



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE

CLÉCIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA

**O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA/PELA CONSTRUÇÃO
MIDIÁTICA DO ESTEREÓTIPO LULA**

CATALÃO (GO)
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

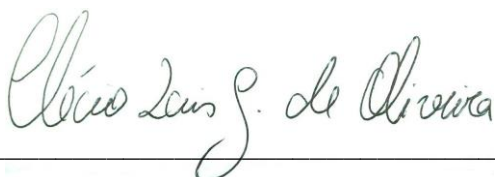
Nome completo do autor: CLÉCIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA

Título do trabalho: **O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA/PELA CONSTRUÇÃO MIDIÁTICA DO ESTEREÓTIPO LULA**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Data: 26 / 04 / 2017

Assinatura do (a) autor (a) ²

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

CLÉCIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA

**O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA/PELA CONSTRUÇÃO
MIDIÁTICA DO ESTEREÓTIPO LULA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Texto e Discurso
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Grenissa Bonvino Stafuzza

CATALÃO (GO)
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Clécio Luis Gonçalves de

O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA/PELA CONSTRUÇÃO
MIDIÁTICA DO ESTEREÓTIPO LULA [manuscrito] / Clécio Luis Gonçalves
de Oliveira. - 2017.

100 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui tabelas, lista de figuras.

1. dialogismo. 2. verbocovisual. 3. estereótipo. 4. curta metragem. I. Stafuzza, Grenissa Bonvino, orient. II. Título.

CDU 81



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*

Ata de Defesa Pública de Dissertação

Defesa: nº 65

Aos oito dias do mês de março de dois mil e dezessete realizou-se no Laboratório de Análise do Discurso, Fonética e Fonologia - LADFFON, sala 01, Bloco E, a Defesa Pública de Dissertação intitulada "O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA/PELA CONSTRUÇÃO MIDIÁTICA DO ESTEREÓTIPO LULA", de autoria do mestrando Clécio Luis Gonçalves de Oliveira. Na ocasião, compareceu a Banca Examinadora, designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelos docentes: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza [Orientadora], professora da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior, professor da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Prof. Dr. Marco Antônio Villarta Neder, professor da Universidade Federal de Lavras – UFLA. A sessão teve início às treze horas, sendo presidida pela Professora Orientadora, que abriu os trabalhos junto à Banca Examinadora. Em seguida, a Presidente da sessão passou a palavra ao discente que teve vinte minutos para apresentar seu trabalho. Após a apresentação, passou-se a palavra aos componentes da banca que tiveram cada um, trinta minutos para expor suas questões e observações sobre a dissertação apresentada, tendo o mestrando igual tempo para responder. Após o término da arguição, a Presidente da sessão solicitou que o candidato e o público presente se retirassem do recinto para que a Banca Examinadora pudesse avaliar a Dissertação. Após a conclusão dos trabalhos, os arguidores atribuíram o seguinte resultado: APROVADO. Nada mais havendo a registrar, foi lavrada a presente ata que vai assinada pelos Senhores membros da Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, aos oito dias do mês de março de dois mil e dezessete.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza – Orientadora (UFG)

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG/RC)

Prof. Dr. Marco Antônio Villarta Neder (UFLA)

Dedico este trabalho àqueles que se dedicam à pesquisa, que constantemente se permitem fazer ecoar sobre o longo e vasto campo da reflexão sem a desconfiança e o receio de serem arrebatados pelas réplicas daquilo que os fazem retroceder diante das representações da vida.

AGRADECIMENTOS

À Deus e a inefável maneira de me relacionar, por meio da fé, com aquilo que é invariavelmente incompreendido na *epistrepho* de minha humanidade.

À minha esposa, minha amiga, Fernanda, que me apoiou e me motivou com sua parceria em diversos momentos na estrada da vida, amando e me erguendo em momentos impensáveis.

À minha mãe, Ivone, e meus avós, Alice (*in memoriam*) e Amador, por sempre acreditarem em minha formação não somente institucional, mas como um ser humano capaz de sentir e compreender o outro.

Aos meus sogros, Lúbia e Antônio, pelo incentivo e pelos momentos que me deram forças para permanecer com esse desafio.

Ao meu cunhado, Jefte, pela indicação do curta-metragem e de outros gêneros audiovisuais que me despertaram para o início de minhas análises.

À minha orientadora, Grenissa, minha amiga, conselheira, motivadora, mulher forte que com seu carinho e humanidade faz com que essa força ultrapasse os portões institucionais e toque a vida de maneira singular.

Ao professor João Bosco, que por meio de suas palavras e seus gestos gentis me mostrou que era possível retornar à pesquisa.

Aos professores Antônio Fernandes e Marco Antônio, que aceitaram participar dessa caminhada e participaram, por meio de suas importantes observações, da construção do conhecimento.

Aos meus colegas, que se tornaram muito mais companheiros de pesquisa, meus amigos: Guilherme Weber, Fernanda Lazara de Oliveira Santos, Raul Dias e Luana Noleto, que compartilharam seus sentimentos em cada etapa do processo científico e a quem pude também encontrar forças.

Aos professores do programa de mestrado que foram fundamentais na construção do fazer científico, Maria Helena e Luciana Borges.

Aos funcionários Wanissy, Patrícia e Luizy, pela presteza no atendimento.

À FAPEG pela bolsa fornecida, viabilizando a pesquisa.

“No princípio era aquele que é a Palavra. Ele estava com Deus, e era Deus”. (Bíblia NVI)

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, Estética da criação verbal, 2011, p. 225 – grifos do autor)

RESUMO

O curta-metragem é, aqui, o enunciado que permite que os mais diversos dizeres se encontrem e criem um campo propício ao duelo em que o outro, um receptor responsivo e responsável, não inerte ao discurso, possa refletir e/ou refratar outras realidades. Diante desse campo vasto de relações, a construção do estereótipo encontra um terreno propício para a formação de efeitos de sentidos sob a diversidade de extratos visuais, verbais e vocais. Tais constituem o que se intitula enunciado verbovocovisual, que não se trata de um aparato exterior à linguagem, pelo contrário, é uma enunciação capaz de trazer à tona ideologias, gêneros, relações histórico-sociais e a formação de representações coletivas. Nesse sentido, a presente dissertação de mestrado intitulada “O enunciado verbovocovisual na/pela construção midiática do estereótipo Lula” diz respeito à interpretação e análise dialético-dialógica do curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula”, uma vez que a relação se estabelece considerando que o *Eu* não existe sem o *outro* em um processo contínuo em que se ecoam dizeres na exterioridade, que é ponto de encontro entre interioridades na constituição da identidade. Assim, o enunciado audiovisual é um gênero discursivo, pois é resultado da atividade humana e é formado por uma estética singular que estabelece uma relação entre os mais variados discursos, sejam eles políticos, literários e humorísticos na construção de uma representação coletiva estereotipada de formas enunciativas que têm lugar na história e que formam a arquitetônica de um Lula personagem. A fim de atestar essa formação nos dispusemos de uma pesquisa teórica a respeito dos alicerces bakhtinianos pertinentes ao empenho interpretativo e analítico das relações dialógicas na/pela da mídia audiovisual em estudo, que corroboram para a construção de estereótipos permeados pela temporalidade e pelo espaço, em que um signo se converte em ideológico, não como uma materialidade encerrada em sua representação de dado objeto, mas na relação que tem com o social ao se converter em símbolo, que remete a algo exterior a sua própria materialidade como objeto, sendo assim ideológico (BAKHTIN, 2014). Desse modo, a nossa reflexão teórico-metodológica que constituirá nossas análises, considera as concepções de dialogismo, signo ideológico, gênero discursivo e enunciado (BAKHTIN, 2011; 2013; 2014; BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014; VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1976; VOLOSHINOV, 2005), além de teorizações a respeito de estereótipo (AMOSSY, 2005; AMOSSY e PIERROT, 2011), cenografia, (MAINGUENEAU, 2005; 2008a; 2008b) e humor (CHARAUDEAU, 2006; 2007; 2009), este último dado como efeito de sentidos que contribuem para a constituição de uma representação coletiva estereotipada.

Palavras-chave: dialogismo, verbovocovisual, estereótipo, curta-metragem.

ABSTRACT

The short-film is the outline that allows several sayings to come across and initiate a favorable domain to deal with the other, a responsive receptor and responsible, not inert in the discourse, may reflect and/or depict other realities. Before this wide field of relations, the construction of the stereotype meets a favorable area to the construction of sense effects under a diversity of visual extracts, verbal and vocal. In other words, entitled as verbovocovisual that it's not about an outer language device, by contrast, it's the enunciation capable of showing ideologies, genre, historical-social relations and the formation of collective representations. In these terms the present master degree dissertation entitled "The verbovocovisual utterance in/by media construction of Lula's stereotype" regarding the interpretation and analyses dialogical-dialectic of the short-film "The three little pigs Lula version", establishing connection with the *Self* that does not exist without the *other* in a continuous process that echoes in the sayings of the exteriority which is another meeting point between the innerness in the identity's constitution. So, the audiovisual utterance is a discursive genre as it is a result of human activity and it's formed by a singular esthetic that establishes in a relation between the most varied discourses, politics, literary and humoristic in the construction of a stereotyped collective representation of declared forms that is placed in history and form the architectonic character of Lula. In order to confirm this construction, we have at hand a theoretical research regarding Bakhtin's basis corresponding to the interpretative and analytic effort of dialogic relations in/by the audiovisual media that corroborates to the construction of stereotypes perpetrated by temporality and by space in which one sign may convert in an ideological, not as a concluded materialism in its object represented, but in the relation with the social while converting into a symbol. Delivering to something exterior to its own materiality as an object, thus being ideological (BAKHTIN, 2014). Therefore, our reflection theoretical methodologic that constitute our analyses, considers the conceptions of dialogism, ideological sign, discursive genre and utterance (BAKHTIN, 2011; 2013; 2014; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014; VOLOSHINOV, 1976; VOLOSHINOV, 2005), regarding stereotype (AMOSSY, 2005; AMOSSY e PIERROT, 2011), scenography, (MAINGUENEAU, 2005; 2008a; 2008b) and humor (CHARAUDEAU, 2006; 2007; 2009), this last one as effect of senses that contribute to the constitution of a stereotyped collective representation.

Keywords: dialogism, verbovocovisual, stereotype, short-film.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Enunciado audiovisual.....	87
--	----

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – 0min47	57
FIGURA 02 – 0min12	65
FIGURA 03 – 0min06	73
FIGURA 04 – 1min27	80
FIGURA 05 – 0min22	81
FIGURA 06 – 0min02	84
FIGURA 07 – 0min58	84

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
CAPÍTULO 1 – A CONSTITUIÇÃO ENUNCIATIVA E SUA MATERIALIDADE..	19
1.1. Palavra, sujeito e identidade	19
1.2. Discurso e interação.....	27
CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO MIDIÁTICA: O ESPAÇO DA <i>INTERNET</i> E A CONSTRUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS	41
2.1. Espaço de construções	41
2.2. O humor e formação estereotípica.....	54
CAPÍTULO 3 – AS RELAÇÕES ENUNCIATIVAS DO CURTA-METRAGEM “OS TRÊS PORQUINHOS VERSÃO LULA”	65
3.1. A temporalidade e os lugares na construção do estereótipo Lula.....	66
3.2. Uma construção verbocovisual enunciativa de “Os três porquinhos versão Lula”... ..	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
REFERÊNCIAS DO <i>CORPUS</i>	99
ANEXOS	100

Considerações iniciais

Diversas transformações tecnológicas podem ser vistas nas últimas décadas, resultado de avanços científicos que permitiram o surgimento de mecanismos e facilitariam a comunicação à distância entre os sujeitos que se inserem no mundo tecnológico. Um dos grandes resultados desse avanço foi o surgimento da rede mundial de computadores, a *internet*, que permite a comunicação em tempo real, por meio de dados, voz, vídeo e multimídia. Imbricados a isso, encontram-se questões políticas, sociais, ideológicas e culturais que se amalgamam às materialidades da comunicação em rede, sejam elas textos, imagens, vídeos, etc., que podem ser postadas, comentadas, compartilhadas, debatidas entre seus leitores digitais. Desse modo, devido ao suporte na conexão de dados, esse ambiente interliga grande parte das pessoas de todo o mundo de forma mais rápida que antes, comparado à velocidade dos meios de comunicação de outrora. Estes usuários agora podem ser postos em relações das mais variadas, sob um número maior de relações em menor espaço de tempo e protagonizam uma parte considerável das comunicações e relações interpessoais em todo mundo. O discurso ganha outros suportes, dilui-se por outros e novos caminhos, antes não explorados, e ganha outras materialidades, no caso específico da *internet* têm-se como exemplo as abreviações, os *emoticons*, os *memes*, os *gifs*², os vídeos e os curtas-metragens, que moldam um novo tipo de enunciado.

Essa nova cadeia de relações em que o sujeito se conecta e é conectado está sob a tutela de diversos suportes, mecanismos eletrônicos como *notebooks*, *smartphones*, *smart tvs* e *tablets* utilizados como meios e para os mais diversos fins, desde o acesso destinado ao trabalho, aos estudos, à família e aos amigos, ao Estado, às instituições financeiras, às instituições religiosas, às instituições acadêmicas, às ONGs (organizações não governamentais), aos partidos políticos, às instituições de classe e aos sindicatos. Nesse emaranhado de possíveis relações no ambiente virtual, o sujeito exerce suas necessidades com fins sociais, políticos, ideológicos etc. Desse modo, dentre os meios e os fins mais diversos, o sujeito pode deparar-se com um tipo

² *Emoticons*, também chamados de *smiley*, são ícones ilustrativos que buscam transmitir determinado estado psicológico e emotivo. Já os *memes*, termo cunhado por Richard Dawkins (1989, p. 192) ao trabalhar com transmissão genética, refere-se na *internet* a uma imagem, uma palavra ou um vídeo que faz determinada referência a uma ideia. Quanto aos *gifs*, estes são imagens que podem ser estáticas ou podem ser intercaladas em várias formando uma animação.

específico de acesso, que integra a esfera social e é parte da construção desse ingresso no mundo cibernético, trata-se do entretenimento.

A conexão à rede mundial com essa finalidade propõe o contato com uma gama considerável de discursos, contato com outros dizeres próprios de jogos, passatempos, programas e curtas-metragens. O último, dotado de imagem, som e conteúdo verbal, pode constituir-se dos mais variados gêneros: ação, suspense, terror, aventura, documentário, humor.

Ao propormos o estudo de enunciados verbocovisuais, levamos em conta aspectos teóricos que venham a fundamentar tal empenho. O trabalho que nos dispomos a fazer leva em consideração o dispositivo de análise e a relação com o *corpus* como o fundamento para o desenvolvimento da pesquisa. Concomitante a essa relação, a *internet* – meio pelo qual se vinculam, ecoam e reverberam discursos – demanda análises cada vez mais cuidadosas devido à complexidade da multiplicidade de dizeres que dali emergem, isso porque seu advento possibilitou o encontro e a oposição por meio desses ditos, postos em contato com uma gama de sujeitos em todo mundo.

Por isso, a finalidade deste trabalho não é dar conta de toda a gama de sentidos e aferições que o *corpus* possa sugerir, contudo, o objetivo geral consiste em:

- Refletir sobre as construções midiáticas do estereótipo Lula, que requerem atenção aos discursos marcadamente históricos que as antecedem.

Desse modo, faz-se necessário, conseguinte, sob linhas específicas:

- Pesquisar as obras do Círculo de Bakhtin a fim de desenvolver o trato em relação aos enunciados verbocovisuais;

Fazendo-se, assim, imprescindível, recortá-los sob o molde de análise dialético-dialógico³ para, a seguir:

- Verificar a produtividade da abordagem do Círculo de Bakhtin para a análise de enunciados verbocovisuais, isto é, averiguar sob quais aspectos os conhecimentos empreendidos pelos estudos bakhtinianos são concebidos para o trabalho proposto e para o *corpus*;

- Descrever, interpretar e analisar, por fim, esses enunciados que compõem a arquitetura do curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula”, verificando a quais discursos os dizeres se filiam. Isto é, além de investigar o papel de um conjunto de

³ Considera o movimento das relações de diálogo, que - em uma relação dialética - o *Eu* não existe sem o *outro*, em um embate as réplicas são constituintes uma da outra. Conforme Bakhtin (2011, p. 348), a vida humana consiste em participar do diálogo e a palavra inserida na constituição dialógica.

efeitos de sentidos na construção do vídeo supracitado, a nossa pesquisa visa perceber a maneira que, na mídia, constrói-se esse estereótipo por meio de materialidades verbocovisuais em que confrontos ideológicos emergem.

A presente pesquisa não tem como foco o estudo do humor: tratamo-lo como uma consequência a partir das análises do enunciado verbocovisual, isto é, um efeito de sentido advindo das construções imagéticas oriundas da construção de dadas representatividades estereotípicas. Consideramos importante a reflexão sobre o humor, que servirá de um importante material para futuras pesquisas.

A análise de um material deve ser feita atenta a seus constituintes, no caso, uma composição não limitada à materialidade escrita, o qual nos propomos tratar. Esse composto traz elementos outros que denunciam dizeres, enunciados que, a partir de uma relação histórico-social, dizem algo a partir de outras materialidades, no caso, visuais e vocais em um suporte de vídeo. Assim sendo, percebemos que essa composição é constituída de relações dialógicas, discursos que operam em embates, de posicionamentos, que põem dizeres em determinadas associações, denotando (re)significações, bem como espaços que abrangem os lugares dos discursos que se colocam em relação na constituição a que se denomina verbocovisual.

Esse termo foi pensado na literatura de James Joyce, sob a terminologia “verbocovisual”, o que, conforme esclarece Stafuzza (2017), foi apropriado pela poesia concreta, nos anos 50 por Décio Pignatari e os irmãos Campos, que ganharia a consciência do movimento de linguagem nas estruturas verbais, visuais e vocais. Assim, segundo a autora, os estudos bakhtinianos podem ser de grande contribuição para a compreensão dessas três esferas:

Nos estudos de análise de discursos de corrente bakhtiniana, que nos interessa aqui, apesar de Bakhtin e seu círculo não tratarem de “verbocovisualidade”, nem de “discursos verbocovisuais” em termos, seus escritos trazem importantes contribuições para entendermos o “verbocovisual” como um procedimento de análise discursiva, uma vez que o discurso tomado como objeto de análise se constitui e se realiza por elementos verbais, vocais e visuais, sendo a obra do Círculo suporte para análises (STAFUZZA, 2017, p. 15-16).

Nessa perspectiva, nosso estudo converge com as observações de Stafuzza, pois, assim como a sua pesquisa, compreendemos que o Círculo de Bakhtin é um aporte para não somente a compreensão da verbocovisualidade, mas também para a reflexão

desse enunciado heterogêneo sob a forma da linguagem. Isso porque o Círculo concebe tanto a sonoridade da voz (entonação) e o gesto, como veremos nas observações Voloshinov⁴ (2005); quanto o verbal, como trataremos em Bakhtin/Volochínov (2014). Estes, tratando a verbalidade sob a forma de signo ideológico e; aquele, que observa que tais instâncias são constituídas de conteúdo e sentido.

Essa tripla constituição, sob o ambiente cibernético, possibilita o encontro de dizeres que se instituíram e se instituem ao longo do universo discursivo, resultando em postulados que duelam, formam discursos, enquanto extratos de mediatos papéis, sejam eles contrários ou concordantes entre si. Quanto aos dizeres, opõem-se diretamente, uma dualidade disposta, que se enfrenta no campo discursivo⁵, isto é, sua existência como enunciado recria elementos e forma outros na *internet*.

Nesse sentido, entendemos a *internet*, lugar também denominado de ciberespaço, como o ambiente onde diversos enunciados interagem, no caso que dispomos a analisar, um curta-metragem, veiculado em um dos canais mais acessados do mundo, o *Youtube*. Esta rede social permite a interação por meio de comentários aos vídeos disponibilizados pelos próprios usuários em seus canais, além de permitir o compartilhamento desses mesmos vídeos em outras redes sociais, como o *Facebook*. Desse modo, a pesquisa considera um ambiente propício a múltiplas relações de sentidos, entre as mais diversas ideologias e posicionamentos.

A partir disso, essas relações se coadunam na formação do objeto analisado por meio do dialogismo, que é fundamental para a elucidação da constituição do nosso objeto estudo e, dessa maneira, concordamos com Paula e Stafuzza (2010, Prefácio) quando situam que a perspectiva dialógica da linguagem na filosofia do Círculo encontra-se em sua própria produção teórica, uma vez que

não podemos falar do Círculo sem mencionar a importância da amizade entre Bakhtin, Volochínov e Medvedev e da relação dialógica de seus escritos teóricos – feitos a quatro ou a seis mãos e, por vezes, por meio de trocas de identidades sob pseudônimos – como forma de

⁴ É importante ressaltar que a grafia do nome do autor varia conforme a edição das obras utilizadas nessa pesquisa. A ortografia “Voloshinov” se refere à edição do nome em língua inglesa, enquanto a escrita “Volochínov” refere-se às edições em língua portuguesa. Assim, todas as citações são consoantes graficamente ao que foi utilizado em suas respectivas edições.

⁵ Para Maingueneau (2008b, p.33), campo discursivo deve ser entendido como “[...] um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. “Concorrência” deve ser entendida da maneira mais ampla; ela inclui tanto o confronto aberto quanto a aliança, a neutralidade aparente etc.”.

resistência à visão totalitária do stalinismo (PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 14).

Nesse sentido, ao tomarmos os termos “Círculo de Bakhtin”, “pensamento bakhtiniano”, ou ainda, “método bakhtiniano”, consideramo-los no conjunto da obra do Círculo como um construto teórico dialógico.

O estudo sobre o *corpus* que propomos pesquisar recebe o tratamento sob o viés de três constituintes que, essencialmente, formam o extrato enunciativo: o enunciado verbal, o enunciado visual e o enunciado vocal.

Intitulado “O enunciado verbocovisual na/pela construção midiática do estereótipo Lula”, este trabalho decorre do interesse pela investigação dos processos de produção e circulação midiáticos de estereótipos postos em relação à constituição de identidades a partir da análise do enunciado verbocovisual, sendo que, o estudo fundamenta-se na perspectiva dialógica da linguagem do Círculo de Bakhtin, além de teorizações a respeito de estereótipo (AMOSSY, 2005) e cenografia (MAINGUENEAU, 2005; 2008).

