrãozinho de nada que ele já levanta num pulo e começa a latir com uma voz grossa toda vida. Eu morro de susto. (CB, p. 42)

Nesse caso, a repetição do conectivo aditivo pode ser justificada também pelo fato de o personagem ser uma criança. No exemplo a seguir, o fenômeno se mostra ainda mais expressivo, já que se presta igualmente a compor o perfil psicológico da personagem, conhecida por reclamar de tudo, sem parar:

Mas a mulher de Napoleão Gonçalves – que se chamava Mimi-das-Perucas, e que vivia no cabeleireiro penteando as perucas e comprando roupas e comprando perfume e querendo comprar o dia inteiro e sempre infeliz e sempre dizendo que a vizinha dela tinha mais coisas que ela e sempre querendo comprar mais (...) (Ang., p. 76)

No fragmento, além da repetição do conectivo “e”, tem-se a repetição da forma verbal “comprando”, fundamental para indicar outra característica marcante de Mimi-das-Perucas: o consumismo exagerado. Demonstrando a produtividade estilística da repetição de conectivos, no exemplo a seguir, a repetição da conjunção alternativa “ou” contribui para ressaltar a necessidade constante de mudança por parte da narradora-personagem, que se dedica às mais diversas atividades com o objetivo de “abrir espaço” em sua vida:

Então, venho passando a vida assim: ou mudando de morada, ou abrindo nova morada, ou transformando a sala em estúdio, o quarto em local de trabalho, ou empurrando a mesa de escrever pra um canto inesperado, ou abrindo um espaço de trabalho no pátio ou na cozinha. (FM, p. 13)

²⁴² GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*, p. 100.

As repetições, de modo geral, constituem um dos mais eficientes recursos de intensificação da linguagem, representando estratégia simples e natural para imprimir maior expressividade à fala. Segundo Hudinilson Urbano,

a repetição, de um modo geral, pode ser vista por dois ângulos, praticamente opostos: como processo compensatório da restrição vocabular ou como processo expressivo. Ambos os casos explicam o emprego generalizado na língua popular e oral.²⁴³

Se inicialmente era comum apenas na linguagem falada, destaca Gilberto Mendonça Teles que, “com o passar dos tempos, (...) foi-se tornando coletivo, um aspecto da língua sem perder embora sua força criadora individual. E da linguagem oral passou à escrita, nos períodos de maior realismo literário”.²⁴⁴ Na obra de Bojunga, pode-se constatar que a repetição como marca de oralidade e recurso enfático não se restringe aos conectivos, atingindo, assim como na fala, outras categorias gramaticais, conferindo ritmo e musicalidade à prosa, constituindo o que Preti, com base em Tannen, classifica como “poética da fala”.²⁴⁵ No fragmento de *A casa da madrinha*, vemos a repetição de formas verbais e de estrutura sintática, em construção que em muito se assemelha ao poema “Quadrilha”,²⁴⁶ de Carlos Drummond de Andrade, organizado obedecendo ao processo de associação semântica denominado “palavra-puxa-palavra”, que consiste “no encadeamento de palavras, quer pela semelhança fônica (...), quer, ainda, pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema propriamente dito (...)”.²⁴⁷ “Lá em Copacabana tinha um morro, no morro tinha uma favela, na favela tinha um barraco, no barraco tinha a minha família, na minha família tinha a minha mãe, eu, meus dois irmãos e minhas duas irmãs.” (CM, p. 35)

Muito característica da língua falada, a repetição de pronomes pessoais retos aparece na obra de Bojunga não só como estratégia de coesão referencial, mas também

²⁴³ URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura*, p. 210.

²⁴⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond – A estilística da repetição*, p. 37.

²⁴⁵ Cf. PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*, p. 129.

²⁴⁶ “João amava Teresa que amava Raimundo /que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili /que não amava ninguém. /João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, /Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, /Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes /que não tinha entrado na história.”

²⁴⁷ TELES, Gilberto Mendonça. Ob. cit., p. 87.