Ao analisar enunciados verbocovisuais, levamos em consideração a importância do tratamento dessa materialidade a partir das fundamentações do Círculo de Bakhtin, as quais ponderam sobre a materialidade verbal e visual, no caso a imagem, como algo ideológico e, portanto, por meio dele posicionamentos são revelados.

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 36).

Além das materialidades visuais e verbais, o Círculo ainda considera a importância da referencialidade sonora na construção enunciativa. O som, assim como o visual e a manifestação verbal, é também um extrato, um produto da exterioridade, que significa e traz à tona diversos ditos que podem ser postos sob análise. “Esta manifestação exterior e física da conduta social – o movimento das mãos, a pose, o tom da voz –, que acompanham habitualmente o discurso, é, antes de mais nada, determinado pela consideração do auditório e pela sua avaliação”. (VOLOSHINOV, 2005, p.8)

Nossa proposta tem por base o estudo da natureza do enunciado, que é fundamental para a análise dos constructos que nos dispomos a trabalhar, pois a materialidade constituída em forma de vídeo apresenta atravessamentos históricos, sociais e ideológicos, logo, entendemos tais atravessamentos como basilares nas construções enunciativas que, juntamente com os elementos verbocovisuais constituem a materialidade que propomos estudar. Desse modo, consideramos “que em qualquer corrente especial de estudo faz-se necessária uma noção precisa da natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 264) que se constituem a partir da interação entre o enunciador e o ouvinte, pois dessa relação, o ouvinte, no caso o espectador do vídeo, também é participante e não meramente um “receptor” inerte, uma vez que os sentidos são provocados e deles emergem respostas e reações.

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa oposição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão de seu início [...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva; toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2011, p. 271).

Assim, a partir do estudo das obras do Círculo de Bakhtin, atrelada às noções de enunciado e estereótipo, pautaremos-nos para a presente pesquisa, em especial, nas concepções de sujeito, dialogismo, signo ideológico e cronotopo (BAKHTIN, 2011; 2013; 2014; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014) presentes nos processos discursivos que originam uma determinada enunciação e provocam humor⁶, dando origem a

⁶ De acordo com Charaudeau (2006, p. 20): “Si le rire a besoin d’être déclenché par un fait humoristique, celui-ci ne déclenche pas nécessairement le rire”, isto é, “se o riso precisa ser desencadeado por um fato humorístico, ele não provoca necessariamente o riso”, isso quer dizer que nem todo ato de comunicação tem a capacidade de fazer rir. Entretanto, este mesmo autor esclarece que o ato humorístico se apodera das mais diversas situações de comunicação: “Tout fait humoristique est un acte de discours qui s’inscrit dans une situation de communication. Mais il ne constitue pas à lui seul la totalité de la situation de communication. À preuve qu’il peut apparaître dans diverses situations dont le contrat est variable: publicitaire, politique, médiatique, conversationnel, etc. Il est plutôt une certaine manière de dire à l’intérieur de ces diverses situations, un acte d’énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice” (CHARAUDEAU, 2006, p. 22), ou seja, “Todo fato humorístico é um ato de discurso que se inscreve em uma situação de comunicação. Mas não se constitui por si só toda a situação de comunicação. Como prova, podem aparecer em diversas situações em que o contrato é variável: publicidade, política, midiática, conversações, etc. Ele é mais uma maneira de dizer do interior dessas

materialidades discursivas visuais, vocais e verbais, que possuem lugar discursivo específico, dado os efeitos possíveis na/da construção de sentidos.

Analisaremos o enunciado verbovocovisual construído a partir do discurso do personagem Lula no vídeo intitulado “Os três porquinhos versão Lula”⁷, publicado no *Youtube* pelo canal elojo2008, em 2008. A *internet* ao comportar vídeos, torna possível aos sujeitos uma relação de interatividade com diversos discursos, que revelam dada historicidade, transformações culturais, sociais e, por conseguinte, a construção de figuras que constituem e/ou provocam o humor a partir de determinados ditos marcados historicamente. Essa relação de interação se concebe graças aos espaços destinados a comentários e a disponibilidade de ferramentas e páginas da internet que possibilitam o compartilhamento dos mais variáveis extratos, sejam em forma de áudio, vídeo ou textos escritos.

Torna-se imprescindível explicar que ao mencionar “enunciado verbovocovisual” nos referimos em relação à presente pesquisa: i) ao enunciado verbal quando transcrevemos o áudio do vídeo “Os três porquinhos versão Lula”, publicado no *Youtube* e objeto de estudo aqui; ii) ao enunciado vocal quando do próprio áudio do vídeo, composto de voz e canção; iii) ao enunciado visual que diz respeito aos elementos que compõem o visual no vídeo, como a imagem, a performance, o ritmo, o movimento.

O discurso, na interioridade da formação de estereótipos, leva em consideração elementos linguísticos correntes na sociedade, tais como: palavras, expressões, gestos, formulações, construções ideológicas, chavões, sons e imagens que são uma construção coletiva, oriunda de vozes sociais que se reproduzem no discurso de determinado signatário, por meio de uma construção coletiva, ou seja, um esquema coletivo, por isso “a estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente [...] Assim, a comunidade, avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído” (AMOSSY, 2005, p. 125-126).

diversas situações, um ato de enunciação com fins estratégicos para tornar seu interlocutor um cúmplice”. Assim, o ato de enunciação humorística constitui uma estratégia discursiva argumentativa e, por conseguinte, ideológica que incide sobre o sujeito fazendo dele cúmplice.

⁷ OS TRÊS porquinhos versão Lula. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=VGZdSa5foEw>. Acesso em 23 de janeiro de 2016.

Nessa perspectiva, Amossy e Pierrot (2011) esclarecem que o real, como uma categoria, é pensado, é posto, é inserido a partir das representações coletivas do discurso, que são atribuídas a um modelo (re)construído socialmente, ou seja, a um conjunto de concepções partilhadas em/por um determinado grupo social a respeito de uma determinada categoria:

Tal é o alemão, outro o britânico ou norte africano; alguém dirá que é negro ou judeu, mencionará que é socialista ou partidário de Le Pen, advogado ou bombeiro, há de se acrescentar, é claro, sua preferência sexual ou a uma geração. Além disso, a imagem que o indivíduo faz de si mesmo é mediada por sua adesão a um ou mais grupos. Perceber um francês ou marroquino, assim como trabalhadores, executivo ou intelectual, como parisienses ou provençais. As representações coletivas cristalizadas, necessariamente sumárias, se atribuem a cada categoria e têm impacto considerável sobre a identidade social. Além disso, afetam as relações que os grupos e seus membros individuais mantêm entre si⁸ (AMOSSY e PIERROT, 2011, p 31. – tradução nossa).

Ao pensar o estereótipo, o real aqui não tem um papel acabado e exterior à linguagem, uma vez que ao pensar sobre ele se tem um dizer, um *tema* “cristalizado”, que remete a esse “real”, está inserido em uma construção coletiva e faz remontar dada referencialidade a partir da leitura social que se tem deles. Isto é,

o estereótipo não se deixa sempre à superfície do texto. Além disso, a imagem familiar de uma doce mulher, frágil e pura não ocorre necessariamente das fórmulas cristalizadas, mas permitem que ela autorize uma multiplicidade de variações. No romance popular do século XIX, por exemplo, a pureza de uma menina é dada à vista de traços físicos, como a clareza dos olhos azuis e a pele branca. No interior desse paradigma, os retratos podem se utilizar dos termos e de caminhos diversificados⁹ (AMOSSY et PIERROT, 2011, p. 70 – tradução nossa).

⁸ No original: Un tel est allemand, tel autre breton ou beur ; on dira de quelqu'un qu'il est noir ou juif, on mentionnera qu'il est socialiste ou lepéniste, avocat ou plombier. à quoi s'ajoute, bien sûr, l'appartenance à un sexe ou une génération. par ailleurs, l'image que l'individu se fait de lui-même est également médiatisée par son appartenance à un ou plusieurs groupes. il se perçoit comme français ou maghrébin, comme ouvrier, cadre ou intellectuel, comme parisien ou provincial. les représentations collectives figées, nécessairement sommaires, qui s'attachent à chaque catégorie ont donc un impact considérable sur l'identité sociale. qui plus est, elles influent sur les relations que les groupes et leurs membres individuels entretiennent entre eux.

⁹ No original: Le stéréotype, au contraire, ne se laisse pas toujours saisir à la surface du texte. Non seulement, l'image familière de la femme douce, fragile et pure ne se coule pas nécessairement dans des formules figées, mais encore elle autorise une multiplicité de variations. Dans le roman populaire du xix e siècle, par exemple, la pureté de la jeune fille est donnée à voir dans des traits physiques comme la limpidité des yeux bleus et la blancheur du teint. À l'intérieur de ce paradigme, les portraits peuvent utiliser des termes et des tours diversifiés

Tanto o enunciado verbal, quanto o visual e vocal fazem com que essas variações sejam possíveis por meio das representações que esses mesmos enunciados (sejam verbais, sonoros ou visuais) podem abranger. Isso faz refletir em outro termo bakhtiniano, o signo ideológico, que consiste em tomar algo que aparentemente não desempenha nenhum papel relevante, mas que faz parte de uma realidade ao se tornar um instrumento ideológico, pois está sujeito a um processo de avaliação ideológica (BAKHTIN, 2014).

Assim, ao propormos o amparo da Filosofia da Linguagem, mais precisamente a contribuição do Círculo de Bahktin, em relação a um objeto que não possui materialidade linguística escrita, indaga-se sobre a possibilidade de se tomar outras materialidades como discursivas, no caso, os campos visual e vocal e, a partir disso, emergir reflexões sobre as instâncias que regem esses enunciados, que são responsáveis por provocar ajuntamentos discursivos, isto é, os mais variados discursos, como o político, o religioso e o infantil em um mesmo extrato, que fazem evocar sentidos que, por sua vez, ao se relacionar com processos identitários promovem a construção de estereótipos.

Indagamos, assim, de que maneira determinadas constituições ideológicas (re)constroem o sujeito discursivo por meio do humor e da propagação de preconceitos sociais discriminatórios, figurados na forma pela manifestação oral da linguagem, relacionada à imagem e, por seguinte, ao conteúdo semântico-discursivo da enunciação.

Este projeto se volta para o estudo e pesquisa de tais discursos, especificamente com o acabamento estético verbovocovisual, com a finalidade de apresentar a pertinência de análises discursivas sobre materialidades constituídas em forma de vídeos e que carregam consigo inscrições ideológicas, políticas, sociais e históricas. Desse modo, a reflexão sobre essas novas formas de manifestações constitui a importância colaborativa da pesquisa aqui iniciada, considerando que tais inscrições emergem do vídeo em toda a sua estrutura enunciativa visual, verbal e vocal. Isso significa dizer que há a formação de um todo arquitetônico de dizeres, de projeções de imagens e de sons diversos da personagem Lula refletido e refratado sob uma gama de vozes.

O estereótipo, construções postas em meios de grande circulação, leva em consideração as relações discursivas da contemporaneidade, sendo a *internet* o espaço

de grande diversidade e relação entre usuários – sujeitos discursivos – os quais são responsáveis pela (re)construção de diversas materialidades.

No estudo proposto, a partir de determinados recortes, abordar-se-á essa relação no espaço da *internet*, que possibilita a construção de determinadas enunciações, isto é, “as representações sociais que são, conseqüentemente, um modo de conhecer um mundo social partilhado” (CHARAUDEAU, 2007, p. 37 – tradução nossa¹⁰), formando um dado efeito humorístico e estereotipado. Consideramos aqui o humor, dadas as condições de produção, uma figura derivada de enunciados que possuem dada referencialidade histórica, preestabelecidos, permeado por dualidades da subjetividade humana, como preguiça e ânimo, culto e inculto.

Desse modo, Charaudeau (2006) ao tratar os enunciados humorísticos, esclarece que tais se constituem modos de dizer, os quais têm como objetivo tornar o interlocutor cúmplice nas mais diversas situações, levando-o a partilhar de uma mesma posição na construção de um mesmo julgamento a respeito de dada construção.

Todo fato humorístico é um ato de discurso que se inscreve em uma situação de comunicação. Mas ele não se constitui por si só a totalidade da situação de comunicação. A prova é que pode aparecer em diversas situações que o contrato é variável: publicidade, política, mídia, conversação, etc. É mais uma determinada forma de dizer no interior dessas diversas situações, um ato de enunciação com objetivo estratégico de fazer seu interlocutor cúmplice. Como todo ato de linguagem, o ato humorístico é resultado do jogo que se estabelece entre os participantes da situação comunicação e os protagonistas da situação de enunciação¹¹ (p. 21-22).

Como atesta Charaudeau, o fato humorístico não constitui toda a situação comunicação, mas torna o interlocutor participante em um jogo enunciativo. Desse modo, nosso trabalho não tem o objetivo de negar a importância de se trabalhar a amplitude que o estudo com uma definição de humor traria, mas acrescentar que, como outros enunciados, o humor é uma categoria que também compartilha dualidades,

¹⁰ No original: Les représentations sociales sont par voie de conséquence un mode de connaissance du monde socialement partagé.

¹¹ No original: Tout fait humoristique est un acte de discours qui s’inscrit dans une situation de communication. Mais il ne constitue pas à lui seul la totalité de la situation de communication. À preuve qu’il peut apparaître dans diverses situations dont le contrat est variable: publicitaire, politique, médiatique, conversationnel, etc. Il est plutôt une certaine manière de dire à l’intérieur de ces diverses situations, un acte d’énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. Comme tout acte de langage, l’acte humoristique est la résultante du jeu qui s’établit entre les partenaires de la situation de communication et les protagonistes de la situation d’énonciation.

posicionamentos e relações histórico-sociais. Por esse motivo, não se busca em nosso estudo uma definição acabada a respeito de humor, contudo considera-se “a modalidade da língua e a sua própria relação com o objeto e com o falante são submetidos à reinterpretação”. (BAKHTIN, 2014, p. 343). Ou seja, há a retirada, a transferência de determinado dizer para outro plano, que é distinto, diferente ou mesmo estranho, tal como o *corpus* que dispomos a analisar, um discurso político sob os moldes de uma história infantil.

A respeito da reflexão que se desenvolve, devemos esclarecer que o personagem analisado Lula não é equivalente ao sujeito biológico Lula, porém, consideramos esse como um complexo discursivo que tem lugar na sociedade e na história.

A partir dessa ponderação, faz-se necessário o estudo do enunciado verbocovisual e a materialização de estereótipo como o resultado de determinadas vozes sociais, que ecoam determinadas ideologias e relações linguísticas pejorativas na (re)construção do sujeito discursivo por meio do humor e de suas resultantes: a propagação de preconceitos sociais discriminatórios.

A personagem de Lula não se restringe a uma dada construção social e discursiva, ela também é resultado da subjetividade do imaginário constituído na sociedade, materializada e rematerializada em determinados suportes, no caso, o curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula” (2008).

Nesse sentido, a reflexão sobre o trato com enunciados verbocovisuais considera as contribuições teórico-metodológicas do Círculo de Bakhtin para o desenvolvimento da pesquisa que aqui propomos, pois se trata de um mecanismo importante para compreender a sociedade a partir das relações discursivas, que são formadas por dispersões e atravessamentos político-ideológicos. Para tanto, o emprego da teoria bakhtiniana, na análise dos enunciados verbocovisuais, é utilizada para a compreensão da instauração da voz dualística posta por meio da voz de um personagem político, a fim de revelar alguns posicionamentos e ideologias presentes na construção estética temporal e espacial (cronotópica).

CAPÍTULO 1

A CONSTITUIÇÃO ENUNCIATIVA E SUA MATERIALIDADE

No presente capítulo trataremos alguns conceitos do Círculo de Bakhtin, não meramente como uma apresentação formal de formulações teóricas, mas como um aparato que pretende apresentar a relação da importância da análise constitutiva do enunciado e de sua materialidade.

Abordaremos o curta-metragem, gênero que compõe o *corpus* em estudo, apresentado e descrito como o espaço de intersecção de dizeres, que podem ser compatibilizados com o público ou não na representação de sentidos. O desenvolvimento a esse quesito não se dá pela simples atenção à *significação*, que traz consigo o sentido mais básico e recorrente dos termos, mas ao sentido que a ideologia incide, isto é, o *tema*. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.134).

Para isso, tomaremos a noção de palavra, sujeito e identidade: palavra, devido ao seu caráter ideológico; sujeito, por ser ele inserido na relação discursiva e, portanto, responsivo aos sentidos; identidade, pois a constituição do sujeito no Círculo de Bakhtin como sendo exterior sugere que a identidade é formada conjuntamente com o outro, sendo o sentido o ponto de encontro, seja para refleti-lo ou refratá-lo, pois “aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro. [...] O reflexo de mim mesmo no outro”. (BAKHTIN, 2010, p. 394).

1.1 Palavra, sujeito e identidade

As obras do Círculo de Bakhtin, por mais que a acepção do termo possa sugerir, não se tratam de um compêndio sob a tutela de Mikhail Bakhtin. Trata-se, entretanto, de obras feitas por diversas mãos, graças à amizade e a colaboração dos membros do Círculo, como Volochínov, Medvedev e o próprio Bakhtin.

Trabalhar com a mídia e, principalmente, com a materialidade em vídeo traz diversas preocupações com o *corpus*, uma vez que deste suporte emanam diversas complexidades importantes para a construção do sentido. O vídeo a ser trabalhado, “Os três porquinhos versão Lula”, traz consigo uma multiplicidade de discursos, dos quais

não poderíamos negar a importância e toda a sua abrangência, porém, nos atentaremos para algumas relações e postulações, pois não faz parte do presente estudo dar conta de todo o alcance dessas diversidades e das inúmeras relações que podem surgir.

O curta-metragem em questão, como um elemento midiático, leva em consideração a produção e a recepção, essas instâncias têm atribuição e propriedades inerentes ao ato comunicativo. Enquanto a produção midiática impulsiona o “consumo” de determinada informação, a instância de recepção pode ou deveria declarar seu interesse por esse “consumo”, seja ele concordante ou discordante de seu conteúdo. O elo não se resume a uma simples postulação e extração de informações, uma vez que a relação nas duas extremidades da comunicação é de construção do saber e de representações a respeito do público sobre o qual a representação é posta. Nessa relação, o público pode ou não compatibilizar com instância de produção na organização ou na própria representação exposta. Daí poder dizer a respeito da existência de uma “instância-alvo” (CHARAUDEAU, 2009, p.72), isto é, de uma “recepção-alvo”.

Sobre a mídia, como uma materialidade e, ao mesmo tempo, lugar de dizeres, podemos perceber que ela traz consigo lugares sociais, postos sob uma amplitude de enunciados dos mais diversos. Mesmo em uma análise sobre a instância dos curtas-metragens, essas relações não se perdem, pelo contrário, elas se mostram ainda mais, pois estão em um terreno heterogêneo que permite a intersecção de dizeres. Além disso, esse gênero permite que sujeitos se valham dele na comunicação virtual, sejam em sites de armazenamento de vídeo no espaço destinado a comentários e nas mídias sociais, que constituem um espaço mais amplo e mais suscetível a relações de embate, uma vez que por lá há a presença de sujeitos que podem se agrupar de acordo com determinadas ideologias.

Além disso, o vídeo é um meio comunicativo, um meio de interação. Levando em consideração que a interação se dá, na teoria bakhtiniana, entre sujeitos que “compartilham” a palavra em um ato responsivo, o lugar comunicativo em forma de vídeo possibilita que essas interações sejam ainda mais marcadas, quanto à utilização do vídeo em direção a uma determinada instância-alvo, que por sua vez é responsiva *aos e por meio* dos dizeres do curta-metragem. Esses dizeres, podemos dizer de antemão, não se referem a sua materialidade puramente verbalizada, mas ao conjunto de enunciações que se utilizam das materialidades visuais e vocais que também constroem o *corpus*.

O “dizer¹²”, desse modo, irá refletir e refratar “uma outra realidade, que lhe é exterior [...] possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 31, grifo do autor). Por isso, em nossa análise, as formas de “dizer” em um vídeo não se limitam a uma ou outra forma significativa, isso se deve à maneira que a ideologia irá se manifestar, isto é, “um produto de consumo, assim como os instrumentos podem ser associados a signos ideológicos” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV 2014, p. 32). No caso da imagem e da voz um novo instrumento “carrega” consigo ideologias da mesma maneira que explicitada por Bakhtin/Volochínov (2014, p. 32), em que produtos como foice e martelo, pão e vinho são transformados em signos ideológicos quando têm um valor socialmente construído.

Uma palavra corriqueira de cumprimento como “companheiro”, que será tratada mais adiante em nossa análise, pode expressar, por exemplo, o sentido de amante, parceiro de uma equipe esportiva, companhia em uma atividade habitual do trabalho, parceria em uma militância ideológica e política. Tais sentidos não são transmitidos simplesmente por meio de uma materialidade que se mantém estática entre os elos de produção e recepção. O compartilhamento de uma ou outra ideia de “companheiro” está no fato de a “recepção-alvo” compatibilizar ou não do exposto após sua inferência, que se dão simultaneamente, diferente dos expostos estruturais da tradição saussuriana.

Na obra de Ferdinand Saussure de 1916, *Curso de Linguística Geral*, tem-se a formalização dos estudos sobre a *langue* e *parole*, entretanto, pouco se tinha sobre os trabalhos que se centrassem nessa última. Não havia um interesse pela relação com o outro e a interação dos interlocutores sob um mecanismo heterogêneo e ideológico de comunicação, até por que os estudos das relações entre interlocutores sob o viés ideológico inexistiam até então e não havia “uma análise marxista no domínio da filosofia da linguagem” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 25), o que mais tarde seriam considerados por Bakhtin/Volochínov que apresentam, em sua primeira obra publicada em 1929, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, um de seus objetivos: “indicar o lugar dos problemas da filosofia da linguagem dentro do conjunto da visão marxista do mundo.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 25)

¹² O dito aqui se refere às formas significativas que analisaremos no vídeo, ou seja, é o produto ideológico que Bakhtin/Volochínov descreve mais tarde como também sendo um determinado instrumento associado ao signo ideológico (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.31-32).