como recurso enfático para ressaltar idéias transmitidas pelo contexto. Como elemento anafórico, se prestando ao estabelecimento da coesão no discurso da Menina, tem-se: “O vento abriu o caderno justinho na página que você escreveu (...). E aí ele resolveu arrancar ela do caderno pra ele. E sabe que ela gostou? Gostou mesmo de sair com ele.” (*Pais.*, p. 43) Como recurso estilístico, a repetição de pronomes pode resultar nos mais variados efeitos, como se observa em “Vocês já viram um pavão? Aposto que não. Ainda mais um pavão como o meu: ele fala, ele dança, ele sabe fazer mágica, ele é genial!” (*CM*, p. 9) No trecho, além de retomar o substantivo “pavão”, funcionando como mecanismo de coesão referencial, a repetição do pronome “ele” (que poderia simplesmente ser suprimido) remete a tendência típica da oralidade, em que a emotividade, algumas vezes, leva à maior necessidade de ênfase de determinada idéia; assim, ao repetir o pronome pessoal, valoriza a figura do pavão como indivíduo dotado de muitas qualidades. Já em “Ah, pelo amor de deus! ele, ele, *ele!* Então não foi por causa *dele* que a gente brincou junta em tantos sonhos?” (*Abr.*, p. 31), a repetição do pronome pessoal reto se mostra expressiva na composição do estado emocional da personagem. A revolta de Clarice é reforçada ainda pelos itálicos, que objetivam reproduzir seu tom de voz, contribuindo para aproximar a fala da conversação espontânea em situação real. Repetições de outras categorias gramaticais também produzem efeitos estilísticos surpreendentes, como se observa no fragmento de *Retratos de Carolina*, onde a repetição do advérbio “sempre” ressalta a mesmice da vida da personagem: “Depois bebeu o suco que sempre bebia, tomou o iogurte que sempre tomava, comeu a torrada que sempre comia...” (*RC*, p. 211). A repetição da forma verbal “disse”, no exemplo a seguir, reforça o tom de fofoca sugerido pela cena, remetendo, inclusive, ao vocábulo “disse-que-disse”, que indica falatório, boato:

Um disse que era a diretora, outro disse que era uma outra professora, outro disse que era o pai de um aluno, outro falou que era o faxineiro, e foi um tal de um disse que o outro falou que ninguém ficou sabendo direito. (*CM*, p. 38)

Sobre a sintaxe dos verbos, percebe-se na obra de Lygia Bojunga a preferência pelo modo indicativo, traço marcante da linguagem coloquial, já que normalmente os verbos no subjuntivo se prestam a construções mais formais e complexas sintaticamente. Vê-se, inclusive, que a autora, para fins de simplificação e de

conseqüente aproximação da fala, emprega no indicativo verbos que tradicionalmente, nos contextos em que se encontram, deveriam apresentar-se no subjuntivo. Em “E se a Maria cai?” (*CB*, p.18), de acordo com a norma culta, o verbo deveria encontrar-se no futuro do subjuntivo; mas observe que, ao utilizá-lo no presente do indicativo, o sentido da frase se modifica, pois a possibilidade de queda da menina torna-se mais concreta, mais real. Cabe destacar que o uso também constitui característica marcante da fala infantil, como se observa igualmente em “Só se você faz o meu pai.” (*FAP*, p. 38). A certeza expressa pelo presente do indicativo, na língua coloquial falada, muitas vezes substitui a imprecisão indicada pelos tempos do futuro, como se demonstra em “Mês que vem eu faço sete anos”. (*RC*, p. 10) e “No teu aniversário você ganha um.” (*SVL*, p. 31). Além da conjugação verbal, observa-se, no último exemplo, a mistura de pronomes, típica da linguagem coloquial. Ainda no que se refere à simplificação sintática no uso dos verbos, a autora registra a ausência da voz passiva e o não-uso do pronome reflexivo mesmo nas formas verbais que assim o exigem, tendências cada vez mais freqüentes na oralidade: “A Ana Paz fascinou.” (*FAP*, p. 34); “(...) no recreio ninguém enturmou com ele.” (*Ang.*, p. 11).

Em muitos momentos, a fim de reproduzir realizações lingüísticas características da língua falada coloquial, Lygia Bojunga subverte os ensinamentos da gramática tradicional, transpondo para o texto escrito aspectos da sintaxe oral que, na escrita, são classificados normalmente como “erro”, e que recebem a denominação de solecismos, ou seja, vícios de linguagem que incluem os chamados desvios na sintaxe. Assim, na obra da autora, tem-se pronome pessoal reto funcionando como objeto direto (“Eles ouviam falar do Pavão e vinham ver ele de perto.” (*CM*, p. 22)), ausência de preposição, acarretando em desvio na regência (“Preciso umas férias dessas tuas neuras urbanas (...)” (*RE*, p. 43)), regência inadequada de acordo com a norma culta (“Mamãe às vezes fica dizendo que eu preciso ir lá na dona Zefa.” (*CM*, p. 41)). Outro desvio bastante comum na fala e registrado pela autora é o emprego de pronome oblíquo no início das frases, tendência já assinalada por Oswald de Andrade, que no início do século XX, em seu poema “Pronominais”, criticava a gramática tradicional, defendendo a dissolução do preconceito em torno da linguagem coloquial. Assim, encontram-se naturalmente incorporadas à linguagem da obra analisada construções como “Se debruçou ainda mais (...)” (*CB*, p. 20) e “Se apercebe de repente de um cheiro gostoso. É a madeira da cômoda. Cheira ela mais fundo.” (*RC*, p. 29), tanto na voz dos personagens quanto na

do narrador. Exemplos como estes comprovam que a gramática normativa se mostra preconceituosa ao desconsiderar questões como funcionalidade e praticidade ao classificar como erradas determinadas estruturas sintáticas características da oralidade, privilegiando a rigidez das regras da variante padrão.

Quanto à utilização estilística dos sinais de pontuação, apesar de servir igualmente ao nível fonético ao tentar reproduzir o ritmo e a entoação típicos da fala humana, em Lygia Bojunga observa-se que interferem de maneira mais intensa na organização da frase, na medida em que se prestam a indicar, principalmente, fenômenos característicos da conversação oral que, afetam, na escrita, a estruturação sintática tradicional. Além disso, em determinados contextos, também podem funcionar como elemento de coesão, bem como contribuir para a atmosfera expressiva da cena de uma maneira geral, como se verá adiante.

Em utilização que em muito lembra as histórias em quadrinho, a autora freqüentemente substitui falas inteiras dos personagens pelos sinais de pontuação, que apresentam, nesses casos, funções duplas: indicam a entoação ao mesmo tempo que sugerem a expressão facial. Trata-se de uso que altera sensivelmente a organização frástica típica do texto escrito, mas que torna a construção muito mais expressiva na medida em que explora a pontuação em seu aspecto extralógico. Assim, em *Paisagem*, vê-se o ponto de interrogação em discurso direto, que concretiza a dúvida da personagem, apresentando, portanto, valor oracional: “– E a explicação que eu dei pro meu sonho? Pro desenho do monstrinho?! – ?” (*Pais.*, p. 53)

Procedimento similar se verifica em *O Abraço*, em que as reticências se prestam a indicar o silêncio da personagem, intimidada diante de uma séria acusação:

– E esse tesão todo que você ta dele?

– ...

– Hem?... Responde!

– ... (*Abr.*, p. 47)

Algumas vezes, a pontuação parece remeter à própria reação do leitor diante da cena narrada, como se observa em “Então, nada mais natural que eu tenha delirado ‘escrever’ o *Feito à mão*: ele não ia ser impresso, ia ser caligrafado (?!...)” (*FM*, p. 11)

O que se pode inferir da combinação dos sinais de pontuação nesse contexto é que sugerem uma possível perplexidade de quem lê, sendo a questão do pensamento indicada por meio dos parênteses, os quais introduzem idéia acessória. Bojunga utiliza com frequência os parênteses, explorando suas variadas possibilidades expressivas, associadas, normalmente, à introdução de pensamentos e comentários por parte dos personagens ou mesmo do narrador, que interrompem o fluxo da narrativa. No fragmento de *A cama*, a seqüência de frases entre parênteses representando os pensamentos remete até mesmo à questão visual, lembrando os balões característicos das histórias em quadrinho:

Elvira estava em casa fazendo a lista de compras e, volta e meia, deixando o pensamento escapar pra Rosa (não deu mais notícias) (deve ter se acertado com o flautista) (será que mesmo assim? Dormindo os dois num divã?) (problema deles, eu é que não vou me preocupar onde é que eles dormem). (*Cam.*, p. 109)

Os parênteses também aparecem introduzindo explicações que o narrador considera necessárias à compreensão da narrativa, como em “Mas não adiantava nada dizer aquilo pro coração: o danado batia cada vez mais forte (porque coração da gente é assim mesmo: é da gente, mas não liga a mínima pro que a gente pede).” (*Ang.*, p. 15) Em outro trecho, os comentários do narrador funcionam como justificativa e especificação das ações do personagem: “– Que melancolia! – disse Flor com voz rouca (já era a nona vez que ela dizia aquilo). E espirrou (tinha pegado uma gripe daquelas). Depois de um tempo suspirou: – Que melancolia! (Décima vez.)” (*Col.*, p. 48). Os parênteses também podem surgir na construção da própria fala da personagem, com o objetivo de intercalar uma fala que interrompe o fluxo da idéia, apresentando nova informação ao interlocutor do diálogo: “– E olha, eu vou pedir à minha mãe (ela é legal, vai topa) pra você e o Pavão dormirem lá em casa também.” (*CM*, p. 30) Por fim, encontram-se ainda os parênteses introduzindo na narrativa informações soltas de caráter extralingüístico que lembram as marcações cênicas características do texto teatral: “– Não é dela, é nossa. – (Riram.)/ – Apaixonado e magro. (Mais risada.)” (*Cam.*, p. 63)

Muito produtiva também se mostra a utilização estilística das reticências para marcar a interrupção da fala dos personagens, reproduzindo fenômenos que, na

conversação oral, são motivados por fatores extralingüísticos oriundos das próprias condições de produção, e na escrita aparecem intencionalmente para conferir ao diálogo de ficção um tom de espontaneidade que se aproxime ao máximo da língua falada. Assim, em *Angélica*, a perplexidade da personagem diante do animal que não consegue identificar é indicada, textualmente, por meio das reticências, e posteriormente por meio da pergunta direta: “Você e mais essa... essa... que bicho mesmo que ela é?” (*Ang.*, p. 33). Já no trecho a seguir, as reticências se prestam a marcar a hesitação da personagem, que procura as palavras adequadas a fim de expressar suas idéias sem deixar transparecer julgamento preconceituoso:

É claro que ela queria pra Dalva um namorado bem angorá, mas já que a Dalva não queria, pelo menos ela queria pra Dalva um namorado assim... sabe como é que é, não é? Assim... como é mesmo que ela ia explicar?... assim, feito, ah, ela não sabia explicar direito, mas um bicho diferente do Vítor. (*SE*, p. 13)

As reticências também aparecem como reforço do estado emocional dos personagens, como na passagem de *A cama*, em que a personagem Petúnia demonstra distração ao conversar com Tobias, deixando evidente seu interesse pelo garoto: “– Eu gosto de desenhar, sabe – ela falou –, eu até... às vezes penso que... o que é mesmo que eu penso?...” (*Cam.*, p. 48). Outra utilização muito freqüente desse sinal de pontuação na obra de Lygia Bojunga diz respeito à tentativa de reprodução de fenômeno típico da conversação oral: a reformulação, tanto de palavras quanto de idéias inteiras dentro da frase. Em *O abraço*, a narradora em primeira pessoa interrompe a narração por considerar mais adequado iniciar seu relato de outra maneira. Na escrita, além das reticências “cortando” a palavra pela metade (o que, no entanto, não impede o leitor de decodificá-la e prever o assunto a ser tratado pela personagem), expressões típicas do discurso falado são reproduzidas para indicar a mudança de tópico no discurso: “Bom, acho melhor te contar de uma vez que quando eu tinha oito anos eu fui estu... não, pera aí, não: vamos deixar isso pra depois.” (*Abr.*, p. 7). Em outros momentos, as reticências interrompem o fluxo da frase, igualmente contribuindo para a reformulação de idéias, sendo que no trecho, a repetição do advérbio de negação reflete tendência típica da conversação oral, usada quando queremos retificar uma informação incorreta dita anteriormente: “– Era de noite. Com uma lua só pelo meio que... Não, não! era de dia, não tinha escuro nenhum, tava tudo bem claro, tinha até muito sol.” (*CM*, p. 44). No

nível do diálogo, as reticências marcam a interrupção da fala de um personagem pelo seu interlocutor, indicando, no exemplo seguinte, a forte tensão emocional que marca o confronto entre os dois personagens: “– Não pense você, Jerônimos, que eu vou me conformar de ver o presente que eu dei pra minha filha... / – Depois, dona Elvira, depois. Por favor. Por favor você também, Petúnia.” (*Cam.*, p. 93)

Além da função de tentar reproduzir os ritmos da fala, os sinais de pontuação também aparecem, na obra de Bojunga, como elementos de coesão textual, ilustrando, novamente, a economia lingüística que caracteriza a modalidade oral da língua, sem, contudo, comprometer o entendimento, já que as relações expressas são facilmente recuperadas por meio do contexto. É o que ocorre em “O andaime balançou pra cá, balançou pra lá, mas o rapaz não se mexeu: estava dormindo.” (*CB*, p. 69), em que os dois-pontos expressam a noção de explicação, substituindo o conectivo tradicional. Em outro contexto, os dois-pontos também podem indicar idéia de conclusão, como no fragmento de *O sofá estampado*: “O pai do Vítor achou que a mulher tinha ficado péssima de chapéu, mas achou também que dia de festa não é dia de criar caso: não disse nada.” (*SE*, p. 45) Estruturas como essas demonstram a importância dos sinais de pontuação na organização frástica, indo além do que registra a gramática tradicional, que, ao dar conta apenas do aspecto lógico, limita sua descrição a contextos formais, sem considerar outros gêneros textuais. Como visto, a literatura de ficção, baseando-se na liberdade que caracteriza a língua falada coloquial, inova ao utilizar os sinais de pontuação explorando ao máximo suas potencialidades expressivas, mostrando-se inesgotáveis tanto no nível fônico quanto no sintático.