Das relações significativas, desde as manifestações verbais languageiras às gestuais e vocais, o protagonista do vídeo que analisaremos manifesta-se fazendo emanar sentidos, que nos preocuparemos em trabalhar sob a abordagem dialético-dialógica do Círculo de Bakhtin. Tais sentidos para nós – diferentes da perspectiva saussuriana em que um determinado signo linguístico pautava-se em seu significado e significante não considerando as relações exteriores –, são postos sob a conjuntura sócio-histórica a partir das relações *dos* e *entre* enunciados e sujeitos. Entendemos, aqui, o social como o lugar de embate e reverberação das mais diversas naturezas para a construção de sentidos.

Por mais que não exista uma concepção elaborada pelo Círculo que venha caracterizar a identidade, é possível por meio dos estudos do próprio Círculo encontrar pistas a respeito da construção identitária. Se a constituição do sujeito se dá pela relação com a exterioridade e sendo este o lugar de construção discursiva, a interioridade pode interrogar e ser interrogada, isto é, uma relação do exterior com o interior é ininterrupta. Diante disso, tem-se a primeira evidência de que a identidade tem um centro formador na exterioridade e parece ser o fundamento essencial para se pensar tal conceito.

Desse modo, tomemos a relação pensada por Bakhtin a respeito do *eu*, que se encontra no *outro*, pois na consciência do *eu* é possível encontrar a consciência do *outro*, o discurso do outro,

A complexa dialética entre o exterior e o interior. [...] Os elementos de expressão (o corpo não como materialidade morta, o rosto, os olhos, etc.); neles se cruzam e se combinam duas consciências o eu e o outro; aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro. [...] O reflexo de mim mesmo no outro. A morte para mim e a morte para o outro. A memória. (BAKHTIN, 2010, p. 394).

Dessa lida, encontra-se o outro a partir do lugar em que se pode vê-lo e construí-lo em uma representação por meio de gestos, expressões e imagens, assim como nós podemos representá-lo, um seguinte também poderá por meio do excedente de visão com que se vê e de onde se vê. Esses elementos constituem um determinado sentido que pode ou não ser compartilhado com o ouvinte (responsivo). Uma vez compartilhado, esse ouvinte se torna “cúmplice” da relação ideológica e compartilha determinada identificação, seja para refratá-la ou refleti-la. Assim, é por meio desse norteamento do signo ideológico, em que ambos os lados da interlocução se apegam,

que se constitui uma dada identificação (ou não) a partir dos sentidos. Daí dizer que “uma vez que familiarizo de modo justificado com o mundo da alteridade, nele sou passivamente ativo. [...] O ativismo passivo está condicionado às forças já dadas, já presentes, está predeterminado pela existência” (BAKHTIN, 2011, p.125).

O sujeito, em sua concepção identitária, deve ser concebido com o “mundo da alteridade”, responsivo na *interação verbal*, fazendo com que sentido seja o ponto de encontro entre a interioridade e exterioridade que faz interrogar o *outro* e o *eu*.

Ao tratar o sentido, não consideraremos, como mencionado, o significante como um ato isolado do falante, mas como algo que advém de um centro formador que é exterior. A exterioridade e as relações que se estabelecem nesse terreno são os responsáveis modeladores da enunciação interior, do sentido, de sua orientação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 116). Isso quer dizer que o sentido, por ser uma relação do interior com o exterior, não emana somente de uma simples e homogênea formulação interior ou exterior, mas da relação interior-exterior que o orienta. Dessa relação, a exterioridade faz-se também por meio da interlocução, ou seja, aquilo que está fora do sujeito é constituído entre interlocutores. A palavra não é simplesmente uma propriedade individual, mas como Bakhtin/Volochínov atestam, ela “é uma espécie de ponte lançada entre mim e outros [...] A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.” (2014, p. 117).

Sentenças como “lobo da oposição” e “bolsa-família”, presentes no *corpus* de estudo, por exemplo, são expressões significativas não em si mesmas, mas para sujeitos que se identificam com essas terminologias e suas amplitudes de referencialidades, pois o sentido como efeito do exterior situa-se na relação entre eles. No caso, as expressões mencionadas podem emergir em direção a grupos sociais que com elas poderiam¹³ relacionar-se discursivamente, respectivamente como grupos político-partidários e pessoas de baixa renda que se encaixem nos parâmetros institucionais do programa social “bolsa-família”.

Para abordar essas palavras, levaremos em consideração os sentidos, a noção de palavra para o Círculo de Bakhtin. Essa noção não deve ser confundida com *significação* e *tema*, conceitos discutidos amplamente no sétimo capítulo de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. A *significação* pautada nessa obra (2014, p.134) se restringe a

¹³ Não negamos aqui a relação de outros interlocutores e outros grupos sociais que, porventura, façam referência aos termos em questão.

estrutura, as técnicas de combinação, ao instrumento da língua, “ela se compõe das significações de todas as palavras que fazem parte dela, das formas de suas relações morfológicas e sintáticas, da entonação interrogativa, etc. [...] *é um aparato técnico para a realização do tema*” (grifos do autor). A significação nesse quesito é algo repetível em termos de se significar, pois ela traz consigo a significação mais básica e recorrente dos termos, sentidos postos pela história e que são constantemente retornáveis.

O *tema*, em contrapartida, não é algo repetível, ele é único, é a base de uma enunciação completa, ou seja, “somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui tema” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.134). Nesse caso, o *tema* pode conter os sentidos básicos da *significação*, mas sua ocorrência estará em outro limiar, pois é nele que incide a ideologia.

Assim, enquanto a significação é por natureza abstrata e tende à permanência e à estabilidade, o tema é concreto e histórico e tende ao fluido e dinâmico, ao precário, que recria e renova incessantemente o sistema de significação, ainda que partindo dele. Se a significação está para o signo – ambas virtualidades de construção de sentido da língua –, o tema está para o signo ideológico, resultado da enunciação concreta e da compreensão ativa, o que traz para o primeiro plano as relações concretas entre sujeitos (CEREJA, 2005, p. 202)

O sentido não está, portanto, sobre o sujeito ou na palavra propriamente dita e gramatizada; é, pois, o efeito da interação entre interlocutores. Essa interação faz incidir sobre as identidades, isto é, a construção da(s) identidade(s) do sujeito aqui posta é de natureza discursiva, poderá ou não incidir neste sujeito, caso ocorra ele se torna participante da “ponte” da palavra que incide sobre outro falante. Daí então, como supracitado, a *palavra* ser o território compartilhado entre falantes. Assim, com aquele que o encontrou pelo enunciado, o outro interage em uma relação identitária norteadas pela *palavra*.

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é a função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.) (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.116).

É *palavra* o ponto de encontro entre interlocutores, por meio dela eles se constituem na relação discursiva, daí sua variação quando se trata de interlocutores que partilham determinada inscrição – seja ela social, ideológica e política – ou com outros que não se inserem na mesma perspectiva. Sendo a palavra a “ponte” que os interliga, o embate se dará por meio dela, quando o sujeito, que é deslocado, encontra-se agora em uma “zona” coletiva ou “lugar” de coletividade discursiva, ali e insere com outras vozes e se faz ouvir por meio de sua voz. Voz essa, não de sua propriedade exclusiva e nem de outro, mas que interliga outros sujeitos no espaço e no tempo social. Tal subjetividade proposta pelo Círculo de Bakhtin é marcada pela interação entre o *eu* e o *outro* na interioridade do discurso.

Nessa perspectiva, o locutor compartilha com o receptor determinadas posições que podem dizer algo a respeito da identidade de ambos ou não, porém, estabelecem-se por meio de um compartilhamento da palavra, que é um território comum e compartilhado entre ambos, isso porque não existe um falante proprietário da palavra ou responsável por sua origem, pois, segundo Bakhtin (2004, p. 79) “nenhuma enunciação verbalizada pode ser atribuída exclusivamente a quem a enunciou [...]”. Bakhtin esclarece que o ouvinte, desde a proposta saussuriana, era posto como um receptor inerte em um esquema que o falante é ativo e o receptor um simples ouvinte passivo da compreensão do discurso. Essa representação é criticada por Bakhtin que esclarece que

o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. (2011, p. 271)

Essa posição responsiva do ouvinte permite sua atitude ativa sobre a formação do discurso daquele que fala. A palavra posta e compartilhada com o ouvinte, agora ativo, ao construir uma gama de efeitos permite a este não meramente ser interrogado, mas interrogar o outro e a si mesmo por meio da palavra.

Essa “ação” do ouvinte pode manifestar-se cedo ou tarde; tratando-se, pois, da diversidade de modelos comunicativos resultantes da modernidade, uma mensagem poderá ser respondida prontamente após uma articulação do ouvinte que agora questiona, ou mesmo ser ignorada, isso não quer dizer que o ouvinte que não se

manifesta seja inepto a ser responsivo, dado que ele já o é desde o início da comunicação, como exposto pela teoria bakhtiniana.

A palavra e suas significações são possíveis não devido ao seu sentido dicionarizado, centrado, próprio da constitutividade da *langue*; porém, é resultante dos processos heterogêneos de interação, desvinculado do purismo esquemático saussuriano, uma vez que é na relação e no interior dela que o “ouvinte torna-se falante” (BAKHTIN, 2011, p.271), e o sujeito responsivo “aparece” em seu ativismo concordante ou discordante. À vista disso, a fala não é um produto imóvel e simplesmente subdividido em categorias fonéticas e gramaticais, essa unidade da comunicação é discursiva e como tal “só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 274).

Se de fato, a fala é de natureza discursiva, a razão pela qual a palavra significa não seria somente e meramente fundamentada nas limitações e compilações parciais das unidades lexicais de uma determinada língua; no entanto, é equivalente a processos de linguagem na interação entre os interlocutores, por assim dizer, responsivos no que tange a palavra, que “está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 99 – grifos do autor).

Essa reação, e mesmo a ação por meio da palavra, identifica dadas características de posicionamentos dos sujeitos, essa identificação não é encerrada naqueles que “produzem” o discurso, ela já emanou e emana de suas posições enquanto seres sociais e ideológicos. Pois, se concebemos o discurso como social, aqueles que a fazem emanar também se caracterizam, por si e por outros, como social. O fato das relações não serem outras que não sejam sociais, fazem-se valer porque estão em conformidade com a subjetividade que constrói a sociedade enquanto histórica e a comunicação como sendo interativa, daí social como campo de relações entre interlocutores e as palavras como campo de relações ideológicas.

Que o sujeito é social e a linguagem manifesta-se nesse campo parece ser a lógica para a materialidade da palavra. Quanto ao(s) sujeito(s) da interlocução, esse(s) é/são aquele(s) que exterioriza(m) a linguagem, devido às necessidades de comunicação. Essa comunicação, na qual sujeitos estão inseridos, não possui um limite de possibilidades, uma vez que a “enunciação realizada é como uma ilha emergindo de

um oceano sem limites, o discurso interior”. Esse mundo de possibilidades é determinado, conforme Bakhtin/Volochínov, pela situação enunciativa e pelo auditório. Isso porque o discurso interior poderá exteriorizar-se consoante a uma ou outra expressão exterior dos outros participantes da relação enunciativa.

O sujeito, então, ao manifestar-se o faz a partir da exterioridade e por meio dela também se posiciona utilizando-se da língua. Daí dizer que o caráter interativo é um dos fundamentos teóricos essenciais do Círculo de Bakhtin, pois a essência da comunicação, isto é, da língua, é sua constituição “pelo fenômeno social da interação verbal realizada por meio das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.127).

Desse modo, a identidade não será a mesma equivalente quando posto o sujeito do enunciado sob a perspectiva de outros dizeres ao longo da relação comunicativa. O falante não irá mais ser o mesmo, não irá coincidir com o mesmo sujeito que falou algo anteriormente, pois agora diz outras coisas ou diz aquilo que parece ser o mesmo dito, mas esquece-se que em outras relações ele se insere ao longo do tempo. Nessa relação, o falante não será idêntico àquele que ora manifestou-se. Bakhtin esclarece, a partir da análise dos principais heróis das obras de Dostoiévski, que “O homem nunca coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma de identidade: A é idêntico a A”. (BAKHTIN, 2013, p.67)

1.2. Discurso e interação

Conforme Bakhtin/Volochínov, o modo como os dizeres significam, de uma a outra consciência individual, deve-se ao processo de interação, propriedade em que o falante e o seu interlocutor responsivo – instância ativa e, portanto, responsiva – estão sob a interlocução em que compatibilizam de um conteúdo ideológico, na concordância ou discordância, que incide sobre um receptor ativo e, portanto, responsivo (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014). Essa “atitude” responsiva faz dele um falante que permite réplicas do diálogo e seu aparecimento se deve essencialmente a existência ou a

pressuposição de *outros*¹⁴, essa relação não se submete à gramaticidade dos termos, mas ao que o signo pode “trazer” consigo que vai além do purismo metodológico e material.

Evidentemente, o discurso traz consigo efeitos de sentidos, mas não são estritamente o equivalente a um dado sujeito, por mais que este possa referenciá-los, antes tais efeitos poderão participar de toda a complexidade de um dado enunciado. No caso em que nos dispomos a analisar, a verbocovisualidade, sentidos somam-se a toda construção dessas três materialidades: imagem, som e verbalidade, que são, ao mesmo tempo, referencialidades enunciativas sociais, históricas, ideológicas etc.

O signo, neste ponto, não se baseia em uma construção pronta e acabada. Ele é ideológico materializa-se em um objeto físico (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 31) para, justamente, fazer refletir determinada realidade ou refratá-la convergindo em outra(s).

A noção de “ideológico” constituirá, portanto, a base para a análise da materialidade que propomos analisar, pois, quando se trata da noção de discurso, entendemos que em ambas concepções, trata-se do histórico e, portanto, social. O signo ideológico, conforme Bakhtin, não considera a exterioridade como um local das manifestações de suas materialidades verbais (gráficas), visuais (imagens) e vocais (*parole*), ela é na verdade uma espécie de “suporte” para um emaranhado de signos que se ligam a outros para formar uma espécie de cadeia ideológica, que pode se quebrar em determinados pontos e se ligar a outros, estendendo-se até a consciência individual.

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.34)

Nesse quesito, o signo não seria somente “algo” posto em interação por meio de materialidades, mas “algo” que possibilita que tal interação alcance consciências individuais que emanam, por consequência, diversos signos. Esse processo interativo supera a lógica mecanicista da tradição saussuriana, pois propõe que esses signos não sejam meras codificações de informações, mas a substancialidade da ideologia que está

¹⁴ O termo *outros*, aqui mencionado, refere-se ao(s) falante(s) membros da comunicação. (BAKHTIN, 2011, p. 276)

na consciência individual e pode vir a ser a “ponte”, ou seja, a palavra entre outro falante, um receptor responsivo que também se comprometerá na cadeia ideológica.

As palavras de uma cadeia ideológica que se fazem presentes no curtametragem “Os três porquinhos versão Lula” sugerem diversos conflitos de posicionamentos marcadamente históricos na política nacional brasileira. Isso porque tais palavras por si só não levariam consigo essas inscrições, a não ser que essas mesmas palavras signifiquem a partir de uma dada referencialidade, pontos de encontros que se fazem valer de sentidos outros justamente por que retomam alusivamente discursos marcadamente históricos.

Retomar dizeres postos em dado momento sob outra roupagem, dessas palavras marcadamente históricas, faz com que essa luta de oposições seja mais evidente. Um exemplo disso é o fato do narrador da história, o personagem Lula, referir-se ao lobo mau como o “lobo da oposição”, operando aí – além de relações discursivas entre referencialidades distintas, o lobo de uma história infantil e a conotação do lobo político –, a inscrição de uma construção imagética sobre “oposição”, afinal, esse lobo caracterizado na história não é outro senão o “da oposição”:

Omin-0min17: [narrador] Era uma vez três porquinho, companhero, que foram morar na Amazônia numa área demarcada. O que nunca antes na história deste país, um governo defendeu tanto a Amazônia, quanto esse. Um belo dia, o lobo da oposição resolveu jantar os porquinhos.

Surge o embate, assim, em suas relações discursivas e a interação forma esse campo vasto para tal empenho. A operação da interação de signos no interior da cadeia ideológica faz emergir determinadas inclinações, que em um primeiro momento detém certo parentesco e compatibilidade ideológica e, do mesmo modo, também pode fazer desencadear incompatibilidade, duelos e enfrentamentos em uma mescla de dizeres que fazem operar o fazer responsivo da relação dialógica que se dá entre enunciadores.

Esses efeitos, ora concordantes ora conflitantes, incidem no indivíduo de forma a interpelá-lo em sujeito (Pêcheux, 1997), que não deve ser confundido como o responsável pelo simples envio de uma mensagem. Ele não se resume a um ato homogêneo, mecanicista e isolado.

No caso que tratamos em nosso trabalho, qualquer evocação a determinado signo ideológico não se trata de um movimento arbitrário e unilateral. Ele é, antes, não

arbitrário, pois possui diversidades ideológicas que são postas no jogo enunciativo e não unilateral, porque se evocam diversos espaços sociais e de classes que, direta ou indiretamente, são componentes da construção das ideias e posicionamentos que entram em conflito ou se tornam concordantes.

Um determinado signo, como “oposição”, diante do exposto que iremos tratar, não se constitui ou se relaciona somente com um significado geral e homogêneo, mas com outros que venham ser propostos na interação. No caso, em que se evocam signos ideológicos próprios do discurso político, a luta e o embate na relação verbal, vocal e visual do curta-metragem sugerem a oposição político-partidária na caracterização do signo ideológico descrito como “lobo da oposição”. Daí sua referencialidade ideológica, não a simples oposição entre um sujeito “a” em direção a um sujeito “b”, mas uma relação de duelo entre posicionamentos político-partidários contrários.

O sujeito do enunciado é responsivo, isso quer dizer que, independe se os signos estão em projeção ou não por meio de uma ação comunicativa que dele pode partir, ele ainda se constitui como tal, pois sendo ou não o primeiro a dizer, os dizeres fazem com que efeitos concordantes e conflitantes se tornem constituintes da enunciação por meio dessa responsividade que o constitui.

Dessa interação, não há quem seja “dono” ou origem do dizer, seja um sujeito ou grupo, por mais que determinadas relações e posicionamentos identifiquem-se com grupos sociais historicamente constituídos. Nesse sentido, “nenhuma enunciação verbalizada pode ser atribuída exclusivamente a quem a enunciou: é produto da interação entre falantes e, em termos mais amplos, produto de toda uma situação social em que ela surgiu” (BAKHTIN, 2004, p. 79).

Os dizeres que circulam no social se fazem por diversos suportes e identificam determinado dizer, o discurso interior, que pode exteriorizar-se e ampliar-se por meio de gesto ou pela resposta de outros interlocutores (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, 129). Esses discursos se exteriorizam sob a necessidade que o processo de comunicação venha evocar e podem se utilizar de suportes, na relação midiática, que lhe estejam disponíveis, uma vez que a relação midiática traz consigo uma imensidade de recursos de interação, comparadas às formas comunicativas verbais como as dos séculos que antecederam a ascensão tecnológica, como as cartas, telégrafo e a invenção do telefone.

O surgimento da *internet* – consequência de estudos que as duas grandes guerras exigiram, como a invenção do computador, que teve como uma de suas

consequências a invenção da máquina de Turing¹⁵ que se restringia a aspectos matemáticos lógicos e foi utilizada mais tarde para identificar e decodificar códigos nazistas durante a segunda guerra – constitui a descoberta de um novo meio de decodificação de mensagens que possibilitou que várias pessoas também a utilizasse como um mecanismo estratégico, um novo suporte para grande parte das relações humanas por meio da diversidade de informações compartilhadas na guerra e no pós-guerra.

Essa gama de informações, codificadas e decodificadas por máquinas, possibilitou a invenção do computador e, posteriormente, a criação de uma rede mundial de computadores. A partir daí o computador não mais se restringiu ao uso militar e passou a ser utilizado por alguns civis. Esse novo suporte não se limitaria a escrita ou a voz, como era o caso da carta e do telefone, mas poderia levar consigo, além dessas duas materialidades, a imagem.

Da imagem animada que tinha como suporte o aparato televisivo, e também informações sonoras, sejam radiofônicas ou telefônicas, até as materialidades mais corriqueiras de cartas e jornais, todas se põem em um único suporte: o computador, esse possibilitou a interação entre todas essas formas e isso não se deve somente a existência da *internet*, mas das formas que com ela pudessem permitir o surgimento de novas plataformas de interação, no caso, as mídias sociais. Essas são constituídas pelas possibilidades de comunicação com várias pessoas, utilizando a forma escrita em Língua Materna ou Língua Estrangeira, utilização de imagens que possam fazer referência a estados emocionais, essas imagens são denominadas *emotions*. Além disso, a utilização de vídeos, imagens, fotomontagens que podem se referir à diversidade de assuntos, posições, relações das mais diversas, sejam conflituosas ou conformativas, são outras formas veiculadas nas mídias sociais.

Considerando a infinidade de ferramentas tecnológicas disponíveis, a ideia desta pesquisa não visa descrever todas essas possibilidades, mas atentar pelo menos para o papel que os curtas-metragens têm ao referenciar diversas relações ideológicas em sua tripla composição: verbal, visual e vocal. Dessa composição, não nos interessa

¹⁵ Conforme a enciclopédia da Universidade de Stanford, a máquina de Turing (Turing Machines) concebida pelo matemático Alan Turing, tinha como objetivo investigar as extensões e limitações do que pode ser calculado por meio de um processo de decodificação e algoritmos, ou seja, a decodificação ocorria de termos puramente matemáticos. <<http://plato.stanford.edu/entries/turing-machine/>> Acesso: 23 de janeiro 2017.

tratar cada uma das partes como homogêneas, mas como produtos heterogêneos, pois da relação entre essas três materialidades podem se extrair sua significância quanto ao papel histórico, social e ideológico que elas remetem, bem como em relação aos sentidos que podem ser produzidos pela verbocovisualidade na enunciação em estudo.