Se os sinais de pontuação se mostram indispensáveis para marcar o ritmo e a estruturação da narrativa, a ausência deles também constitui recurso estilístico bastante utilizado por Lygia Bojunga, especialmente como elemento de reforço a idéias expressas lingüisticamente pela narrativa. Assim, no fragmento de *A bolsa amarela*, a falta de pausas intensifica a noção de coisas amontoadas dentro da bolsa: “Saí da escola apavorada com o peso da bolsa amarela. Tinha Afonso tinha vontade tinha nome tinha livro tinha caderno tinha tudo lá dentro.” (*BA*, p. 47) Em outro contexto, o mesmo recurso sugere a idéia de velocidade, associada à ansiedade do personagem que, quando fica acuado, sente enorme necessidade de cavar: “Empurrou o almofadão, foi se enfiando pelo buraco adentro, a unha o olho a pata procurando um chão pra cavar.” (*SE*,

p. 23). Em *Paisagem*, com o objetivo de indicar uma das características da personalidade do personagem Lourenço, Bojunga constrói sua fala em longos parágrafos quase sem pontos finais, o que deixa claro que se trata de alguém que gosta muito de falar:

– Olha, a Renata tem umas coisas que me deixam louco, isso por exemplo, lá tô eu parafusando o nosso mistério e ela vem e me diz com a cara mais limpa do mundo que não tem mistério nenhum, ah não? eu perguntei, não, você e essa mulher (ela não é tua leitora, viu, por isso que ela te chama de essa mulher), você e essa mulher freqüentaram o mesmo cenário (...) (*Pais.*, p. 30)

Se em textos escritos de feição mais formal construções como essas constituem defeito na estruturação sintática, no contexto se revela não só adequado como necessário para comprovar que o personagem é, de fato, alguém que fala ininterruptamente, construindo seu discurso de maneira caótica, seguindo apenas o fluxo do pensamento.

Sinal de pontuação que tem grande destaque na obra de Lygia Bojunga é o asterisco, sinal gráfico em forma de estrela que, normalmente, serve para fazer remissões a uma nota de pé de página ou ao fim de um capítulo. A autora se vale do aspecto visual do sinal para colocar em destaque comentários do narrador que ficam à parte da narrativa, que, em alguns momentos, parecem “segredos” que são revelados ao leitor, novamente apostando na questão da aproximação e do diálogo que cerca o processo da leitura: “*Depois que eu aceitei fazer parte da peça eu me arrependi: eu não quero ser ator: eu sou meio envergonhado; o que eu quero ser é pintor.” (*MAP*, p. 24) Em *Feito à mão*, fazendo jus ao projeto artesanal que marcou a primeira edição da obra, os comentários introduzidos pelo asterisco aparecem “manuscritos”, e veiculando uma “mininarrativa” paralela ao enredo principal:

*Um dia, o Peter encontrou, por acaso, um italiano desgarrado que sobrevive por aqui fazendo grades. Mas não gosta de modelos nem de imitação do já-feito: se resigna a aceitar medidas de altura e de largura, e é só! O resto tem que ser lá da cabeça dele. O Peter achou que o italiano tinha tudo a ver com o “Crow’s Nest” e arriscou uma encomenda pra plataforma. Numa manhã nevoenta e ventosa,

lá veio o ferro que o italiano forjou e que cercou a plataforma pra fazer dela um jardim. (*FM*, p. 56)

Por fim, no nível da estruturação da fala dos personagens, verifica-se a predominância do discurso direto, representado das mais diversas formas, variando, especialmente, no que se refere à pontuação utilizada. Assim é que, para reproduzir textualmente as palavras dos personagens, além da composição tradicional formada por verbo *dicendi*, dois-pontos e travessão, a autora alterna com construções simplificadas, como em “Tudo quanto é criança estava num alvoroço incrível: a corda tá bamba! tá alta! tá baixa! vai arrebentar!” (*CB*, p. 17), em que se mantém do esquema formal apenas os dois-pontos. Já em “(...) mas assim mesmo o choque foi tão grande que ela gritou, Ai, meu sofá!” (*SE*, p. 14), tem-se a presença do verbo *dicendi* na estrutura, seguido de vírgula em substituição aos dois-pontos costumeiros. Reproduzindo tendência muito freqüente na língua falada, Bojunga registra a mescla entre os discursos direto e indireto, como se observa no trecho de *A cama*: “O pessoal em volta não perdeu um segundo pra começar a reclamar que a prefeitura é uma vergonha! Não tapam buraco de rua! É uma esculhambação! A gente se quebra todo! Olha esse coitado aí!” (*Cam.*, p. 34). Não se deve confundir tal estrutura com o chamado discurso indireto livre ou estilo indireto livre, como prefere Ernesto Guerra da Cal,²⁴⁸ que pode não ser o procedimento mais comum na língua oral, mas expressa a naturalidade característica dessa modalidade da linguagem. Também chamado por Joaquim Mattoso Câmara Jr. de “vivido ou representado”, é considerado pelo autor “um recurso para preservar através da informação a manifestação psíquica e o apelo contidos na asserção”.²⁴⁹ É, segundo o lingüista brasileiro, o estilo com maior carga de expressividade, pois conserva o teor das frases dos personagens sem que seja necessária sua transcrição na íntegra. Lingüisticamente, se caracteriza pelo “emprego da frase, em discurso indireto, completamente dispingida de qualquer elo subordinativo com um verbo introdutor *dicendi* (...)”,²⁵⁰ conferindo o que o autor chama de “intenção psicologista”. Além disso, estilisticamente, proporciona ao leitor maior liberdade de imaginação por deixar, em alguns momentos, a dúvida sobre quem está falando: se autor, narrador ou personagem. Ao fugir do paralelismo característico dos diálogos tradicionais, o discurso indireto livre é usado amplamente por Lygia Bojunga, também influenciado por elementos típicos da

²⁴⁸ Cf DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, p. 236.

²⁴⁹ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Contribuição...*, p. 74.

²⁵⁰ MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Ensaio machadianos*, p. 28.

oralidade. No fragmento de *O sofá estampado*, vemos a partícula expletiva tornando o discurso ainda mais próximo da linguagem coloquial: “(...) a Dalva naquela coisa: é hoje, é amanhã, é depois; a Dalva estava era enrolando ele, era isso!” (*SE*, p. 23) Conservando as interrogações sob sua forma original, tem-se “A diretora sabia que estava na hora da aula de matemática. Que matemática era aquela que a Professora estava inventando?” (*CM*, p. 38) Em *O Abraço*, o discurso indireto livre aparece entre parênteses, indicando que se trata, de fato, da reprodução do pensamento da narradora-personagem: “Ouvi o barulho da porta se trancando. (Era barulho de corrente e cadeado também?)” (*Abr.*, p. 21).

Com a análise de determinados aspectos da sintaxe sob o ângulo estilístico, como procedemos com relação à obra de Lygia Bojunga, é possível perceber com mais clareza a extrema lucidez de Mattoso Câmara Jr. diante dos estudos sobre a sintaxe. Em 1952, quando escreveu sua tese de Doutorado, mais tarde publicada com o título *Contribuição à estilística portuguesa*, o autor já propunha que, nas escolas, o ensino de sintaxe se realizasse à luz da estilística, não das gramáticas normativas, que “só vêm (...) relações necessárias e cerradas. Criam uma norma artificial no seu caráter rígido e surda às injunções da expressividade”.²⁵¹ Pensamento com que, aliás, se concorda plenamente nessa dissertação.

²⁵¹ MATTOSO CAMARA Jr., Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*, p. 65.

CONCLUSÃO

É incontestável que, cada vez mais, a literatura contemporânea vem encurtando a distância tradicionalmente imposta entre linguagem oral e a escrita. Na tentativa de estabelecer uma aproximação cada vez maior com o público, os escritores realizam uma espécie de “revolução” na linguagem, reivindicando, de maneira implícita e silenciosa, por meio de seus textos, um olhar menos preconceituoso no que diz respeito à transposição de estruturas e elementos típicos da oralidade. Indo na contramão das normas rígidas impostas pela tradição gramatical, a literatura brasileira demonstra a produtividade da utilização estilística das chamadas “marcas da oralidade”, capazes de impregnar o texto literário da vivacidade e da criatividade que pontuam a modalidade falada.

E ao falar em literatura, não podemos ignorar um “segmento” que vem se desenvolvendo qualitativamente nos últimos anos: a literatura infanto-juvenil. Desde Monteiro Lobato, seu representante mais ilustre – não só pela qualidade de sua obra, mas também por seu pioneirismo numa área até então precariamente explorada –, a literatura voltada para crianças e jovens representa um campo em que os traços da linguagem coloquial são facilmente encontrados. Nesse cenário, um nome se destaca em particular pela excelência de seus trabalhos: Lygia Bojunga. Em seus livros que, cabe ressaltar, não se limitam apenas ao público infantil, percebemos claramente o predomínio do coloquial, usado não somente nas falas dos personagens, mas também no discurso do narrador, o que dificilmente é encontrado em outros autores. É a “prosa-falada”, traço marcante do estilo da autora, caracterizado por transferir para o texto literário alguns elementos muito expressivos da linguagem falada, adaptando-os ao suporte escrito e conferindo-lhes forte carga afetiva.

Por meio da análise de sua obra, parece ainda mais claro que a relação entre língua falada e língua escrita, principalmente se examinada sob o ponto de vista da Estilística, afigura-se cada vez mais estreita, evidenciando que a escolha de um determinado nível em detrimento do outro se encontra ligada diretamente à questão das variedades e dos diversos usos da língua, os quais dependem de aspectos como situação e nível sociocultural, dentre outros fatores. A eleição por parte de Bojunga do registro coloquial não se dá aleatoriamente, já que sua intenção é se aproximar dos leitores

fazendo uso de um tipo de linguagem que lhes é familiar, e, com isso, estabelecer a relação de identificação necessária para transformar o processo de leitura em lugar de diálogo, de interação, em que o leitor surge como co-autor, participando ativamente, em parceria com o autor, do ato de construção dos sentidos. Voltando à Bojunga, no que se refere à linguagem, em vez de se restringir a uma tentativa de transposição pura e simples de alguns elementos típicos da oralidade, a autora procede a uma verdadeira revolução da linguagem coloquial, uma vez que consegue extrair dela os mais belos e expressivos efeitos estilísticos, capazes de encantar leitores de qualquer idade.