Diante dessas três materialidades, o elemento “lobo da oposição”, como já referido, constitui-se a partir de diversas relações de efeito sobre o signo ideológico. Uma vez fazendo referencialidade a oposição político-partidarista, evoca, ao mesmo tempo, a ferocidade do animal lobo, que nas histórias dos três porquinhos tem papel marcante como o vilão a ser derrotado. Essas sucessões de construções sobre a “oposição” faz emergir um determinado estereótipo, construído, em um primeiro momento, pela acepção que a palavra “oposição” sugere no ambiente político, depois permeada pela personificação dessa mesma oposição em “lobo”, mas não qualquer animal selvagem que a simples significância linguageira possa sugerir. Trata-se aqui de um personagem marcadamente imagético, literário e histórico: o lobo de uma história infantil.

Essa relevância, da qual apresentaremos no capítulo três, demonstra que o significado não transita de maneira homogênea, antes ele é relacional e heterogêneo, pois se admite a confluência e a intersecção entre outros meios que constituem a “palavra” bakhtiniana, isto é, a ponte comunicativa que se liga ao receptor responsivo não se limita a uma *parole* material única, ela é ou pode ser o resultado da clivagem de vários materiais: gestuais, vocais, imagéticos, verbais. Neste viés, Bakhtin/Volochínov exemplificam que um determinado objeto ou imagem podem representar o signo ideológico, desse modo

[...] um instrumento pode ser convertido em um signo ideológico: é o caso, por exemplo, da foice e do martelo [...] possuem, aqui, um sentido puramente ideológico. Todo instrumento de produção pode, da mesma forma, se revestir de um sentido ideológico. [...] Qualquer produto de consumo pode, da mesma forma, ser transformado em signo ideológico. O pão e o vinho, por exemplo, tornam-se símbolos religiosos no sacramento cristão da comunhão. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 32)

Esses produtos que podem se tornar signos ideológicos só o são enquanto objetos relacionais ao discurso. O produto em si, enquanto objeto de consumo não o é.

O objeto, nessa perspectiva, ganha sentido na relação social e esse sentido é marcado pela ideologia. O instrumento deixa de ser um mero artefato e ganha a posição de signo ideológico, pois se relaciona com enunciados, referencialidades históricas, culturais, sociais e grupais.

Essa nova posição de um objeto não é mero acaso, ele pode significar de acordo com os posicionamentos que evoca nos interlocutores, visto que sua existência não se encerra na simples composição física que integra sua mais básica realidade social, mas “também reflete e refrata uma outra.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 32). Essa nova realidade, na verdade, é de cunho ideológico e é distorcida em relação à significação primeira do objeto, pois este ganha novos critérios de avaliação significativa, isto é, os novos sentidos que dele emanam não são os mesmos ou os básicos de sua composição e função mais corriqueira. Como exemplificou Bakhtin/Volochínov (2014) a respeito da figura do pão e vinho.

A respeito composto que propomos analisar, não se trata da mídia como um simples objeto físico e acabado. Suas funções sociais básicas podem variar considerando sua terminologia especificada de forma mais precípua, dito “veículo de informação”, às mais multifárias concepções de seu conteúdo: publicidade, documentário, entretenimento, educação.

Desse modo, um curta-metragem, que é caracterizado por sua pequena duração, também não poderá se encerrar sob o que parece ser uma proposta simplória de transmissão de informações, ele se constitui por mais do que simples signos linguísticos postos de forma aleatória. Nesse certame, Charaudeau (2009, p. 72-73) admite, na construção da comunicação midiática, duas instâncias: uma de produção e uma de recepção. Essas instâncias, quando se trata do estudo do discurso, devem levar em conta os atores que estão envolvidos no contrato de comunicação, em razão aos elementos constituintes, sejam por meio de palavras ou de representações que podem atribuir determinados valores.

A comunicação, posta entre a prática e as representações, é produzida pelo movimento dialético que desenha o mecanismo midiático, que ora se pauta em palavras e ideologias. Assim, ao mencionar contrato de comunicação, insere-se o outro como aquele que pode ou não se contrapor e está na ponta oposta da palavra.

O movimento com a palavra não é dirigido a um determinado sujeito inteiramente constituído como alvo, mas considera uma gama de possíveis alvos com

esse ou aquele discurso. Esse mecanismo não é algo construído de forma minuciosamente planejada e, mesmo que pretenda, não pode deixar de ser atravessado por inúmeros discursos que nele venham a se inserir.

O discurso, desse modo, é a ocorrência que carrega consigo determinados posicionamentos, pois ele somente irá existir se for materializado na forma de enunciado, que incidirá em uma ocorrência do sujeito que, por sua vez, deverá estar em uma interação. Por isso, Bakhtin pauta a existência do discurso sempre composto de enunciação, daí dizer que

A indefinição terminológica e a confusão em um ponto metodológico central no pensamento linguístico são o resultado do desconhecimento da *real unidade* da comunicação discursiva – o enunciado. Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir”. (2011, p.274 – grifos do autor)

O discurso, nesse quesito, somente terá existência se estiver em enunciação e será algo existente enquanto comunicação, isso quer dizer que o discurso é o produto de sujeitos do discurso, visto que esse produto emana do discurso para materializarem-se nas mais diversas formas. Sendo a premissa básica para a materialidade da comunicação a interação entre os sujeitos, as formas que compõem essa ponte poderão se constituir por diversas enunciações simultâneas, daí a dialogicidade e não, simplesmente, algo monológico.

A verdadeira substância da língua não é um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.127 – grifos do autor).

Dizer sobre a existência do monológico como fenômeno padrão e único em um mecanismo que coloca o enunciado como ponto de materialidade entre sujeitos irá, obviamente, conferir aos interlocutores uma determinada homogeneidade sem qualquer alteridade no trato comunicacional. Uma vez que a comunicação prevê a interação verbal, a existência de outro dizer, ou seja, outro discurso e, por consequência, outro

enunciado de um sujeito responsivo rechaça a possibilidade de um enunciado único e acabado, porque é a partir daí, dessa relação e do aparecimento de outros sujeitos que outros enunciados irão se materializar e se realizar.

Um determinado enunciado, mesmo que repetido, terá vários sentidos em diversas ocorrências, pois sua inscrição, sujeito e momento histórico serão outros. Como já explicitado, não existe uma origem do dizer, um ser primeiro que disse algo, por mais que existam referencialidades de dadas construções, como determinadas construções que podemos identificar sua origem, como o discurso religioso, político, amoroso, não quer dizer que suas construções sejam as mesmas dentro do mesmo gênero. Em um determinado discurso, como o político, não teremos sempre o mesmo enunciado e, caso se tenha, não haverá as mesmas condições e/ou os mesmos sujeitos.

Nos casos em que determinada palavra evoca um sentido para um grupo político ideológico específico, como a voz do contador de histórias infantis dublada sob a tonalidade de voz similar a outro sujeito, há, além da representatividade sonora, algo que faz aparecer outras referencialidades e provocar efeitos. Logo, “a imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 36).

Assim, essa consciência juntamente com a referencialidade irá denotar o ideológico, não por meio da representação vocal e imitativa puramente colocada, mas na relação com os termos que com essa sonoridade dialogam. Esse caso típico de apresentações humorísticas – em que um personagem é criado a partir da referencialidade de um sujeito biológico – não poderia ganhar outros sentidos sem que com essa replicação sonora não viesse uma interação semiótica e constituinte de determinadas ideologias, grupos e/ou sujeitos sociais. Essa interação se dá exatamente porque os enunciados evocados interpelam e se deixam interpelar por meio das referencialidades que apontam para sujeitos que poderão compor a plateia.

No caso em que nos dispomos a analisar, esse jogo referencial histórico-social constitui a base da construção dos efeitos que dali emana. Não porque um sujeito discursivo, simplesmente, diz em uma ação fisiológica, mas o que diz se faz por meio de outros enunciados, que têm lugar na histórica e operam sob o limiar ideológico.

Esses enunciados verbais, que se vocalizam para referenciar e são postos pelo cenário da visualidade, são compostos pelo fato de responderem a outros, não de

maneira direta, como no caso de dois sujeitos do discurso em interação, mas a partir da relação com sua operação dualística, isto é, sua capacidade de se opor à determinada posição. Surge daí o enunciado, que em nosso estudo não pode ser entendido como uma mera ocorrência aleatória, porém, resposta a outros enunciados.

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmo; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2011, p. 297)

Como contestação ou réplica a outros enunciados, o enunciado não teria um “fim” específico, ele pode conter diversas ações responsivas e reflexos. Diante disso, o enunciado proposto neste trabalho, verbovocovisual, não é tido como um *corpus* pronto e acabado, por esse motivo consideramos que outros discursos, signos e referencialidades poderão ser explorados dos quais, inevitavelmente, não constarão neste empenho. Isso porque um trabalho com um enunciado heterogêneo traz consigo diversas relações em multiplicidades de posições que possibilitam o aparecimento de inúmeros discursos.

A elaboração verbal irá identificar-se e dialogar com as instâncias visuais e vocais. Uma palavra dita, uma materialidade verbalizada sob o cenário da imagem faz com que o extrato sonoro não seja simplesmente encerrado na representação remissiva, isto é, tratando-se da paródia do curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula”, a vocalidade representativa do sujeito discursivo Lula não é mera materialidade física audível; ela referencia, diz respeito de um lugar e “diz” respeito de uma *significação* que, mais adiante, integra um *tema* heterogêneo de formas, um *gênero discursivo* atravessado e que possibilita nas três materialidades constitutivas – verbal, visual e sonora – montar um relação discursiva ampla que não abrange somente outras enunciações, mas destaca elementos constituintes da *palavra* marcadamente históricos.

Esse extrato sonoro não se reduz somente à imitação pura e simples, ela carrega consigo ideologias e constitui-se em um enunciado, “Mesmo nos casos onde o enunciado se apresentasse destituído de palavras, restaria, no mínimo, o *som* da voz (a

entonação) ou até mesmo um único *gesto*” (VOLOSHINOV, 2005, p. 11 – grifos do autor). Desde enunciações mais simples que podem ganhar outro sentido se postas em outro cenário ou outra tonalidade que pode “dizer” mais que a *significação* própria dos termos vocalizados, poderia construir novos sentidos. Um exemplo disso é a música, dela é possível se extrair referencialidades marcadamente históricas. Uma sequência de acordes, por exemplo, pode introduzir um cântico de felicitações natalinas e outro de uma cerimônia fúnebre.

Assim, como determinado fundo sonoro e a massa vocálica podem representar dada situação, o conjunto dos sons pode ser representativo de uma relação com outro sujeito. Não somente a imitação, que é ideológica devido à remissão direta ou pelo simples fato de ser a caricatura desta ou daquela representação, mas o que se diz por meio dessa unidade sonora irá significar e referenciar, conseqüentemente, referir a outros sujeitos e ideologias que são marcadamente relacionais ao extrato de sons.

Nesse ponto, a construção de uma personagem a partir de um sujeito biológico se apoia na posição e/ou representação que se faz dele, um sujeito que tem uma existência marcadamente ideológica, ou seja, constitui-se um ícone social, que faz efervescer a relação do dito posto sobre a instância de um sujeito e não de outro. Mesmo que esse seja imagético, como é o caso do objeto que nos propomos a trabalhar – um Lula personagem – que faz remeter ao sujeito biológico que é histórico, faz emergir dadas relações que só são possíveis devido à “força” e ao “papel” social de cada dizer característico e histórico, antes constituído como discursos de palanque e, agora, postos sobre um personagem que conta histórias infantis. Há aqui a mudança de espaços e de sujeitos, dos palanques para um local reservado a histórias infantis, um biológico por um imagético.

O efeito desses ditos são outros quando materializados por um sujeito e não outro, pois por meio de um se faz a referencialidade, se traz à tona uma determinada memória social, enquanto outro (qualquer um não inscrito sob as mesmas referências) não fará emergir os mesmos efeitos, dados os posicionamentos e a caricaturalização que não terá a mesma remissão.

Essa remissão, diante da memória social, deve-se à bipartição do enunciado em *verbal* e *extraverbal*, conforme explana Voloshinov (2005, p. 9-10). Essa última refere-se desde a reação orgânica, expressões faciais, a gestos e movimentos. Respostas imediatas postas em forma de dizeres *verbais* e *extraverbais* são integrantes da

formação do diálogo. Nesse caso, a resposta a um dado extrato verbal poderá ser ou não formada de uma estrutura *verbal*.

A estrutura *extraverbal* é de suma importância para a composição dialógica, ela não é uma mera reação impensada, pois constitui e faz parte da relação responsiva do ouvinte. Além disso, também poderá compor uma resposta do locutor que diz algo ao ouvinte, daí dizer que ela é o complemento e o ponto de partida (VOLOSHINOV, 2005, p. 10). A essa mútua relação compreende-se que os ditos não são postos sobre uma plataforma linear, delineada, um produto esperado, uma tonalidade imagética padronizada.

A orientação da estrutura *extraverbal*, explanada por Voloshinov, é social e, como tal, deve ser compreendida na construção de enunciados da personagem pelo escritor a partir do

que se chama de “boas maneiras” – o modo de comportar-se em sociedade – nada mais realiza do que “*a expressão gestual da orientação social do enunciado*”.

Esta manifestação exterior e física da conduta social – o movimento das mãos, a pose, o tom da voz -, que acompanham habitualmente o discurso, é, antes de mais nada, determinado pela consideração do auditório e pela sua avaliação. (VOLOSHINOV, 2005, p.8)

Isso quer dizer que, não somente a manifestação física de uma dada personagem, mas também a voz é parte integrante do *extraverbal* e acompanha o discurso, pois justamente esse extrato vocalizado é determinado pela avaliação que o interlocutor faz do outro, do auditório.

Bakhtin, ao analisar os heróis dos romances de Dostoiévski, esclarece a respeito das *características do discurso* e que essas seriam mais significativas na criação de uma personagem. Daí a questão da imagem da personagem como objetificada, como ícone referencial identificável.

Ocorre, porém, que a diferenciação da linguagem e as acentuadas “características do discurso” dos heróis têm precisamente maior significação artística para a criação das imagens objetificadas e acabadas das pessoas. Quanto mais coisificada a personagem, tanto mais acentuadamente se manifesta a fisionomia da sua linguagem. (BAKHTIN, 2013, p. 208).

Essa estética que forma a caricatura não é ingênua, ela também é formada pelo social. Ao contrário da lógica imediata, o personagem não é somente produto direto de um autor, por mais que se conceba um *autor-criador*, esse também é atravessado pelo social. Isso quer dizer que o acabamento do *autor-criador* vem de fora, é(são) outro(s) que completa(m) a personagem, pois a relação criativa leva em consideração o espaço, o tempo, os valores, os sentidos.

Daí decorre imediatamente a fórmula geral da relação basilar esteticamente produtiva do autor com a personagem – relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar integralmente a personagem, difusa dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido de conhecimento [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 12)

Esse só pode ser dialético-dialógico e ser “movimento”, porque considera a instância de produção não está selada sob um determinado sujeito que disse algo, mas por uma conjuntura da diversidade de atores.

Tratamos, assim, o espaço da internet e a estrutura de curtas-metragens propícios ao aparecimento de diversas relações, pois consideramos que a mídia é um terreno vasto para o aparecimento da estrutura verbovocovisual, sendo o espaço de construção de estereótipos em que múltiplos sentidos ecoam, os quais trataremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

A CONSTRUÇÃO MIDIÁTICA: O ESPAÇO DA *INTERNET* E A CONSTRUÇÃO DE CURTAS-METRAGENS

Apresentamos neste segundo capítulo a importância da relação das estruturas que compõem a mídia como o espaço das relações discursivas – um lugar em que embates se põem sob as mais variadas materialidades (verbais, visuais e vocais) – que permite o enfiamento, pois se compreende que por meio de suas estruturas é possível a realização das mais variadas sequências enunciativas da dialogicidade. Sendo assim, a heterogeneidade do público que integra o diálogo será outro tema de interesse abordado neste capítulo.

Assim, a importância de tratar interação entre o receptor responsivo por meio do signo ideológico e como se relaciona com a construção do humor é outra questão que aqui será tratada. Consequentemente, faz-se necessário também, a partir dessa relação, apontar alguns elementos da formação do estereótipo e da caricatura que se montam por meio de dizeres socialmente constituídos, sejam eles vocais ou gestuais (VOLOSHINOV, 1976).

2.1 Espaço de construções

Graças ao que se pode compreender da composição material verbovocovisual, também poder-se-á compreender de que maneira esse extrato produz significados na mídia e por meio dela que, como suporte, torna-se objeto das mais diversas finalidades, tais como: política, educacional, sociológica e filosófica. Considerando tais fins, a mídia será o espaço de convergência e divergência entre os mais variados discursos, fazendo com que todo o conjunto de dizeres ecoe a partir “do próprio mundo midiático que, preso a um jogo de espelhos (ele reflete o espaço social e é refletido por este), é levado a observar-se, estudar-se e auto justificar-se” (CHAURAUDEU, 2009, p. 16)

A mídia, como lugar, acolhe dada materialidade e permite que sua ocorrência circule de acordo com a estrutura desse espaço, se radiofônico, tem-se a vocalidade; se impresso, a escrita e a visualidade; se fílmico, a verbalidade, a visualidade e a

vocalidade. Por isso, a materialidade enunciativa se dá *na mídia*, isto é, de acordo com os seus parâmetros espaciais. Considerando a mídia como um lugar de enfrentamento e de apropriação de outras materialidades, ela acolherá e se apropriará da materialidade verbocovisual e dela se utilizará como um material reflexivo, daí dizer que a materialidade enunciativa se dá *pela mídia*, ou seja, o conteúdo ideológico utiliza-se de dada mídia e de determinada materialidade nela proposta para se revestir.

Levando em consideração que o trabalho tem como foco uma materialidade composta (verbal, vocal e visual) que se dá na mídia e por meio dela, a nossa atenção reside exatamente nesse trato material em que as imagens em forma de vídeo ganham dinamismo e, diferentemente das imagens estáticas e afônicas, fazem com que outras sequências se interajam. Desse modo, o eco em relação a outros enunciados, nesse tipo de *corpus* composto, advém de cada parte de sua composição e também da relação entre elas. Assim, o fato de ecoar pelas materialidades verbais, vocais e visuais constitui o enunciado, que é a resposta a um ou a outros enunciados anteriores, outros ditos anteriores¹⁶.

O discurso verbal é como um “cenário” de um dado evento. Um entendimento viável da significação global do discurso deve reproduzir este evento de relação mútua entre os falantes; deve, por assim dizer, “representá-lo” de novo, com a pessoa que quer compreender assumindo o papel do ouvinte. Mas para representar esse papel, ela precisa compreender distintamente também as posições dos outros dois participantes. (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1976, p. 10)

“Os três porquinhos versão Lula” é um caso que exemplifica um enunciado constituído das três materialidades (verbal, visual e vocal) e que possui o conteúdo ideológico que faz uso desse enunciado em sua tripla constituição material por meio da referencialidade que remete a dizeres socialmente e historicamente constituídos, porém, de lugares, tempos, sujeitos e gêneros diferentes.

O discurso, a partir da *interação verbal*, é constituído pela ideologia. No caso que dispomos a analisar, o enunciado verbocovisual e o estereótipo Lula, o discurso necessita de uma exterioridade, uma materialidade que só é possível de acessibilidade graças aos gêneros que ali se fundem, por isso é necessário a intermediação de *gêneros*

¹⁶ Consideramos “ditos anteriores” aqueles que provocaram uma resposta em forma verbal, vocal e/ou visual.

discursivos, pois sendo eles oriundos das mais diversas atividades comunicativas inerentes às relações sociais, são também os veículos dos mais diversos discursos.

As formas identificáveis, por isso se diz relativamente “estáveis” de um enunciado, ao longo do processo sócio-histórico são denominadas *gêneros do discurso*, sobre os quais Bakhtin (2011, p. 263-264) faz distinção em duas categorias: primárias e secundárias. As primárias são formadas por gêneros que exigem uma comunicação discursiva imediata, simples, como o diálogo cotidiano, cartas e bilhetes; enquanto as secundárias são constituídas por formas mais complexas como uma tese científica ou uma palestra. Nesse esboço, conclui-se que a diferença centra-se na complexidade, isto é, gêneros secundários têm por característica serem mais complexos que gêneros primários e, por isso, os gêneros secundários “no processo de formação [...] reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2011, p. 263).

Isso quer dizer que, um enunciado mais complexo, como um vídeo, pode englobar outros *gêneros do discurso*, ou seja, outros enunciados. Pode-se ter, por exemplo, o discurso político mergulhado sob a forma de uma narrativa infantil, como a *história dos três porquinhos*.

Essa reelaboração de um discurso, a partir de outros, faz surgir novos gêneros discursivos, como os curtas-metragens. Embora esse gênero não tenha em si um conceito claramente desenvolvido, quanto ao tamanho e as diretrizes, conta com uma regra que o delimita no Brasil, a Lei do Curta¹⁷. Essa norma foi posta sob forma de lei em 1992 e mantida por meio de Medida Provisória em 2001, que ainda vigora.

Apesar da Medida Provisória que institui um limite ou, pelo menos, constitui uma tentativa de regularizar os curtas-metragens, isso não faz com que se tenha, a partir daí uma concepção ou algo que explane as reflexões que demandam uma pesquisa sobre essa materialidade. Aliás, não é possível somente concebê-lo como algo corpóreo enquanto suporte, mas que por meio dessa estrutura se é possível verificar uma gama de dizeres possíveis. Para se compreender um pouco sobre sua natureza é necessário verificar sua origem, sua história, seu percurso e sua posição, enquanto enunciado.

Para se referenciar essa posição é necessário considerar que ele cumpre um papel social, seja crítico ou cômico, que traz um desenvolvimento rápido da história e

¹⁷ Lei 8.401, de 1992, define curta metragem como o filme "cuja duração é igual ou inferior a 15 minutos". A redação foi mantida pela Medida Provisória 2.228, de 2001.

poucos personagens. Essa característica esteve presente desde o marco histórico de exibição da imagem animada empreendido pelos irmãos Lumière em 1895, que continha somente a projeção de imagens estáticas. Isso não quer dizer que esse desejo se limitou ao século dezenove, pois por meio de códigos em forma de pinturas no antigo Egito esse desejo de representar movimentos já se manifestava. Bernadet afirma que outras exibições fílmicas antecederam a de 1895 em congressos científicos, “mas, pela primeira vez, a 28 de dezembro de 1895, a seção era pública e paga” (2008, p. 25). Alencar salienta a importância dos esforços dos irmãos Lumière:

A cinematografia nascia como o resultado de vários processos e estudos de decomposição de movimento, e só foi possível no momento em que a tecnologia existente permitiu a reunião de ensaios, teorias e maquinismos mais ou menos toscos numa só realização. Essa glória pertence aos irmãos Lumière (1978, p. 33).