No que se refere aos recursos utilizados, a autora se revela, verdadeiramente, uma “artesã das palavras”, exercendo seu ofício sem medo de ousar, demonstrando plena consciência de que tem nas mãos a mais versátil das matérias-primas: a linguagem. Tirando proveito das possibilidades oferecidas pelos sons, pelas palavras, pela organização sintática da Língua Portuguesa, Lygia Bojunga surpreende os leitores quando apresenta novas e imprevistas utilizações para formas corriqueiras e desgastadas pelo uso. Criações neológicas, associações inusitadas, jogos semânticos, reorganização da estrutura frástica, são apenas algumas das estratégias de que lança mão para transformar o texto literário em espaço de experimentação lingüística, demonstrando que é possível, por meio do emprego expressivo dos elementos da oralidade, promover a revigoração da escrita, injetando a criatividade, a força e a afetividade tão características da linguagem falada, sem levar ao empobrecimento sob nenhum aspecto. Tal “fórmula”, em mãos erradas, causaria uma verdadeira “catástrofe lingüística” – o que é bastante comum encontrarmos nos dias de hoje –, mas em se tratando de Bojunga, seu talento e sensibilidade extremos revelam o dom de manipular as referidas “marcas da oralidade”, em todos os níveis da gramática, provando que a língua é muito mais do que um conjunto de regras prescritas.

Infelizmente, no que se refere ao ensino do Português nas escolas, a língua ainda é vista como sinônimo de gramática, já que se “ensina” aos alunos a variedade culta escrita como a língua verdadeira, a correta, a legítima. Aplicando métodos ultrapassados em que se analisam enunciados descontextualizados ou exercícios que exigem menos raciocínio e mais memorização de regras preestabelecidas, não é de se admirar que grande parte dos estudantes sinta dificuldade em lidar com a Língua Portuguesa. Na tentativa de mudar o quadro, temos os PCNs, que incluíram na lista de objetivos a

importância de se discutir a questão da variação lingüística e de se encarar a modalidade falada também como objeto de investigação, a fim de ampliar o horizonte lingüístico e desenvolver a capacidade comunicativa. Apesar de os novos rumos da Lingüística apontarem a visão da linguagem como instrumento de interação, o que altera significativamente a perspectiva até mesmo dos estudos gramaticais, ainda falta aos professores suporte teórico para aplicarem, na prática, as inovações propostas pela Sociolingüística e pela Análise da Conversação, por exemplo. Sem contar a dificuldade de se lutar contra anos a fio de tradição gramatical, que ainda domina a maioria dos currículos escolares, exigindo que os alunos “aprendam o Português certo”.

Devemos dar aos alunos o direito de aprender a variedade culta da língua, tanto escrita quanto falada, utilizada como índice de *status* que em muito interfere na vida social dos indivíduos, constantemente avaliados e julgados pelo domínio – ou não – das normas que regem a língua padrão. Entretanto, faz-se necessário apresentar os outros registros e as outras variedades como realizações igualmente legítimas da Língua Portuguesa, tão produtivas e “corretas” quanto aquela presente nos compêndios gramaticais. Ressaltar a importância da língua falada, reservando para a modalidade um lugar de destaque nas aulas, também constitui estratégia para ampliar a visão dos alunos sobre a língua, contribuindo para reduzir preconceitos e tornar as aulas mais atrativas, já que os estudantes finalmente poderão reconhecer na disciplina escolar a língua que faz parte do seu dia-a-dia, aquela aprendida no ambiente familiar.

A literatura pode auxiliar o professor na tarefa de trabalhar com as turmas as questões relacionadas à heterogeneidade lingüística, já que os autores tentam conferir verossimilhança ao texto ficcional até mesmo no que diz respeito à linguagem, na medida em que tentam transferir para o suporte escrito elementos característicos da realidade lingüística do personagem. Assim, com Jorge Amado, por exemplo, tem-se uma amostra do “dialeto baiano”, repleto de musicalidade e influência africana, que ajudam na composição da atmosfera imaginada pelo autor. Em Guimarães Rosa, verifica-se a re-invenção da fala sertaneja, que serve de ponto de partida para criações neológicas revolucionárias, que se prestam à narração de histórias de caráter universal. Passando à língua coloquial, a obra de Lygia Bojunga aparece como material bastante fértil a ser utilizado nas aulas de Língua Portuguesa, na medida em que, partindo de uma realidade familiar aos leitores, demonstra a riqueza e a complexidade da nossa

língua, capaz de romper as fronteiras da sistematização para servir aos propósitos de cada um de seus usuários. Afinal, a verdadeira língua não é somente a dos gramáticos ou dos autores consagrados, é de todos os falantes, que fazem dela um organismo vivo, mutante e multifacetado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ieda Maria. *Neologismo – criação lexical*. São Paulo: Ática, 2004.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: MARTINS Fontes, s/d.

ANDRADE, Oswald. “Pronominais”. Disponível na Internet:
http://www.klickescritores.com.br/pag_imortais/oswald_obr2.htm

AZEREDO, José Carlos de. *Fundamentos de gramática do português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

_____. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

_____. *A casa da madrinha*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

_____. *Angélica*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

_____. *Corda Bamba*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.

_____. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

_____. *Feito à mão*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

_____. *Livro – um encontro com Lygia Bojunga*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

_____. *O abraço*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

_____. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. *O Rio e eu*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. *Os colegas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. *O sofá estampado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

_____. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.

_____. *Seis vezes Lucas*. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARVALHO, Castelar de. “A estilística e o ensino de português”. Disponível na Internet: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-02.html>

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *A língua falada no ensino do português*. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. Entrevista publicada na *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. Ano 3, número 4, março/ 2005.

- CHAVES DE MELO, Gladstone. *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- DELAS, Daniel & FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais*. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *et alii. Oralidade e escrita – perspectivas para o ensino de língua materna*. São Paulo: Cortez, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio século XXI*. Versão 5.11, CD-ROM. Curitiba: Positivo, 2004.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1977.
- GERALDI, J., Wanderley. (org.) *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2001.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Almedina, 1981.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1996.
- ILARI, Rodolfo. *Introdução ao estudo do léxico – brincando com as palavras*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Introdução à semântica – brincando com a gramática*. São Paulo: Contexto, 2001.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Unesp, 2002.

KOCH, Ingedore. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2000.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1965.

LUFT, Celso Pedro. *Língua & liberdade*. Porto Alegre: L & PM, 1985.

LYGIA Bojunga ou uma literatura em processo – uma entrevista com Eliana Yunes.
PROLEITURA. Fevereiro/96, ano 3 nº 9.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 1999.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MATTOSO CAMARA Jr., Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

_____. *Dicionário de lingüística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Dispersos*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

_____. *Ensaio Machadianos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

MOLLICA, Maria Cecília. *Da linguagem coloquial à escrita padrão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. *Influência da fala na alfabetização*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

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

_____. *Morfologia portuguesa*. Campinas: Pontes, 2002.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. *Que gramática estudar na escola?* São Paulo: Contexto, 2004, p.89.

PARÂMETROS Curriculares Nacionais: língua portuguesa/ Secretaria de Educação Fundamental. Rio de Janeiro: DP&A, 2000,

PERINI, Mário. “As duas línguas do Brasil”. *In: Sofrendo a gramática*. São Paulo: ática, 2003.

_____. *Gramática descritiva do português*. São Paulo: Ática, 1996.

PIMENTEL PINTO, Edith. *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Ática, 1992.

PONTES, Eunice. “O *continuum* língua oral e língua escrita: por uma nova concepção do ensino” *In: A metáfora*. Campinas: UNICAMP, 1990.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRETI, Dino. *Estudos de língua oral e escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

_____. *Sociolingüística – Os níveis da fala*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

_____. (org.) *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

_____. (org.) *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003.

_____. (org.) *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

RAMOS, Jânia M. *O espaço da oralidade na sala de aula*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SANDRONI, Laura. “A estrutura do poder em Lygia Bojunga Nunes”. *Tempo brasileiro* 63 outubro-dezembro, 1980.

_____. “Homenagem a Lygia Bojunga”. Reflexões sobre leitura e literatura infantil e juvenil. Fascículo 28. In: *FNLIJ Notícias*, nº 12, vol. 26, dezembro/2004.

_____. “O universo ideológico de Lygia Bojunga”. Disponível na Internet: <http://www.casalugiabojunga.com.br/frames/lygiabojunga.htm>

_____. *De Lobato a Bojunga – As renaixências renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTOS, Leonor Werneck. *Articulação textual na literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

_____. (org.) *Discurso, coesão e argumentação*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

_____. “Oralidade e escrita nos PCN de Língua Portuguesa”. Disponível na Internet: www.filologia.org.br/viiiisenefil/08.html

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SIMÕES, Darcília. *Fonologia em nova chave – Considerações sobre a fala e a escrita*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação, 2003.

SOUZA, Luiz Marques de. & CARVALHO, Sérgio Waldeck de. *Compreensão e produção de textos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond – a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. São Paulo: Cortez, 2001.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade e literatura – O caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. *et alii* (org.) *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2001.
- VALENTE, André (org.) *Aulas de português – Perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- VANOYE, Francis. *Usos da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos estilísticos da língua portuguesa*. Recife: Casa da Medalha, 1977.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.
- ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.