Não havia ainda uma concepção de curta ou longa-metragem, mas o desejo de representar o movimento, dando origem a materialidades audiovisuais, o que fez com que houvesse uma evolução técnica e estética ocasionando o surgimento de um mercado para esse público, a indústria cinematográfica, como detalha Schvarzman:

[...] é possível notar que a historiografia americana de cinema se compôs, já nos anos 1920, com Lewis Jacob incensando a própria realização cinematográfica e suas aplicações na indústria americana. Reconhecem que a historiografia do cinema americano é marcada pela dicotomia entre arte e indústria, na medida em que o aspecto econômico é prevalente. [...] a historiografia do cinema americano é marcada pela dicotomia entre arte e indústria, na medida em que o aspecto econômico é prevalente. (2007, p. 20-21)

Tratando-se da extensão, os primeiros filmes duravam pouco tempo, essa era uma característica do gênero audiovisual, o prolongamento de sua extensão se dá mais tarde com o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica. Diante disso, afirmar que o curta-metragem está inserido na concepção de gênero audiovisual não é um absurdo, uma vez que, além da origem fílmica ser caracterizada pela curta duração, o longa-metragem só ganhou notoriedade quando se tornou um produto do mercado de entretenimento visando o lucro com o desenvolvimento da indústria cinematográfica.

Como gênero do discurso, essa construção enunciativa pode abordar um conjunto temático (político, filosófico, literário), por meio de um estilo resultante de uma arquitetura composicional, isto é, pela seleção de recursos que a constituem. Vale

ressaltar que o tema aqui não se trata de um assunto, porém uma gama de temas que formam a composição. Logo, “todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2011, p. 261-262).

Desse modo, o curta-metragem como um gênero cinematográfico possui peculiaridades, além de sua duração, que o distingue do longa-metragem, como o número reduzido de personagens, essa categoria cinematográfica apresenta características discursivas recorrentes, como a crítica social e uma estrutura de composição com rápido desenvolvimento. Tal natureza faz com que venhamos a tratar o curta-metragem como um gênero do discurso, não visando lançar uma nova perspectiva para esse tratamento, uma vez que outros pesquisadores já o empenharam como Robert Stam, que conduz “um diálogo imaginário com Bakhtin a respeito de um tópico sobre o qual ele nunca se pronunciou: o cinema” (STAM, 1992, p. 59).

Esse tratamento discursivo do gênero verbovocovisual, sob a camada de um curta-metragem, traz à tona a amplitude, portanto, a produtividade da abordagem do Círculo de Bakhtin, que assevera a respeito de uma diversidade ilimitada dos gêneros, podendo se reorganizar, desaparecer, surgir novos:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gênero do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Nessa perspectiva, sendo o curta-metragem uma atividade humana – que dele se pode verificar efeitos de sentido, a construção de enunciado ecoa, reflete e refrata dadas ideologias – se constituirá um gênero discursivo. Visto que em sua heterogeneidade, pela qual é construído, há dizeres o atravessam e estabelecem uma relação entre outros discursos como o humorístico, o político, o literário e o ideológico.

Vale ressaltar que além dos enunciados que esse gênero remete, é imprescindível ainda mencionar a relação que o vídeo possui com seus espectadores, daí dizer que esse gênero se constitui a partir da interação entre o enunciador e o ouvinte, no caso o espectador do vídeo, que também é considerado participante e não meramente um “recebedor” inerte, isso por que sentidos serão provocados e dele emergem respostas e reações.

Não nos interessa supor reações de um telespectador (ouvinte) imaginário, mas verificar sob quais discursos formadores o vídeo é construído. Considerando que os discursos são permeados de ideologias e que o vídeo foi veiculado em um canal de grande circulação na *internet*, o *Youtube*, provocando reações manifestadas por meio de comentários nesse mesmo suporte da *internet*; não seria uma suposição afirmar que dele emanam dualidades e embates ideológicos e, conseqüentemente, manifestações de receptores responsivos.

O *Youtube* é um canal, como o próprio domínio denomina,

para que bilhões de pessoas possam descobrir, assistir e compartilhar os vídeos mais originais já criados [...]oferece um fórum para as pessoas se conectarem, se informarem e inspirarem umas às outras por todo o mundo, bem como atua como plataforma de distribuição para criadores de conteúdo original e anunciantes grandes e pequenos¹⁸.

Nessa página da *internet*, além de oferecerem a hospedagem de vídeo, de longa ou curta duração, é possível interagir por meio de um fórum, isto é, usuários do site podem comentar vídeos e conversarem entre si por meio da linguagem escrita.

Esse meio faz com que as reações aos vídeos postados sejam feitas pela via escrita. Por mais que o vídeo que analisaremos contenha respostas, reações de usuários do site, não é de nosso interesse recortar e analisar esses enunciados. O nosso empenho se centra no trato com a materialidade verbovocovisual do curta-metragem. A simples existência de reações no ambiente da *internet* ao *corpus* que nos propomos a trabalhar demonstra que esse material se inscreve como um *gênero discursivo* amplo que deve ser tratado com atenção sob o viés ideológico.

Desse modo, esse tipo de canal no terreno da *internet* cria um ambiente propício a manifestações discursivas. Uma vez inscritos nesse ambiente, os sujeitos se utilizarão das ferramentas disponibilizadas pela própria mídia que constituiu esse terreno, o que nesse caso demonstra que a mídia, em sua maquinaria, não somente constitui o terreno, ela dita as “regras”. Nesse sentido, de acordo com Charaudeau (2009, p.105-106):

A tecnologia é o conjunto da maquinaria, mais ou menos sofisticada, que regula entre os diferentes elementos do material e do suporte. Ela

¹⁸ <<https://www.youtube.com/yt/about/pt-BR/>> Acesso: 23 de janeiro 2017.

combina oralidade, escrituralidade, gestualidade e iconicidade, localiza de uma certa maneira os elementos sobre os suportes; chega mesmo a organizar a topologia, isto é, ordenar o conjunto dos participantes do ato de comunicação, determinar suas possíveis conexões ou mesmo regular uma parte de suas relações.

A mídia não deve ser considerada e encerrada somente em uma de suas mais variadas formas. Ela se constitui por meio de diversas formas. O curta-metragem tem a seu dispor uma variedade de meios, tratando-se de uma forma de curta duração, ele pode circular em diversos veículos midiáticos, como a televisão e a *internet*. O que se deve levar em consideração é sob quais aspectos um determinado vídeo de curta duração pode ser veiculado na televisão ou em determinadas páginas na *internet* e/ou nas mídias sociais.

O curta-metragem de nosso estudo foi veiculado na *internet*, na página *Youtube*. Essa veiculação obedece, de certa forma, a uma determinada relação com seu conteúdo, levando em consideração quem interpela quem, pois, ao considerar a instância de recepção, essa se diferenciará de outra de acordo com o suporte de comunicação utilizado.

Daí dizer que o público é formado por internautas, essa mesma plateia pode ou não compatibilizar de determinadas ideologias, entretanto, o que se pode afirmar é a existência de um ponto em comum, o lugar em que se colocam é o mesmo, o ambiente da *internet*.

O caso analisado, um canal do *Youtube*, possui suas próprias características e pode se voltar para um determinado público ou para diversos, pois o *Youtube* engloba diversos canais, cada qual podendo se voltar a um ou mais “destinatários-alvo”, uma vez que a mídia leva em conta que a “recepção é portadora de um conjunto ‘impreciso’ de valores ‘ético-sociais’ e, acrescentamos, ‘afetivo-sociais’” [...]”(CHARAUDEAU, 2009, p. 79), não será de se estranhar que o mesmo público se oponha, por exemplo, em questões partidárias, mas se assemelhem em relação à inscrição em um canal de humor.

Essa heterogeneidade do público faz moldar o curta-metragem, ora delineado por uma ideologia, ora delineado por outra. O enunciado poderá tratar da relação de um ou de vários interlocutores. A essa presença de um ou mais sujeitos, de acordo com Voloshinov (2005), denomina-se *auditório* do enunciado.

Tais sujeitos, dispostos em dada situação de comunicação, irão interagir verbalmente e podem modificar o estilo do enunciado, como também a estrutura. Essa

ou aquela dada situação, juntamente com determinado *auditório* que venha a se apresentar, “obrigam o discurso interior a exprimir-se de uma determinada forma; essa expressão se integra imediatamente à situação concreta [...], e ela própria se completa pelo gesto, pela ação, ou pela resposta daqueles que fazem parte da enunciação.” (VOLOSHINOV, 2005, p. 3).

Essas organizações enunciativas que são norteadas pelo *auditório*, situam-se na relação de determinados espaços e tempos, isto é, um determinado signo ideológico poderá recuperar outras vozes ou mesmo ser constitutivo de um enunciado marcadamente histórico.

Essas vozes sociais poderão ser opostas ao discurso que emana do curta-metragem ou concordantes. Entretanto, essa dualidade não é algo sempre previsível, uma vez que o vídeo constitui-se de uma variedade de gêneros, o político como secundário e o infantil como primário, essa suposta reação esperada poderá apresentar uma terceira via, que é permeada pela oposição ou concordância parcial com uma voz e oposição a outra.

Essa oposição ou concordância parcial pode se dar com um determinado dizer, como ao afirmar que o Bolsa-Família “é o maior programa de inclusão social da história deste país” (Os Três Porquinhos Versão Lula, 2008, 1min 18seg) um determinado interlocutor, parte integrante do *auditório*, pode reconhecer o papel social do programa mencionado, enquanto outro não. Essas variedades de distinções quanto à ideologia e o posicionamento se dão graças à orientação advinda do social.

[...] a diferenciação ideológica, o crescimento do grau de consciência são diretamente proporcionais à firmeza e à estabilidade da orientação social. Quanto mais forte, mais bem-organizada e diferenciada for a coletividade no interior da qual o indivíduo se orienta, mais distinto e complexo será o seu mundo interior. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 119)

Os sentidos que constituem essa ou aquela orientação do mundo interior se constroem a partir da referencialidade que se dá a partir de um discurso marcadamente histórico, ou seja, há uma reprodução de determinado dizer, essa reprodução ao materializar-se não irá se tratar de uma mera repetição – pois, ao tentar reproduzir vários dizeres, se constrói outro –, mas de um processo dialógico que leva em conta a relação desse ou daquele dizer que significa graças a sua historicidade e, a partir de

dados significados, há a reprodução em um movimento dialógico desses dizeres, fazendo operar o espaço e o tempo, que agora são outros e põem em significação dizeres que são outros e irreproduzíveis.

No caso observado, “os três porquinhos” não são os mesmos, pois são aqueles que vão morar em uma área demarcada; nem mesmo o lobo mau, que não é um simples componente da clássica história infantil, esse é um lobo opositor, o lobo da oposição política e partidária. Essa nova construção faz operar um novo discurso sob uma diversidade de espaços e tempos. Desde a concepção daquele que narra com mãos postas sobre a mesa, ele não é mesmo que se sugere a referencialidade histórica da imagem das mãos, senão uma nova concepção construída com tom humorístico e imitativo, que recorta desde o som da voz, sua entonação, até alguns dizeres célebres, tais como: “nunca antes na história deste país” e “na primeira vez que me perguntaram se eu era comunista, respondi: ‘Sou torneiro mecânico¹⁹’”. Tratando-se dessa relação espacial e temporal, foram propostos os conceitos de exotopia e cronotopia pelo Círculo de Bakhtin. O primeiro conceito traz a ideia “de se situar em um *lugar exterior*” (AMORIM, 2006, p. 96 – grifos do autor), enquanto o segundo “é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza *a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto*” (AMORIM, 2006, p. 102 – grifos do autor).

Sob as palavras de Bakhtin, a exotopia esclarecida por Amorim vai mais além, uma vez que aquele pensa essa ideia a partir da relação autor e personagem, em que o autor é aquele que sabe mais e excede a consciência da personagem.

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volutivo-emocional concreta –, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor (BAKHTIN, 2011, p. 11).

Essa relação, em que se coloca no lugar do outro para ver o que o outro vê, traz consigo um retorno a si mesmo que coloca o excedente de visão que o outro proporcionou em ação. Logo, não se é mais o mesmo devido ao excedente que se trouxe a partir desse olhar sobre o outro.

¹⁹ Entrevista concedida por Luiz Inácio Lula da Silva ao jornal Folha de São Paulo (SILVA, 2003, p. A9)

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2011, p. 22-23).

Essa constituição exotópica só é possível graças à relação *eu-outro*, a partir daí retornar a mim. Daí dizer que

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente da minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2011, p. 23).

A relação exotópica é fundamental para fazer com que sentidos vinculem e desvinculem, apaguem-se e se relacionem. Essa relação, porém, não é algo pontual em dado momento, estático em uma camada temporal e imóvel em um espaço, ela corresponde a diversidade de momentos, cruzamentos temporais e a espaços diversos. Uma correspondência heterogênea, não limitada e que se arrasta pela história e pela sociedade.

Tendo em vista essas relações temporais e espaciais, Bakhtin as denomina cronotopo.

Nós daremos o nome cronotopo (literalmente, "tempo espaço") a intrínseca conexão da relação temporal e espacial que são artisticamente expressas na literatura. O termo (espaço-tempo) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que ela possui na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos; nós tomamos emprestado da crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não por completo). O que conta para nós é o fato de expressar a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Nós entendemos o cronotopo como uma

categoria formalmente constitutiva da literatura (BAKHTIN, 1981, p. 84)²⁰.

Esse termo refere-se às relações que se expressam na literatura e que foi, segundo ele, introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. Tal conceito, por mais que não seja de seu interesse seu significado na teoria de Einstein, expressa o tempo e espaço como inseparáveis e é a partir desse entendimento do termo que Bakhtin o considera como categoria constitutiva.

Desse modo, ao propor o cronotopo como uma ferramenta para análise do texto literário, considera-se também seu valor na relação entre o imaginário e o real. Esse vínculo faz com que os sentidos se desloquem de acordo com o tempo e o espaço. Uma propaganda, por exemplo, pode tratar de determinado sentido fora de seu tempo e de seu espaço, permitindo que ele ressignifique.

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, 2011, p. 225 – grifos do autor)

Os elementos que compõem o espaço seja uma propaganda, uma arquitetura, um símbolo, um signo, uma concepção filosófica, não são coisas estáticas em seu sentido, são um fundo ou elementos constituintes, estão em formação e, uma vez como componentes em formação, passam por estados que são afetados no curso temporal. Esse curso é, conforme Bakhtin, visto e interpretado pelo artista, que faz de sua obra a representatividade desse olhar.

Por isso, tratar da relação visual do contador de histórias infantis que passa cada página de um livro de contos – sob a relação de um sujeito narrador, que remete em sua “maneira de contar” formas estruturais e significativas de um Lula histórico – não terá os mesmos efeitos sobre qualquer outro contista, tanto esse contista ou outro

²⁰ No original: We will give the name chronotope (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term (space-time) is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein’s Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature.

qualquer que o espaço infantil possa sugerir serão, obviamente, de espaços e tempos diferentes. Sendo assim, diante desses efeitos, a forma pela qual o receptor é afetado também será outra.

Uma palavra, um elemento pictográfico e um símbolo, por exemplo, são ideológicos e resultantes de um dado olhar (de um sujeito ou de um grupo) que o “produziu”, que é posto sob outros olhares, esses que podem resultar em outro elemento, que pode dialogar de modo combativo ou pacífico.

Esses elementos, postos na dimensão cronotópica, não são imóveis, assim como outros dos quais foram reflexo, também farão ressonância. Daí dizer que “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados [...] Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 297 – grifos do autor).

Essa relação de espaço e tempo pode ser vista sob o viés da reprodução. Tratando-se de uma relação mimética, que nos propomos a trabalhar, em que a voz de outro sujeito é reproduzida, tanto na tonalidade do extrato vocálico quanto na remissão de dizeres marcadamente históricos, a questão se voltará para a maneira que esse o faz, isto é, o novo²¹ enunciado (verbal e vocal, nesse caso) constituirá um novo enquadramento de dizeres. Desse modo, tratamos dessa questão em que outro sujeito, um “segundo sujeito, que reproduz (para esse ou outro fim, inclusive para fins de pesquisa) o texto (do outro) e cria um texto emoldurador (que comenta, avalia, objetiva, etc)” (BAKHTIN, 2011, p. 309). Este o cria e proporciona que sentidos emanem dessa nova forma a divergir ou convergir em relação a posicionamentos de outros sujeitos ou de determinado *auditório*.

A respeito dos elementos retomados pela formação enunciativa, esses farão parte da interpelação desse *auditório* e não de outro, isso só é possível, pois é, justamente, essa representação que está materializada e não outra, ou seja, alteram-se os signos ideológicos que ecoam, altera-se a natureza do *auditório*, uma vez que são outras palavras que emergirão e, conseqüentemente, outros ecos farão ressonância.

O *auditório* poderá integrar, no caso que trabalhamos, sujeitos que estão inscritos politicamente ou mesmo que simpatizam com determinadas inscrições políticas. A caricatura de dizeres de determinada posição política que constitui nosso

²¹ Vale ressaltar que essa reprodução não é equivalente ao dizer marcadamente histórico, uma vez que as “unidades da comunicação discursiva – enunciados totais – são irreprodutíveis (ainda que se possa citá-las) e são ligadas entre si por relações dialógicas” (BAKHTIN, 2011, p. 335)

objeto não aponta somente para a referência histórica aludida, ela remonta essa referência histórica.

No caso que nos dispomos a analisar, “Os três porquinhos versão Lula”, são outros porcos e outro Lula, obviamente, remodelados sob a avaliação de um determinado autor – que está inscrito sob uma voz ideológica e em um lugar outro diferente do infantil –, eles representam a voz ideológica de grupos que se inscrevem em uma dada “conectividade” interpelativa por meio das vozes recriadas e inseridas em um Lula imagético, um Lula de outra mídia, a mídia do entretenimento e do riso.

Essa relação, assim como na concepção da *palavra* que consiste em um território comum entre os interlocutores (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 117), se dá por meio da ressignificação dos dizeres e da tonalidade imitativa da personagem imagética Lula, pois esses dizeres, que são compartilhados em suas extremidades, ganham na segunda ponta sentidos outros que colocam em evidência a primeira ponta sob outro foco, outro reflexo desenhado pela concepção que o segundo sujeito faz pela via ideológica.

Pensar na personagem refletida sob o viés ideológico, a personagem Lula, sem observar a constituição dos outros elementos e personagens da mídia em questão não é a finalidade desse trabalho. Uma vez que os outros elementos também dialogam com outros enunciados, sendo uma resposta a outros enunciados que o precedem. Aqui os dizeres em suas formas gramaticais podem coincidir, mas sua relação de sentido é outra e não presa à forma.

Como na visualidade, a simples relação imitativa da ausência do dedo mínimo na mão esquerda não é uma repetição enunciativa, pois não se trata do sujeito Lula biológico ali posto, mas de um novo enunciado visual, de outra mão, uma produção que retoma uma voz, mas não da mesma maneira que a forma do Lula biológico poderia significar.

Antes, um sujeito historicamente marcado que foi líder sindical e teve o dedo amputado em um acidente de trabalho, gesticulava em palanques deixando as mãos à mostra e, conseqüentemente, a ausência do dedo mínimo posta em evidência. Agora, essa gesticulação dá lugar ao novo enunciado, o qual não “diz” sobre a mesma referencialidade, por mais que dialogue com a anterior, ele dá lugar à referência de um sujeito que não está gesticulando em um embate político ou em um sindicato, mas está em um lugar de conforto, contando uma “história infantil”, passando cada página de um

conto imagético com suas mãos. Assim, há alteração no espaço-tempo, daí a construção cronotópica, o evidente deslocamento de um lugar de embate e duelos para um lugar de conforto, de devaneios.

Os elementos que integram toda a dimensão do curta-metragem, desse modo, formam uma relação mútua de complementação em direção a um novo discurso, isto é, uma gama de remissões a discursos sócio-historicamente marcados proporciona a produção de um enunciado singular, pois não há outro como ele nessa mesma junção e não haverá. A essas alusões discursivas que formam o todo do enunciado verbovocovisual constitutivo do vídeo, considera-se que “cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido. [...] tudo o que é suscetível de repetição e reprodução vem a ser material e meio”. (BAKHTIN, 2011, p. 310).

2.2. O humor e formação estereotípica

O enunciado produzido é constituído, como já explanado, por uma gama de signos ideológicos que integram toda a sua formação, isto é, várias “plataformas” que se põe a relacionar diferentes sujeitos, de uma ponta aquele que “fala” e na outra o *auditório*. Desse modo, várias vozes partem do locutor em direção ao receptor-alvo e a tais vozes compõem desde a composição ideológica do discurso a atitude responsiva do sujeito. O Círculo de Bakhtin não se refere a essa relação, por mais que o termo possa sugerir somente como uma simples concepção de um diálogo em que há a alternância de sujeitos na relação de locução e de recepção responsiva. Pois, “cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um conclusibilidade específica ao exprimir certa posição do falante que suscita resposta [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 275).

O extrato ideológico é compartilhado pela matéria enunciativa, ela viabiliza a relação entre os interlocutores e, conseqüentemente, a dualidade posta no diálogo entre eles. No caso, um sujeito Lula imagético, um narrador de histórias infantis pode interpelar pela sua posição agora ocupada, esse novo espaço que é diferente do Lula histórico. Essa interpelação dá-se, justamente, pelo fato do receptor ativamente responsivo não compartilhar dessa outra concepção posta por um Lula imagético, que não possui uma referencialidade revolucionária e contestadora que se inscrevem

socialmente, pois esse agora se inscreve em um ambiente ameno, pacato e apolítico, um lugar de contos.

Isso quer dizer que não existe um domínio de posse exclusiva do sujeito, o que se tem é o compartilhamento do domínio, espaço comum entre os interlocutores. Nessa relação, a alteridade é o elemento que norteia o *eu* por meio do discurso do *outro*. Esse encontro por meio do discurso permite que o *eu* se encontre ou se reconheça, podendo ou não ser de uma forma esperada. Essa forma será resultado do reflexo simultâneo entre esses interlocutores, pois “eu não posso passar sem o outro, eu não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca)” (BAKHTIN, 2011, p. 342).

A forma interpelativa do *outro* traz consigo discursos que significam por meio das vozes que o enunciado evoca, isto é, as vozes são exatamente o que faz interpelar quando o *eu* se vê refletido no discurso, pois traz à tona outros reflexos, esses podem denotar na consciência do receptor a necessidade de se fazer posicionar em meio a uma ou outra voz que se opõe a dada construção ideológica.

A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 99)

Essa interpelação que se faz do sujeito responsivo não é ingênua, ela provoca e cria o embate por meio da própria dualidade que o locutor faz inferir quando retoma em sua produção outros discursos e os faz operar de outra maneira. Essa nova maneira que opera faz encontrar o outro, ela é aqui posta na forma de humor.

O humor no objeto de análise não se limita a gerir novos significados para provocar o riso, pois é inegável que exista a crítica que faz interpelar sujeitos sob o discurso do humor, não tendo em vista um ato acabado na comicidade, mas representações que fazem evocar referencialidades históricas e sociais. O riso, assim, é uma produção feita a partir da criação de estereótipos, moldados por meio da percepção de elementos reconhecíveis de um plano da linguagem que não está inscrito no mesmo gênero, no caso em que empenhamos nossa análise à emolduração do discurso político

por meio da guarnição de uma história infantil. Dessa relação, Bakhtin refere-se ao riso como algo além das relações puramente materiais e biológicas, concebe o

riso não como um ato biológico e psicológico, mas o riso na sua existência sócio-histórica, cultural e objetual, e, principalmente, na expressão verbal. [...] a modalidade da língua e a sua própria relação com o objeto e com o falante são submetidos à reinterpretação. Ocorre aqui uma transferência dos planos de linguagem, a aproximação do que não combinava, a queda do que se associava, a destruição das vizinhanças habituais e a criação de outras novas, a abolição dos padrões da linguagem e do pensamento. (2014, p.343).

As reflexões sobre o humor no curta-metragem têm papel colaborativo para a compreensão da construção do estereótipo Lula e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da análise. Tratando-se da relação entre o humor e os estereótipos, Charaudeau esclarece que essas comunicações humorísticas “são formas de dizer que se situam no interior das mais diversas situações com objetivo de tornar o interlocutor um cúmplice. Como todo ato de linguagem, o ato humorístico é o resultado do jogo que se estabelece entre as participantes da comunicação” (2007, p.21-22 – tradução nossa)²².

A cumplicidade exposta por Charaudeau não se refere a qualquer colaboração direta do interlocutor, como o próprio autor esclarece, trata-se de um jogo que considera o interlocutor como participante não do ato humorístico em si, mas aquele que é deslocado para compartilhar a mesma posição. Esse novo lugar, que pode ou não ser representativo do interlocutor, é ocupado pelo locutor e possibilita que o interlocutor se desloque até ele, uma vez deslocado, daí a cumplicidade, o interlocutor não se constituirá o alvo, ele se constituirá aquele que partilha de dado posicionamento.

Como formas de dizer, a concepção do humor como uma das partes formadoras do estereótipo faz parte do percurso de análise que nos dispomos a adotar, não tendo o humor como um fim, mas como um meio para se compreender as mais diversas formas que se dá a construção do estereótipo.

O estereótipo pelo viés humorístico pode ter ou não riso, ter ou não cumplicidade entre os interlocutores. Isso quer dizer que, quando advindo de algo cômico, o humor para se efetuar deve contar com a cumplicidade do receptor, que

²² No original: “Il est plutôt une certaine manière de dire à l’intérieur de ces diverses situations, un acte d’énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. Comme tout acte de langage, l’acte humoristique est la résultante du jeu qui s’établit entre les partenaires de la situation de communication”.

responsivamente reconhece a moldura feita do outro, tornando-se participante, pois “como cúmplice ele é chamado a entrar em convivência com o locutor, enunciador do ato humorístico [...] ele é chamado a partilhar a visão deslocada do mundo que propõe o enunciador, assim como o julgamento que ele carrega consigo sobre o alvo”. (CHARAUDEAU, 2007, p.23 – tradução nossa)²³

Assim, como cúmplice, o destinatário reconhece o estereótipo feito de determinado alvo o qual é direcionado ao ato humorístico descrito por Charaudeau. Opostamente a essa relação, esse mesmo ato humorístico pode não se efetuar de maneira satisfatória quando o destinatário não se posiciona como cúmplice, nesse caso ele compartilha com o alvo a posição de vítima, inscreve-se e reconhece-se como o centro da comicidade. Isso se deve ao fato desse receptor também se achar sob as mesmas inscrições ideológicas da vítima.

Da mesma forma, um determinado destinatário não reconhecerá o ato humorístico quando se sente o alvo deste ato pela maneira que a personagem Lula faz referência ao Lula histórico e aos seus discursos como integrantes do plano espacial infantil. Isso ocorrerá quando esse destinatário se identifica com tais referencialidades e se inscreve como o alvo da comicidade exposta, ou seja, seus posicionamentos inscrevem-se nos mesmos do Lula histórico, daí se sentir o alvo do ato humorístico, pois tem agora suas ideias e inscrições estereotipadas e reduzidas a um discurso infantil, discurso esse que iremos explicar mais adiante.

Essa vitimização, colocando, de certa forma, o destinatário como o alvo do discurso humorístico proporciona a sua inscrição antagônica, isto é, contrária a essa representatividade que, necessariamente, diverge daquela formada em relação ao Lula histórico e, no caso que nos dispomos a analisar, essa relação com o destinatário faz com que sua posição responsiva o interpele, o interroge, o incomode a discordar e a se comprometer no embate discursivo.

Essa identificação com o estereótipo – da moldura e do deslocamento espacial e temporal, ou seja, cronotópica – faz com que dizeres referenciais denotadores de posicionamentos sejam reduzidos, de certa forma, a outro discurso que não é o mesmo do anterior quanto aos seus percursos, suas memórias, suas ideologias. Esse resultado de dizeres ressignificados, sob o molde do estereótipo que evoca o humor, explora no caso

²³ No original: “Comme complice, il est appelé à entrer en connivence avec le locuteur, énonciateur de l’acte humoristique. [...] il est appelé à partager la vision décalée du monde que propose l’énonciateur, ainsi que le jugement que celui-ci porte sur la cible.

que propomos a construção ideológica partidarista. Dessa relação, Possenti afirma que “as piadas políticas são transitórias, dado que exploram características específicas de determinados políticos ou das etapas da história pelas quais passa um país ou governo” (1998, p. 110).

Essa transitoriedade tratada por Possenti se deve exatamente ao marco histórico de cada sujeito ou dizer político. Uma piada corriqueira sobre política pode significar devido ao fato de se poderem recuperar determinadas referencialidades que a ela são remetidas, trata-se de etapas heterogêneas e não de um ponto homogêneo datado como o início ou fim destes ou daqueles dizeres.

O estereótipo, nesse caso, trata a relação que se estabelece entre os componentes formadores do alvo e a nova concepção que se dá desse alvo por meio de uma nova construção, que se faz em um novo espaço e tempo, e que é concebida por meio de uma nova relação de dizeres que permite essa transposição do alvo para esse novo espaço e tempo.

O Lula imagético se constitui a partir de uma construção estereotipada justamente pelo fato de estar em outro espaço, que é diferente do Lula histórico, possivelmente um quarto em que se contam histórias para crianças. Esse Lula imaginário também está em outro tempo por não se tratar agora de um sujeito marcadamente originário nos anos de 1980, mas aquele que referencia e relata coisas do passado, como o trato com diversos acontecimentos que seus dizeres se fundem. O enunciado “não sabia de nada” é um exemplo disso, o vídeo o remete da seguinte forma:



Figura 01: Omin47

Omin42-0min55: [narrador] “Os dois porquinho então fugiram para a casa do terceiro porquinho, que disse que não sabia de nada, mas os dois porquinho tinham provas e disseram que ou entram ou iam contar tudo pra Veja”.

Em 2005, o então presidente Lula diz em rede nacional que se sentia “traído por práticas inaceitáveis das quais nunca tive conhecimento”²⁴ para afirmar que não sabia da existência dos atos de corrupção denominados de “mensalão”. Esse discurso foi veiculado por diversos meios de comunicação sob a moldura “que não sabia de nada”, inclusive pela revista *Veja*²⁵, que aparece aqui como a figura delatora. Naquele mesmo ano, outros veículos de informação também se utilizaram da *palavra* “não sabia de nada” em tom crítico ao escândalo que se instalava na ocasião.

Dessa relação de retomada de dizeres históricos surgem os estereótipos, que são estruturas heterogêneas constituídas pelas remodelagens de outros discursos em um novo espaço e tempo, nesse caso “[...] se se tratar de uma personalidade conhecida, ele será percebido por meio da imagem pública forjada pelas mídias”. (AMOSSY, 2005, p. 125-126).

Essa maneira pela qual a mídia forja determinada imagem pode ser verificada também no curta-metragem “Os três porquinhos verão Lula”, o Lula imagético por meio do Lula histórico faz emergir uma forma nova de cena, isto é, a mudança espacial cria um novo espaço que coloca a credibilidade do discurso histórico do ex-presidente em outro lugar. Se considerarmos que os lugares também remetem ao público, não teremos um Lula de palanque que fala ao povo, mas um que conta a crianças interessadas uma história imagética, falaciosa, destinada àqueles que desejam distração. Desse modo, também se faz uma referência ao público, estereotipando-o.

O discurso político é igualmente propício à diversidade das cenografias: um candidato poderá falar a seus eleitores como jovem executivo, como tecnocrata, como operário, como homem experiente etc., e conferir os “lugares” correspondentes a seu público. (MAINGUENEAU, 2005, p. 76)

²⁴ Pronunciamento do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/luiz-inacio-lula-da-silva/discursos/1o-mandato/2005/12-08-2005-discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silva-na-abertura-da-reuniao-ministerial>>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

²⁵ REVISTA VEJA, São Paulo: Editora Abril, n. 1918, 17 ago. 2005, p. 56.

Isso quer dizer que não é somente o estereótipo Lula que fará ressonâncias a interpelar o receptor, a posição do estereótipo que faz menção a um novo lugar do suposto público do Lula-personagem também ressoa e interpela esse mesmo receptor, ou seja, não é meramente a caricatura da personagem Lula a interpelar o destinatário, mas o espaço em que foi posto público imaginário do Lula-personagem também irá interpelar o receptor. Essa interpelação também sugere o deslocamento espacial desse suposto público, que não aparece no vídeo, é coadjuvante de uma relação em que não têm voz.

Dessa alteridade de posições, a esse novo meio que lhe é conferido, faz com que os dizeres também da personagem Lula tenham alguma significância em termos ideológicos. Desde o cumprimento “companheiro” aos dizeres mais pitorescos. Não é somente a caricaturalização de um novo Lula que sugere um público deslocado de um espaço a outro, antes a sugestão se dá pela palavra “companheiro”, que denuncia e reconhece que existe um alvo, uma identificação de um público, de um *auditório*.

O estereótipo, como socialmente concebido, pode ser considerado um tipo de “rótulo” ou “roupagem” e sob essa perspectiva, como já explicitado, a relação entre o locutor e seu público dar-se-á pela palavra que compartilham, mas também essa “interação entre o orador e seu auditório se efetua necessariamente por meio da imagem que fazem um do outro” (AMOSSY, 2005, p. 124). Assim, estereótipo não consiste em um conceito pronto e acabado, pelo contrário, trata-se de uma resultante das relações na sociedade, isto é, pelos discursos de grupos e sujeitos sociais.

Nessa perspectiva, a formação do estereótipo não é encerrada no contador de histórias, essa abrange seu *auditório*, a maneira pela qual o suposto enunciador cria caracterização desse público, que também integra toda a construção do enunciado emoldurador.

Na perspectiva argumentativa, o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais do setor da doxa na qual ele se situa. O locutor só pode representar seus locutores se os relacionar a uma categoria social, política ou outra. [...] Isso quer dizer que a construção do auditório passa necessariamente por um processo de estereotipagem (AMOSSY, 2005, p.126).

Essa nova forma recria também os personagens da clássica história infantil, mas nessa relação a recriação aproveita-se de outros estereótipos, como o do lobo mau. Essa figura, como já explicitada, expõe um personagem maléfico, que ganha um novo “status”, ele é identificado como o “lobo da oposição”, levando em consideração a palavra oposição se refere na política àqueles que estão em desacordo e duelam contra o outro que se inscreve contrariamente as suas ideologias, não é de se estranhar que esse estereótipo se faça de maneira direta ao relacionar um personagem classicamente considerado “mau” àqueles que estão em desacordo com Lula e seus partidários.

Dessa relação, os maus, ou seja, os lobos são a representatividade daqueles que são considerados “os vilões” da história política partidária aqui representada, podendo assim inferir com facilidade que opostamente a esses “vilões” os mocinhos se identifiquem com esse Lula imágético e com seus partidários, que podem, na análise que apresentamos no próximo capítulo, também se identificar com os porquinhos que fogem do lobo mau da oposição.

Esse diálogo que se faz com uma história infantil não é encerrado em suas concepções em níveis gramaticais, a relação dialógica se dá exatamente por existir posições diferentes que são interpeladas pelo enunciado verbocovisual que nos dispomos a analisar. Nessa perspectiva, Bakhtin ao analisar as obras de Dostoiévski propõe que toda linguagem possui relações dialógicas.

Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso* [...] Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas.

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 2013, p. 209 – grifos do autor)

Esse diálogo que se faz entre enunciados não se encerra no material verbal de uma suposta conversação pessoal em que ambos estão presentes ao mesmo tempo. Considerando os meios de comunicação, uma mensagem de voz ou vídeo endereçada a determinado sujeito pode gerar diversas reações. Se antes Voloshinov (2005) já considerava que um gesto poderia ter sentido responsivo, uma imagem poderá evocar e

fazer significar em determinados enunciados, como Bakhtin/Volochínov esclarecem em *Marxismo e filosofia da linguagem*, como já exploramos.

[...] em condições normais, nós sempre estamos ou de acordo ou em desacordo com o que se diz; e nós trazemos, via de regra, uma resposta a todo enunciado do nosso interlocutor – resposta que não é necessariamente verbal, podendo consistir em um gesto, um movimento das mãos, um sorriso, um franzimento de testa, etc. Pode-se, portanto, afirmar que toda comunicação, toda interação verbal, se realiza sob a forma de uma troca de enunciados, isto é, na dimensão de um diálogo. (VOLOSHINOV, 2005, p. 4)

Isso significa dizer que qualquer relação dialógica que se dá pela comunicação é assim um enunciado, pois se estabelece por meio da interação e assim retomam e permitem dialogar com outros enunciados. Essa formação enunciativa se deve ao fato também de ser considerada algo novo, que significa e interpela. Assim, consideramos essa manifestação discursiva um “enunciado (produção de discurso) como um todo individual singular e historicamente único. [...] as unidades da comunicação discursiva – enunciados totais – são irreprodutíveis e são ligadas entre si por relações dialógicas.” (BAKHTIN, 2011, p. 334-335).

Essas relações dialógicas pressupõem que o autor considere determinada posição e se inscreva nela, enquanto faz uma determinada alusão ao que supõe a outra posição do alvo de sua construção estereotípica. Isso quer dizer que uma posição autoral, seja ela de um grupo ou de um determinado emissor remente a uma perspectiva que se tem de si como emissor e do outro a quem se destinará o enunciado que constituirá a “ponte” dos duelos discursivos. No caso, “a imagem de mim mesmo para mim mesmo e minha imagem para o outro” (BAKHTIN, 2011, p. 349). Nesse sentido, entendemos conforme Bakhtin (2011, p. 333), que

Todo enunciado tem sempre um destinatário (de índole variada, graus variados de proximidade, de concretude, de compreensibilidade, etc.) cuja compreensão responsiva o autor da obra de discurso procura e antecipa. [...] O autor nunca pode deixar plenamente a si mesmo e toda a sua obra feita de discurso à mercê plena e *definitiva* dos destinatários [...] sempre pressupõe (com maior ou menor consciência) alguma instância superior de compreensão responsiva que possa deslocar-se em diferentes sentidos. Cada diálogo ocorre como que no fundo de uma compreensão responsiva de um terceiro invisivelmente presente, situado acima de todos os participantes do diálogo. (grifos do autor).

Esse terceiro não é, conforme Bakhtin, nenhum sujeito metafísico, corresponde a responsividade de uma dada palavra, que “quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*” (BAKHTIN, 2011, p. 334 – grifos do autor).

Essa dialogia é posta sob determinado cenário, isto é, uma cena englobante, aqui, o discurso humorístico. Esse discurso supõe seu público, crianças; supõe seu narrador, o contador de histórias infantis que relata uma história imagética de seres fantásticos. A respeito da cena englobante, Maingueneau esclarece que “é aquela que corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático. Quando recebemos um panfleto na rua, devemos ser capazes de determinar se se trata de algo que remete ao discurso religioso, político, publicitário etc.” (2008a, p. 115).

De fato, a cena englobante que constitui o vídeo é feita a partir da personagem como um complexo de dizeres que revelam o discurso humorístico. Tal cena é edificada sob a dupla face de dizeres, o contador de histórias e o político. Só é possível fazer tal inferência, a princípio, por três relações: de sentido, de lugar e de tempo.

Essa determinada vocalidade implica uma determinação do corpo do enunciador [...]. Assim a leitura faz emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce papel de fiador. De fato, a noção tradicional de ethos [...] recobre não somente a dimensão vocal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas atribuídas pelas representações coletivas à personagem do orador. (MAINGUENEAU, 2005, p. 72)

A respeito da relação de sentido, essa se constitui na cena a partir da relação com as outras duas instâncias: lugar e tempo. Ao se relacionar evoca lugares – o discurso de/no palanque e o discurso de/no quarto – aqui representados pela personagem diante da manifestação oral, como em “era uma vez três porquinho, companheiro,[...]”.

A expressão “companheiro”, que iremos nos aprofundar mais adiante, ao identificar o público imagético e interpelar o locutor do vídeo, permite que o embate se instale ou que se gere a cumplicidade, dependendo da posição que o locutor ocupa. De toda forma, parece que há um elo em comum entre os dois tipos de locutores que mencionamos, ambos identificam a dupla face de dizeres, um reconhece o cômico, devido a sua cumplicidade e o outro identifica-se como vítima ao verificar que o

discurso ali posto em forma de estereótipo torna-se, como expôs CHARAUDEAU, um mecanismo de agressão àquele que se identifica com os dizeres que agora são ressignificados.

É justamente esse deslocamento de sentido que interpela um e outro, essa possibilidade de significar sob outro molde. Nessa relação, o enunciado se constitui como um composto de alteridades de sentidos por meio da junção de três materialidades essenciais, a verbalidade, que expõe dadas formações construídas historicamente; a sonoridade, que além de compor o ambiente infantil por meio da trilha sonora, corrobora para a significação por meio da voz imitativa; por fim, a visualidade, que aponta para o ex-presidente devido a uma marca remissiva (a falta do dedo mínimo) e a imagem do livro infantil, que permite fazer a relação entre o Lula imagético e a história dos três porquinhos.

Nesse sentido, apresentamos uma análise da formação estereotípica a respeito das relações enunciativas do curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula”, que considera a relação entre o tempo e o espaço como fundamentais para formação de efeitos de sentido, juntamente com o papel do humor, que não nos interessa, neste momento, em toda sua amplitude filosófica, linguística ou psicológica, mas como um efeito na produção de sentidos em sua relação com a ideologia.

CAPÍTULO 3

AS RELAÇÕES ENUNCIATIVAS DO CURTA-METRAGEM “OS TRÊS PORQUINHOS VERSÃO LULA”

Neste último capítulo, realizamos análises de várias relações enunciativas, desde o trato com alguns constituintes da imagem, como a posição da caneta, marca do copo e ausência do dedo mínimo da mão esquerda da personagem; ao trato verbal, como a análise da palavra “companheiro” como *tema*; à posição do auditório, a investigação sob representação do público como infantil; por fim, o trato vocal, pausas e sotaque nordestino.

Tais observações que o curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula”²⁶ sugere em sua constituição se formam a partir da relação de lugar do público imaginário que supostamente integra o espectador do curta-metragem. Nessa mesma perspectiva, abordamos também a relação temporal e imagética da construção fabulosa permeada pelo discurso político em que dizeres constitutivos do meio partidarista e ideológicos se fundem a dizeres de contos infantis. Assim, o palanque, lugar do fazer político e ideológico, da voz política e pública, e a casa ou o quarto, lugar de contos e de entretenimento infantil, de se contar histórias, se relacionam a partir das referencialidades que emergem de um personagem, outrora marcadamente político, que se torna um narrador de histórias infantis.

Desse modo, o trabalho com a construção de personagens, como a do “Lobo Mau” e sua relação com os modos de dizer que constituem seus enunciados, é de suma importância para esclarecer alguns deslocamentos da forma estereotipada e sua relação com a ideologia, que constitui uma das formas pelas quais o humor é construído no curta-metragem. Para isso, nos pautamos na análise de elementos visuais e vocais, conjuntamente com elementos verbais que integram o *corpus*, em que dizeres como “companheiro”, “menas”, “área demarcada” constituem exemplos de signos ideológicos deslocados do espaço-tempo para um novo lugar e um novo momento. Logo, é importante ressaltar que “quando escolhemos as palavras no processo de construção de um enunciado, nem de longe as tomamos sempre do sistema da língua em sua forma

²⁶ A transcrição do vídeo encontra-se em Anexo.

neutra, *lexicográfica*. Costumamos tirá-las de *outros enunciados*” (BAKHTIN, 2011, p. 292 – grifos do autor)

3.1. A temporalidade e os possíveis lugares na construção do estereótipo Lula

Tratar de um enunciado sob três faces materiais exige, antes de tudo, uma análise para cada uma delas e, concomitantemente, um olhar atento para a relação que pode ser estabelecida entre todas, sabendo que o sentido que se evoca desse tipo de suporte não se limita a uma observação isolada, mas está em cada uma e na relação entre todas ao mesmo tempo.

A partir da teoria da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, o presente trabalho investiga a construção midiática do estereótipo Lula na materialidade verbocovisual do curta-metragem intitulado “Os três porquinhos versão Lula”, publicado no *Youtube* pelo canal *elojo2008*, em 2008. Essa materialidade é construída a partir da representação da personagem caracterizada como um contador de histórias infantis, que tem suas mãos postas no campo visual do espectador, juntamente com outros objetos, dentre os mais relevantes: um livro infantil da clássica história “os três porquinhos”, uma caneta na parte superior esquerda e uma marca de copo na mesa na parte superior direita.



Figura 02: 0min12

A personagem, ao narrar a clássica história “Os Três Porquinhos”, abre o livro e passa suas páginas à medida que a história é contada. Nota-se que, nessa projeção, a mão esquerda não possui o dedo mínimo, uma alusão à personagem histórica Lula. Compreendemos que Lula, a personagem do *corpus* estudado, não pode ser considerado equivalente ao sujeito biológico Lula, uma vez que esse possui seu lugar na história da política e dos movimentos sociais do Brasil, como um complexo discursivo sócio-histórico, enquanto aquele é compreendido como uma projeção de vários discursos que, ao fazer uso de tal complexo discursivo sócio-histórico, remonta outra personagem, imagética, de referencialidades denotadoras de posicionamentos adversos ao que se intitula “Lula” sob o aspecto imaginário.

Quando se atenta a um sentido pela verbalidade, ou seja, pela palavra, esse pode evocar-se ao mesmo tempo por meio da vocalidade, que o diz, e pela imagem que se faz cenário para que seja manifesta essa ou aquela palavra, que uma vez foi dita em outro cenário ou em outra voz que não seja a imagética, mas uma voz histórica. Assim, como por exemplo, o simples fato da imagem da mão esquerda sem o dedo mínimo ou a alteração na voz do narrador, bem como o uso de signo “companheiro” não como uma simples significação, mas todos constituídos como *signos ideológicos* que remetem a formas enunciativas (verbovocovisuais) historicamente constituídas que trazem à tona referências que dialogam com um Lula histórico.

Desse modo, a voz do contador de histórias infantis materializada pela personagem Lula põe em jogo a construção da noção de retórica política, analisada como um conjunto de dizeres sócio-historicamente formado e atribuído a um sujeito político. Toma-se nesse estudo a noção de retórica política não como a equivalente à Retórica de Aristóteles, mas a consideramos como um todo materializado, um ajuntamento de dizeres, isto é, o *ethos* discursivo. Essa concepção, que conforme Maingueneau,

implica uma forma de mover-se no espaço social [...] O destinatário o identifica apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar. (MAINGUENEAU, 2008, p. 65)

Esses dizeres, a partir da relação com o *ethos*, referem-se a vozes sociais marcadamente históricas, como a acepção do termo “companheiro”. Essa palavra – que pode significar “amante”, “colega”, “parceiro”, “companhia” – funde-se ao aspecto de outra perspectiva que a faz operar: a relação ideológica. Sob o ponto de referencialidade do ícone histórico Lula, a palavra *companheiro* é um dizer que poderia identificar um militante da causa operária, da causa social, da luta por melhores condições de trabalho e pelo fim da desigualdade.

Essa relação de se identificar determinado uso do ícone Lula em relação à palavra “*companheiro*” se deve ao fato que tal termo esteve presente na luta democrática durante e pós regime militar. Willian Cereja, ao analisar tal termo, disserta a respeito da significação e de como as referencialidades que dele emanam são indispensáveis para a compreensão acerca do *tema*, isto é, os sentidos resultavam da sua relação histórica de uso, no caso a compatibilização do termo e sua significância:

o uso desse signo para evocar ou se referir a outra pessoa que comungava com essa causa – e, portanto, participava da companhia – veiculava não apenas o sentido de que o outro era uma pessoa conhecida, um colega ou um amigo, mas também conotava uma avaliação apreciativa positiva sobre o próprio sujeito e sobre o outro, ou seja, reconhecia-se que ambos estavam ligados a uma ideologia e uma causa comuns. (CEREJA, 2005, p.207)

Esse dado proposto por Cereja é de suma importância para se compreender o *tema* do signo *companheiro* daquela época. Desde a ditadura militar essa palavra é marcada na história do país, tanto que o escritor Fernando Gabeira publicou, em 1979, um livro intitulado *O que é isso, companheiro?*, que relata as experiências que teve como guerrilheiro na década de 1960, quando era militante político em um país assolado pela ditadura militar.

Cereja (2005) ainda apresenta uma análise histórica do termo, que vai desde a concepção do termo que ganha um deslocamento cristão com a adesão da ala “progressista” da igreja católica na década de 1970, identificada com as ideias socialistas. Nesse certame, a palavra *companheiro* passa a identificar além do militante da causa, também aquele (amigo ou colega) “que compartilha o pão e a fé cristãos” (CEREJA, 2005, p. 208).

A palavra *companheiro* esteve também na base da formação do Partido dos Trabalhadores. O termo, conforme Lincoln Secco, “era utilizado na linguagem sindical

e socialista, se contrapunha aos Patrões ou à Patronal, o termo foi disseminado e durante muito tempo era sinônimo de petista” (2011, p. 274).

Desse modo, quando se remete a um Lula histórico, também se evocam outras relações, como a de um sujeito do discurso marcadamente partidário, sob viés socialista e diante da simbologia do Partido dos Trabalhadores e da significância que essa legenda teve durante a história brasileira nas décadas de 1970, 1980 e 1990.

A simbologia de *companheiro* – como enfatiza Cereja e Secco, que identifica a causa socialista e aqueles que estavam, de alguma forma, ligados a essa ideologia – traz ao âmago da questão essas duas referências que foram postas no vídeo em análise sob outro cenário diferente do político-partidário, o fundo infantil.

As referências ao signo interligam dois extremos do curta-metragem: o início, momento que a personagem tem a primeira relação com o suposto público alvo, “*Era uma vez três porquinho, companheiro*”; o desfecho, momento em que a personagem se despede, quando diz “[...] *e viveram todos felizes para sempre. Boa noite, companheiros*”. Pode-se perceber aqui a alteração da tratativa *companheiro*, que em um primeiro momento é enunciado no singular e, ao final, no plural. Nesse caso, a primeira possibilidade se refere à identificação do público, ao fato que outros ouvintes chegaram ao longo da estória e integraram o auditório e, por fim, a tentativa de se identificar o público com “aqueles que viveram felizes para sempre” em uma tentativa fabulosa de integrar o sonho da fábula a um suposto desejo do público.

Tanto no começo da narrativa, quanto no final percebe-se a tentativa de se identificar com o suposto público, aproximá-lo. Isso quer dizer que há também uma preconcepção sobre esse público, uma representação dele, uma construção imagética de quem seriam eles.

Com isso, percebe-se que a construção imaginária não se limita a um Lula iconográfico, representado pela vocalidade imitativa, pela imagem do corpo representada notadamente pela mão esquerda e pelo conjunto de dizeres marcadamente histórico. A representação se dá, ao mesmo tempo, do protagonista narrador Lula e de seu suposto público, que não é posto desde o início como um simples público ouvinte, mas denotador de determinada identificação que é construída, ao mesmo tempo, pelo autor no emprego de *companheiro* e pelos espectadores, que podem ou não se identificar como aqueles que compartilham a referencialidade da palavra *companheiro* e

simpatizam com os ideais socialistas, já que são assim intitulados pelo autor do cumprimento.

Essa acepção da palavra não é simplista, ela é marcadamente histórica e social, revela diversos posicionamentos. Isso porque, diante de um cenário infantil, em que uma história infantil é narrada – a histórica dos três porquinhos – não se poderia apagar a relação entre esse fundo com a construção de um Lula imagético e a de seu público.

Vejamos:

0min-0min06: [narrador] Era uma vez três porquinho, companhero, que foram morar na Amazônia numa área demarcada.

1min23-1min30: [narrador] [...] e viveram todos felizes para sempre. Boa noite, companheiros.

A palavra aqui exerce maior função que estabelecer uma relação direta com público, há um duplo papel posto ao *tema*: o cumprimento de um sujeito que, possivelmente, é distinguido como *companheiro* e, a seguir, reconhecido sob essa identidade. O primeiro faz distinção e, se o faz, é por meio da consideração de outros que poderiam participar do processo discursivo, o que se pode considerar que esse a quem se dirige o signo não é outro, senão aquele que compatibiliza com as ideias do autor, denotando certa proximidade, daí o segundo papel, o da identificação, o de ser *companheiro*.

Essa relação estreita só é possível de se reaver por meio do efeito do sentido que a palavra *companheiro* insere, pois, posta sob o viés ideológico, a palavra deixa de ter a simples significância e se remete ao *tema*, atravessado pela ideologia marcadamente histórica.

O *companheiro*, que agora não ouve o discurso advindo de um palanque e que não ouve os discursos advindos das ruas de um ícone histórico, também está situado em outro lugar, ouvindo outro Lula, este configurado como um sistema de representação e criado sob a formação de uma expressividade jocosa que fala a esse público, não questões diretamente ligadas à sociedade e a busca por melhores condições de vida, porém, narra uma história infantil, um conto destinado às crianças.

Essa relação, que coloca o público em um diferente lugar, deslocando-o de um espaço a outro, faz aparecer outra figura, a qual recai sobre outro personagem, outra

fisionomia: a do público infantil. Uma vez que o discurso infantil é destinado a crianças, é natural que se configure um modelo de lugar e de identidade do público.

Essa identidade sobre o público – que não é o mesmo *companheiro* das lutas sindicais, pois se trata de um novo público, isto é, uma representação – é criada simultaneamente com a do sujeito imagético Lula. Essa concomitância se deve ao fato de que uma determinada palavra é dirigida a um ou mais sujeitos que compatibilizam ou não com determinadas ideias. No caso tratado, o próprio curta põe em evidência que esse receptor tem sua identidade construída com o protagonista, pois é justamente a esse interlocutor que a palavra do protagonista se dirige e o identifica como *companheiro*.

Essa representação, montagem de um conglomerado de dizeres historicamente marcados, para se constituir o enunciado só foi possível graças a dada existência constitutiva das inscrições ideológicas de seus ícones históricos, que são projetados em outra perspectiva, outra ideologia e outro posicionamento que constroem um determinando estereótipo, parodiando suas anterioridades a partir de uma nova relação, tal seja a estabelecida com o literário infantil. Essa transição faz com que palavras enunciadas se resignifiquem. Daí a importância em se dizer que o estruturalismo não aborda tais questões, pois elas são exteriores a língua, que não poderia se constituir, assim, como um sistema acabado e fechado.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. (BAKHTIN, 2011, p. 410, grifo do autor).

Essa instabilidade dos sentidos se dá devido à relação dialógica constante que produz enunciados, trazendo à tona novas formas que ganham notoriedade. Da mesma forma, como antes explorado e supracitado, as formas simbólicas como pão e vinho deixam de ser objetos em si e tornam-se signos ideológicos de uma dada interação religiosa. Essa transitoriedade de sentidos em dado enunciado só é possível graças ao fato dessa uma nova formação, ao refratar outra, ser o produto de uma resposta criativa. Uma dada ideologia em sua vasta concepção na formação de seus ideais concebe embates com outras, por isso se diz que “cada campo de criatividade ideológica tem seu

próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p. 33).

A palavra *companheiro* transitou na história do ícone Lula, em diversas ocasiões, como uma relação mais ampla que é a de identificar um posicionamento socialista simpatizante. Entretanto, logo após a vitória e a posse de Lula na presidência da República, essa relação do termo em diversas operações discursivas distanciou-se de um simples reconhecimento ideológico, passando a ser sinônimo de uma relação de aproximação de outro sujeito. Esse último papel foi materializado e efetivado no discurso de posse do então presidente Lula na interação com outros políticos, mesmo os que não eram da base aliada, e até mesmo com o então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush. A essa relação, Cereja (2005) afirma que existe uma atualização do tema “companheiro” ao perceber uma dissonância de um signo linguístico que deveria identificar um simpatizante da causa socialista ao se referir ao empresário José de Alencar, vice-presidente eleito pela chapa do Partido dos Trabalhadores; e ao mesmo tempo ao maior ícone do capitalismo global daquela época, o presidente da maior nação capitalista do mundo.

Com essa dissonância nasce a resignificação da palavra *companheiro*, marcadamente histórica, que não identifica somente aqueles sujeitos sobre os quais se tem uma relação de reconhecimento da militância de mesma causa, mas a de simples relação de proximidade política.

Desse modo, a palavra “companheiro” se desloca para a identificação política, havendo uma atualização que faz com ele possa circular de um gênero a outro, do discurso sindicalista ao político.

Os gêneros do discurso, no geral, se prestam de modo bastante fácil a uma reacentuação; o triste pode ser transformado em jocoso-alegre, mas daí resulta alguma coisa nova (por exemplo, o gênero de um epitáfio jocoso).

Essa expressividade típica (de gênero) pode ser vista como a “auréola estilística” da palavra, mas essa auréola não pertence à palavra da língua como tal gênero em que dada palavra costuma funcionar, é o eco da totalidade do gênero que ecoa na palavra (BAKHTIN, 2011, p. 293).

A partir da nova acepção, em um outro discurso, em um outro gênero, que o signo ideológico sugere e o da resignificação do tema “companheiro” com o público imaginário do curta-metragem, é possível identificar esse mesmo público em dois

grupos ou em duas identidades distintas. A acepção jocosa de que esse público é o mesmo militante de antes, porém, revestidos de crianças que escutam uma história infantil ou outro público, o estritamente infantil, sobre o qual a personagem Lula tem uma relação discursiva.

Se existem ou podem ser identificados dois públicos – o primeiro, sendo o mesmo simpatizante de antes sob a vestimenta infantil ou transfigurado de criança; e o segundo, um público infantil propriamente dito – sobre os quais a personagem Lula discursa, teríamos não somente uma única construção a respeito do narrador, mas também outra. O que, diante disso, não será somente o público a se ressignificar, a personagem Lula também.

Diante disso, interessa-nos aqui esse ambiente infantil, isso porque esse público ao se constituir como uma plateia imaginária e se situar na “infância”, coloca-se em um lugar que remete àqueles que não têm sua voz considerada como adultos desde a acepção da significação desse termo, uma palavra essa advinda do latim *infantia*, introduzida pelo prefixo de negação *in* e seguida pelo verbo *fari*, que significa “dizer”, “falar” (ROSÁRIO, 1999, p. 119). Se desde a acepção do termo a infância sugere a supressão da fala, do dito, da manifestação. É possível, obviamente, que esse auditório imaginário não seja outro senão aquele constituído pela representação que se faz dos ouvintes da entidade histórica Lula.

Desse modo, os focos sob os quais a personagens Lula é representativa podem ser diversos, um primeiro que fala a um público militante revestido de criança, pois são aqueles que compartilham uma mesma posição, mesmo que se interajam por meio de um discurso para convencer crianças. Em outra representação, essas crianças constituiriam o público por crer em um discurso de um Lula que conta histórias imaginárias. No segundo, aquela personagem que fala a crianças por não haver a presença de adultos ou não se constituírem o público ideal, somente o faz por se ter somente a credibilidade infantil, a fiabilidade daqueles que não falam ou que têm seu dizer suprimido, crianças que não têm voz e mesmo se a têm, será essa a voz crédula em uma estória, em uma fantasia, em um imaginário.

Diante dessa gama de possibilidades, e mesmo que outras possam surgir, elas só poderão se relacionar ao Lula imagético, contador de histórias infantis, porque o espaço e o tempo são outros, isto é, a relação espaço-temporal é deslocada e, conseqüentemente, o discurso também: antes, militantes constituídos por adultos

conscientes da causa social em um lugar de luta por direitos, a rua ou palanque; agora, em uma construção imaginária, a representação de adultos revestidos de crianças ou mesmo a representação de crianças que seriam os únicos crédulos em um Lula contador de estórias em um outro lugar, no quarto para ouvir uma história para fazer dormir. Graças a essa nova arquitetura e aos novos sentidos que se formam no enunciado verbocovisual em estudo, compreendemos que “a arquitetônica do mundo da visão artística não ordena só os elementos espaciais e temporais, mas também os de sentido; a forma não é só espacial e temporal, mas também do sentido” (BAKHTIN, 2011. p. 127).

Dessa maneira, considerando o *corpus* de nosso trabalho, um novo enunciado, que se refere a uma clássica história infantil, remontado com outros elementos faz ressoar outra perspectiva. O lugar onde moram as personagens não é a floresta imaginária do conto original, trata-se de uma “área demarcada na Amazônia”.



Figura 03: Omin06

Omin00-Omin06: [narrador] Era uma vez três porquinho, companhero, que foram morar na Amazônia numa área demarcada.

Nesse instante, a cena evidencia a relação entre a “área demarcada” e a “floresta amazônica”. É o instante que se recorre a temporalidade, em que um local demarcado não diz respeito somente a um determinado local, mas torna-se um signo

ideológico, pois não se submete somente ao seu significado básico dicionarizado, mas a uma relação que o torna ideológico por desempenhar um papel na construção do enunciado, que pode refletir ou refratar dada realidade. Logo, não se trata de cercar uma área pelo simples ato físico que o termo sugere como significado geral, mas da relação com o fato da demarcação de áreas possui enquanto simbólico em dada ideologia e a suas remissões ideológicas, seja a que remete ao dispositivo legal que reafirma o direito civil à propriedade, que esclareceremos a seguir; seja a referencialidade a respeito da questão ecológica, posta pela verbalidade como algo que o Governo, isto é, o Estado teria defendido como uma preocupação e/ou ato político.

A relação com a Amazônia aqui exposta traz à tona, não uma questão ambiental propriamente dita, mas a relação político-partidarista que exalta ou pelo menos identifica a si mesmo como aquele mais “defendeu” a Amazônia, ou seja, que mais se preocupou com questões ambientais. O que parece ser uma ambiguidade na construção enunciativa, uma vez que a área demarcada ali foi feita, um assentamento, tendo como primeiro plano não a preservação ou defesa da integridade da floresta amazônica; mas, pelo contrário, o fato de demarcar uma dada área para assentar os três porquinhos, personagens da história.

Quanto a demarcação de áreas no Brasil, esta é feita com diversos propósitos, no quesito moradia, a área é posta para assentamentos dos quais os beneficiários são pequenos produtores rurais por meio do Projeto de Reforma Agrária, legalmente instituído pelo Estatuto da Terra em forma de lei²⁷. Essa regulação estatal afirma ser direito de todos a oportunidade de acesso à propriedade da terra com interesse que se vinculem à economia rural.

A primeira disposição legal, posta sob o regime militar, fez com que muitos pequenos produtores perdessem suas terras, por beneficiar grandes latifúndios. Dando origem assim a várias ocupações no final da década de 1970 e início da década de 1980. Com isso, nasce um movimento social, sob a nomenclatura de MST – Movimento Sem Terra, que tem como objetivo a efetivação da reforma agrária, ou seja, o assentamento de produtores rurais²⁸.

Se, diante da história brasileira, os assentamentos são destinados a produtores rurais, a referencialidade de três porquinhos que “foram morar em uma área demarcada”

²⁷ Lei nº 4.504, de 30 de novembro de 1964 e Lei nº 8.629, de 25 de fevereiro de 1993 que trata dos dispositivos constitucionais relativos à reforma agrária.

²⁸ <<http://www.mst.org.br/nossa-historia/84-86>> Acesso: 23 de janeiro de 2017.

faz emanar a relevância de dois elementos historicamente constituídos e próximos, representações de enunciados com relações históricas que provocam ressonâncias e se identificam. O movimento sindical sob a roupagem do ícone Lula e o movimento sem-terra, ambos historicamente marcados como precursores de lutas sociais na década 1980.

Os porquinhos, habitantes de uma área demarcada, são identificados como vítimas do lobo, não qualquer fera, mas o “da oposição”. Como exposto na seguinte transcrição:

Omin-0min18: [narrador] Era uma vez três porquinho, companhero, que foram morar na Amazônia numa área demarcada. O que nunca antes na história deste país, um governo defendeu tanto a Amazônia, quanto esse. Um belo dia, o lobo da oposição resolveu jantar os porquinhos.

Essa efervescência de dizeres identificam personagens remontados resultantes do deslocamento do espaço da floresta imagética em direção à floresta identificada como a Amazônica, especificamente em uma extensão demarcada. Essa zona não é outra, senão aquela identificada pelo olhar do artista, que ora posiciona-se a partir de uma ressonância, o assentamento das personagens e a questão do direito à propriedade; e agora faz ecoar outra o movimento político-partidário que se coloca em defesa da Amazônia por um discurso composto de alteridades que colocam porquinhos diante de cruzamentos que são postos, por um lado pela identidade de um movimento social, o MST e, por outro, diante de uma questão ecológica, a floresta Amazônica “defendida” por um governo, conforme aparece no seguinte enunciado:

Omin05-0min12: [narrador] porque que nunca antes na história deste país, um governo defendeu tanto a Amazônia, quanto esse.

Essa reconfiguração de dizeres – em que se conta uma história a partir da versão de uma personagem, no caso analisado, o vídeo intitulado “os três porquinhos versão Lula” – não são partes isoladas de um todo, mas elementos constituintes de uma dada formação que está em movimento. Essa nova formação, a versão do personagem Lula sobre a história dos três porquinhos, é remontada por cada parte para se construir um determinado estereótipo. Essa estruturação só é possível porque os dizeres antes relativos a dado discurso são conduzidos para outro espaço e tempo, que é diferente

daquele das lutas sociais e políticas: o espaço e tempo da história clássica dos três porquinhos e do lobo mau.

A respeito da clássica história fabulosa de um lobo que cerca animais para se alimentar, essa possui, pelo menos, duas versões tradicionais. Elas contam a respeito do lobo que busca animais para devorar. A mais antiga versão foi publicada em 1812, a versão dos irmãos Grimm (2012), que narra a história de um lobo que busca se alimentar de sete filhotes de cabra, esses filhotes são orientados por sua mãe a não abrir a porta da casa para o lobo. Tal como a história clássica dos três porquinhos, as cabras também habitavam em uma casa.

O enredo também detalha que o lobo consegue se alimentar de seis filhotes, sendo que o sobrevivente conta a sua mãe o ocorrido e ela sai em busca do lobo para retirar seus filhotes do interior de sua barriga, colocando pedras no lugar e costurando em seguida. Por fim, o lobo, ao acordar, dirige-se ao poço para beber água e cai. A história termina com os filhotes de cabra dançando e comemorando em volta do poço a morte do lobo.

A segunda versão escrita pelo australiano Joseph Jacobs (2012), publicada originalmente em inglês em 1843, conta a história de três porquinhos que constroem suas casas para se proteger. Nessa fábula, o lobo, após derrubar as casas dos dois primeiros porquinhos, os devora. O terceiro porquinho, ao contrário dos dois primeiros, não tem sua casa derrubada pelo sopro do lobo. O que faz com que o lobo tente atrair por várias vezes o porquinho para sair da residência. Por fim, o lobo tenta entrar pela chaminé, mas cai no centro de uma panela de sopa quente, que imediatamente é tampada pelo terceiro porquinho, que cozinha o lobo e o come no jantar.

A relação entre as duas versões escritas no século XIX apresentam um semelhante desfecho: a morte do lobo. Figura essa que, desde início do curta-metragem, traz consigo alguns estereótipos: o predador que se tornou presa, o vilão que foi derrotado, o malfeitor que teve seus planos frustrados. Essa representatividade signatária se repete no curta-metragem, não sob o viés da morte, mas pela derrota que o faz aderir a um programa social. Esse mesmo lobo do vídeo é intitulado “da oposição”:

0min-0min18: [narrador] um belo dia, o lobo da oposição resolveu jantar os porquinhos.

Essa referência faz morrer não o lobo propriamente dito, mas suas convicções, juntamente com o ideal de “jantar” dos porcos. A desistência desse animal feroz faz com que ele seja elegível em um programa social, o bolsa-família. Essa referência ao derrotado que é beneficiário do bolsa-família, pode sugerir que beneficiários do bolsa-família são e permanecerão sob essa condição de submeter até mesmo ao opositor.

Na relação exotópica com um determinado dizer, como ao afirmar que o Bolsa-Família “é o maior programa de inclusão social da história deste país” (Os Três Porquinhos Versão Lula, 2008, 1:18 min) um determinado interlocutor, parte integrante do *auditório*, pode reconhecer o papel social do programa mencionado, enquanto outro não. Isso quer dizer que o enunciado interior de cada interlocutor possui uma dimensão infinita e heterogênea. Essa natureza do interlocutor coloca em evidência lugares marcadamente históricos e sociais. Por um lado, a narrativa imagética e, por outro, um programa de cunho social em que este se insere naquela, possibilitando uma compreensão responsiva do interlocutor que é chamado a compatibilizar ou não com a representação ali exposta em que o bolsa-família deixa de ser um efetivamente programa de política social e passa a ser parte integrante da imaginação e do devaneio que beneficia um ser fantástico.

Justamente, nesse entrecruzamento de referenciais está a personagem principal, não somente da história recriada, mas de todo o composto discursivo, Lula. Que, como os elementos da narrativa, transita em lugares diferentes, não existentes nem materialmente palpáveis, mas sob um conjunto de elementos que norteiam uma posição ora o político, ora a de contador de histórias.

Sob a dupla face de lugares, o palanque político e a casa (quarto ou sala) onde se contam estórias; sob a dupla face cronológica, o estadista-populista de ontem e o narrador infantil de agora, assim, sob essas faces moldam-se a pele da personagem Lula que faz constantes remissões ao passado, dentre elas a remissão à copa do mundo de 1998 e ao programa social, criado em 2003²⁹.

1min02-1min09: [narrador] [...] era como o Brasil favorito contra a França em 98.

²⁹ O Bolsa Família é um programa de transferência direta de renda que beneficia famílias em situação de pobreza e de extrema pobreza em todo o país. O programa foi criado em 2003 pela Medida provisória nº 132, de 20 de outubro de 2003 e instituído pela Lei 10.836/2004, de 09 de janeiro de 2004. <<http://www.mds.gov.br/bolsafamilia>>. Acesso em 24 de janeiro de 2017.

Essa fusão do tempo e espaço faz aparecer uma série de discursos, como o discurso político referente ao programa social bolsa família e ao discurso futebolístico, que retomam dizeres marcadamente históricos e os coloca sob o molde de outro espaço, deslocando o lugar de/para onde se vê, ou seja, um lobo comparado ao “Brasil favorito contra a França em 98” que não obtém êxito e recorre ao programa social Bolsa-Família. Assim, se considerarmos o excedente de visão entre mim mesmo e o outro, a relação exotópica aponta para outros contornos a respeito da relação entre a personagem e o seu público imagético, uma vez que aí se configura um outro enunciado diferente dos historicamente e socialmente marcados, sob espaço e tempo diferentes.

Isso é possível porque há a retomada desses dizeres e mesmo que fossem os mesmos espaços, a relação identitária não seria a mesma, posto que o enunciador ou até mesmo o interlocutor estão diante de outra perspectiva de si mesmos. Ainda que se tenha a ilusão de parecer o mesmo dito, esse já não é, assim como esses sujeitos não o são, pois não se coincidem consigo mesmo, visto que dizem outras coisas ou diz aquilo que parece ser o mesmo enunciado, mas não o é pelo fato de outras relações entre o eu e o outro os antecederem.

3.2. Uma construção verbovocovisual enunciativa de “Os três porquinhos versão Lula

Como anteriormente esclarecemos, não é o objetivo deste trabalho esgotar ou centrar-se no humor como finalidade última, mas se utilizar desse contorno para explorar as relações ideológicas presentes no *corpus* em análise. Por mais que já tenhamos mencionado algumas das características do humor, é importante retomar algumas observações para que, a seguir, junto a outras considerações, analisar os enunciados quanto aos modos de dizer que os constituem e também integram o cômico como características da montagem de dado estereótipo.

Assim, consideramos a importância que a análise de elementos visuais e vocais sejam feitas concomitantemente com elementos verbais que integram o *corpus* da presente pesquisa. Aliados a isso, entendemos a importância da relação entre os elementos verbais, vocais e visuais na/para a construção da peça midiática, considerada aqui, um enunciado verbovocovisual.

Esses elementos não constituem respostas de um em relação a outro, mas todos se constituem em uma arquitetônica de dizeres. Não que se tenha uma dependência ou independência obrigatória de um em relação a outro, pois mesmo que um dos elementos colabore na construção enunciativa de outro, ele pode refletir uma relação histórico-social por si só. O gesto que pode constituir juntamente com a tonalidade da voz uma resposta, tal como Volochínov atesta:

[...] trata-se de um verdadeiro e completo diálogo, ainda que breve: sua primeira réplica (verbal) é constituída por “Pois sim!”; quanto à segunda parte (extraverbal) do enunciado, ela constitui-se na reação orgânica (o rosto do adolescente que se torna rubro) e no gesto (a sua retirada sem qualquer palavra) (2005, p. 10).

Nesse referencial, tanto o enunciado vocal, quanto o visual por meio de um gesto constituem uma resposta composta de dizeres socialmente construídos, que respondem a outro(s). Essa réplica é uma resposta a outro locutor, a um gesto ou uma voz.

No caso em que analisamos, essa resposta reflete e refrata outros enunciados, heterogêneos em suas formas de dizer, tais sejam: verbais, visuais e vocais, que se juntam e formam uma elaboração enunciativa, fundam o todo arquitetônico da enunciação “Os três porquinhos versão Lula”

Assim, a expressão verbal – como explanamos no caso do signo ideológico “companheiro” – e a sonoridade podem por si, sem a relação com outro extrato, referenciar dada anterioridade como, por exemplo, a música “Quem tem medo do Lobo Mau?”³⁰ que remete à produção clássica para o cinema em animação³¹. Isto é, como “companheiro” referencia a relação cronotópica político-ideológica, a sonoridade (melodia, ritmo e harmonia) da canção faz referência ao desenho animado. Na mesma perspectiva, é possível, por meio de um fundo musical, sem letra, ou seja, sem a verbalidade, se ter a referencialidade do discurso, enquanto instância histórica, ideológica e social.

³⁰ No original “Who's afraid of the Big Bad Wolf?” é uma música criada por Ann Ronell e Frank Churchill, conforme a Associação de Compositores, Autores e Editores dos Estados Unidos, em inglês “American Society of Composers, Authors and Publishers” (ASCAP) <<https://mobile.ascap.com/aceclient/AceWeb/#ace/search/title/WHO%20S%20AFRAID%20OF%20THE%20BIG%20BAD%20WOLF>> Acesso: 23 de janeiro de 2017.

³¹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vM47onzkGek>> Acesso: 23 de janeiro de 2017.

Outro exemplo é a relação da própria imagem remissiva a uma dada referência, como a mãos sobrepostas sobre a mesa, em que se percebe a falta do dedo mínimo da mão esquerda da personagem, como podemos observar em nosso *corpus*.



Figura 04: 1min27

Ali, não se trata somente de colocar o Lula histórico em evidência, pois o que se tem são representações, um outro Lula de um outro lugar, mas que não deixa de ser uma construção de uma imagem objetificada de uma pessoa. Essas representações incidem tanto na verbalidade, quanto nas imagens que constituem o todo verbocovisual, como a caneta posta no lado esquerdo da mesa, pois deu lugar a um copo que estava no lado direito e, provavelmente, teve seu conteúdo ingerido. Nessas relações, outra inferência entra no jogo discursivo, o fato do Lula histórico ser destro. A caneta então seria algo a não ser utilizada, uma inferência a criação estereotípica de um personagem analfabeto que não se utilizaria da caneta e contaria uma história utilizando-se de um livro que conta somente com imagens.

É nesse ponto que Bakhtin trata a relação da linguagem com o humor, não como um ato biológico, mas em relação a sua existência social, histórica, cultural e objetual, que são colocados sob a modalidade da língua na relação com o objeto e falante, consequentemente, submetidos à reinterpretação (BAKHTIN, 2014, p.343). Daí, sob

essa nova construção (re)interpretativa a constituição de efeitos de sentidos que podem ou não dialogar ou interpelar o locutor por meio da formação objetificada.

Essa objetificação pode se dar nos três extratos, tratando-se do verbal, as palavras “menas” e “vejem” denotam uma variação informal que contraria o purismo gramatical por estarem desconexas com a ortografia padrão e têm no vídeo um sentido que não está preso a semântica dos termos, aliados a posição da caneta no lado esquerdo da mesa, eles superam a concepção de *significação* ao se constituírem como *tema*, isto é, indicam relações ideológicas, que são desdobráveis a partir da relação com o todo, pois elas refletem uma dada realidade sobre o aprendizado da linguagem padrão, um suposto analfabetismo.



Figura 05: 0min22

0min17-0min22: [narrador] Foi à casa do primeiro, que era de palha, porque ele tinha menas oportunidade.

1min02-1min09: [narrador] Vejem só, era como o Brasil favorito contra a França em 98.

Assim sendo, essas palavras não são meramente sentenças, mas signos ideológicos, que ecoam e ressoam outros enunciados de um personagem Lula, político-narrador e/ou narrador-político, que discursa não mais para uma população, mas para crianças por meio de variações que demonstram o desconhecimento ortográfico da língua, o que contribui para a formação representativa que se faz do outro, nesse caso, a resultante se remonta em forma de uma figura fictícia.

Essa construção posta por meio da palavra, que é a ponte que liga o locutor e o interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014), permite que se formem enunciados. Isso quer dizer que afirmar que os três porquinhos foram morar em uma área demarcada para se criar um sindicato não tem sentido fora do contexto ideológico. Pois, não se pode ignorar a representação que se faz da relação histórica dos movimentos sindicais, que se consolidaram no Brasil no fim do século XIX e início do século XX com as primeiras organizações trabalhistas e que foram duramente perseguidos posteriormente durante o regime militar (GOMES, 1988), período em que o líder sindical Luiz Inácio da Silva, se destacaria e se tornaria um ícone da luta por melhores condições de vida. Essa iconicidade posta sobre a malha histórica permeia não somente o sujeito histórico Lula, mas sua relação com outros sujeitos, instituições e organizações que têm seu lugar na memória social.

Assim, dentre essas relações, destacava-se o sindicalismo, formado por grupos de trabalhadores que buscavam conquistar ou manter direitos fundamentais do trabalho (ANTUNES, 1985). Sendo um movimento formado por um grupo, um ajuntamento de pessoas com a mesma perspectiva, no caso, melhorias trabalhistas, é de se esperar que no vídeo tratado o signo “sindicato” faça a referência ao encontro entre os dois primeiros porquinhos. O sindicato retoma nesse momento outro caráter, a resistência.

0min17-0min22: [narrador] O porquinho correu pra segunda casa e o lobo foi atrás. Mas quando chegou lá, os dois tinham fundado um sindicato.

Os encontros entre os porquinhos apresentam dois momentos: o primeiro, com a fundação de um sindicato, um modo de resistência ao “lobo da oposição”; um segundo, que se encontram na casa do terceiro porquinho que não permite a entrada dos outros dois quando se expressa por meio da seguinte expressão “que não sabia de nada”. Essa expressão utilizada para não permitir a entrada dos outros porquinhos é uma referência, como já explicitado neste trabalho, a um discurso do então presidente Lula.

Esses personagens da narrativa têm uma fundamental importância para a construção do enunciado enquanto “produto de toda uma situação social” (BAKHTIN, 2004, p. 79), isto é, produto da interação, resultante de processos discursivos que têm lugar na história, mas que agora (re)significam sob outro molde, a forma da ideologia.

Essa ideologia, que vincula personagens fantásticos, se utiliza de dizeres marcadamente inscritos na memória da sociedade brasileira e faz com que outros

falantes se identifiquem e se interpelem em sujeitos, pois tais elementos como “sindicato” e a expressão “não sabia de nada” constituem elementos de uma estória, uma fantasia dentro da perspectiva do conto “Os três porquinhos versão Lula”. É essa nova construção que não pode ser deixada de lado ao considerar a perspectiva da imagem do sindicato, assim como o fato do terceiro porquinho “não saber de nada” – que remete ao discurso do presidente Lula –, pois são enunciadas no interior de um mundo de fantasia e narradas por um Lula contador de histórias infantis. Em consequência, desloca-se o sindicato como uma relação entre personagens fantasiosos e fato de “não saber de nada” para uma relação imaginativa. Afinal, o que o terceiro porquinho não sabia? Se realmente não sabia de nada, por que os outros porquinhos o ameaçaram em contar para Veja e contar o quê?

Essa relação entre as personagens em que se apaga as respostas imediatas faz reacender, por outro lado, a relação com esses enunciados postos sob o crivo da história destes mesmos dizeres. Essa referencialidade não é restrita, ela constitui ecos de outros enunciados e como ecos devem ser vistos como enunciados em reação àqueles precedentemente inscritos. “Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p.297).

Não se pode deixar de lado a relação com o extrato vocálico que, conforme apresentamos, não se reduz a matéria física sonora, ela se constitui enunciado por trazer consigo a referencialidade à ideologia e aos discursos historicamente constituídos do presidente Lula sob a entonação de uma personagem, assim sendo enunciado mesmo destituído de palavras, pois bastaria um simples gesto ou entonação para sê-lo, (VOLOSHINOV, 2005, p.11). Essa entonação não é meramente algo advindo da imitação, porque o que interessa aqui é o que essa nova tonalidade carrega consigo desde as pausas ao sotaque nordestino. Essa caracterização não é uma ocorrência casual, pois se apoia na posição e/ou representação que se faz de um sujeito histórico que tem existência marcadamente ideológica. Assim, a vocalidade traz à construção do estereótipo outras marcas, como a relação com outra região, por meio da representação do sotaque; e o vocativo “companheiro” acompanhado de pausas em referência a quem se dirige, possivelmente um partidário.

Essa atitude responsiva no vídeo confere aos dizeres supracitados, como “não sabia de nada” e “iam contar tudo pra Veja”, em sua representatividade coletiva uma

relação mítica e/ou imagética. Essa ressonância, conseqüentemente, aponta para a dualidade entre o sindicato inventivo contado a crianças no interior de uma história infantil e aquele marcadamente social.

Nessa oscilação, não se pode deixar fora do debate a relação com a imagem. Desde os gestos aos detalhes da imagem fílmica, como a marca do copo no canto superior direito.



Figura 06: 0min02



Figura 07: 0min58

Os gestos em um personagem político remetem a sua relação com a persuasão, completam o desenvolvimento de mensagem. Assim, constituem-se como parte da interação.

[...] a situação e o auditório obrigam o discurso interior a exprimir-se de uma determinada forma; essa expressão se integra imediatamente à situação concreta – não exprimida, mas subentendida -, e ela própria se completa pelo gesto, pela ação, ou pela resposta daqueles que fazem parte da enunciação (VOLOSHINOV, 2005, p. 3).

Ainda que diante da ausência de palavras significativas, nota-se as imagens postas nas páginas que são passadas pelo narrador, juntamente com seus gestos denotariam que se trata da fábula dos três porquinhos e do lobo mau que é contada pelo narrador Lula, ao se verificar a ausência de um dos dedos da mão esquerda, associada a percepção da manga do terno, que recobre os membros até o início das mãos, ambos são recorrem a formação visual do estereótipo, entretanto, o terno traz um efeito discursivo singular, diferente do sindicalista dos anos de 1980, remete a representação do sujeito trajado de político.

Essa construção por meio da imagem não se submete a uma relação obrigatória com a verbalidade ou com a vocalidade, ela é autônoma quanto a sua constituição como signo ideológico. Desse modo,

É evidente que o conteúdo e o sentido de um enunciado não podem se realizar e se concretizar senão dentro de uma forma, sem a qual eles não existiriam. Mesmo nos casos onde o enunciado se apresentasse destituído de palavras, restaria, no mínimo, o *som* da voz (a entonação) ou até mesmo um único *gesto*. *Fora da expressão material, não existe enunciado e não existe afeto* (VOLOSHINOV, 2005, p. 11 – grifos do autor).

Para Voloshinov, a existência do enunciado se condiciona ao material, que pode ser um gesto ou uma entonação. Se até mesmo um gesto se constitui enunciado, ele pode responder a outros enunciados e referenciá-los.

A imagem, nessa mesma perspectiva, como um elemento visual se constitui enunciado e é parte integrante de um conjunto de outros dizeres, pois não somente referencia, mas também interroga e se coloca como signo ideológico. Como no caso tratado, a marca do copo na mesa não é um referencial vazio e com significado em si

mesmo, ela alude outro antecedente e estabelece um tipo de diálogo por aquilo que pode representar.

A criação de um sinal, atribuído às representações da personagem que narra, nos faz questionar o que havia naquele recipiente, uma vez que só há o vestígio de que ali estava um copo, provavelmente gelado devido a marca d'água. Por mais que a inferência seja que algo gelado ocupou aquela posição no enquadramento, seu suposto conteúdo intriga ainda mais, pois ele pode revelar as preferências desse contador de histórias. Nessa relação, não é difícil de se remeter a outro estereótipo criado pela mídia brasileira e que repercutiu na mídia internacional, o que apontava o ex-presidente Lula como alcoólatra. Essa construção a respeito do então presidente brasileiro ganhou repercussão após o jornalista Larry Rohter, que teria sido expulso do país³² por ordem de Lula depois de afirmar que a “liderança brasileira era uma preocupação nacional”³³ em maio de 2004, título de sua matéria no veículo The New York Times, o qual assegurava que Lula nunca escondeu seu apreço por cerveja, uísque ou cachaça e que integrantes da base de seu governo, como Brizola, teriam confirmado que ele exagerava.

Medviédev esclarece que a imagem, como integrante de um ato social, está inserida em um conjunto material e é parte de uma realidade social, mas nem por isso seria um corpo ou um processo físico e sim um acontecimento marcadamente histórico.

Qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar – sonoro, pronunciado, visual –, o enunciado ao mesmo tempo é uma parte da realidade social. Ele organiza a comunicação que é voltada para uma reação de resposta, ele mesmo reage a algo; ele é inseparável do acontecimento de comunicação.[...] O enunciado já não é um corpo nem um processo físico, mas um acontecimento da história, mesmo que seja infinitamente pequeno. Sua peculiaridade é a peculiaridade de uma realização histórica em determinada época e com determinadas condições sociais. É a singularidade de um ato histórico-social, diferente em princípio da singularidade de objeto ou processo físico. (2012, p.183-184)

Diante da marca possivelmente alusiva do copo sobre a mesa, indaga-se o estereótipo a respeito de quais dizeres são evocados por meio da relação com o visual, pois se entende que este objeto é parte do todo arquitetônico enquanto um amontoado

³² REVISTA ÉPOCA, São Paulo: Editora Globo, n. 313, 17 mai. 2004. Disponível: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI44343-15223,00.html>> acesso 11 nov 2016.

³³ The New York Times: <http://www.nytimes.com/2004/05/09/world/brazilian-leader-s-tipping-becomes-national-concern.html?_r=0>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

de discursos que circulam pelas vias enunciativas da verbocovisualidade. Por mais que se tenha a referencialidade histórica forjada pelas mídias, quando se trata de uma figura pública, como já expresso por Amossy (2005) na criação de estereótipos, não se pode ignorar outras curtas-metragens que integram um conjunto de peças audiovisuais, juntamente com “Os três porquinhos versão Lula”. Dentre eles: “Os três porquinhos versão Fidel”³⁴, “Os três porquinhos versão Chavez”³⁵ e “Os três porquinhos versão Cristina Kirschner”³⁶. Nas três peças pode-se perceber a mudança da estrutura da mesa em que o livro de história infantil é apoiado e também a presença ou não de objetos. Todos os curtas-metragens apresentam peculiaridades em suas formas que se diferenciam entre si e em relação à peça do Lula narrador. Além disso, é possível perceber também a alteração nos membros de cada um destes personagens. Na peça que coloca Fidel como narrador é possível observar detalhes como o charuto e manga da camisa de coloração verde, uma referência à relação com o sujeito militar; quanto ao personagem Chávez, a camisa apresenta a coloração vermelha e um relógio de pulseira preta no pulso direito e, por fim; a personagem Cristina Kirschner, que apresenta a manga da camisa de cor bege, em seu pulso esquerdo um relógio dourado, no dedo anelar na mão esquerda um anel e no pulso direito uma pulseira de pérolas.

Assim, as mãos, o cenário visual, o gesto, a locução mimética e o texto verbal são responsáveis pela construção do enunciado, conforme o seguinte quadro:

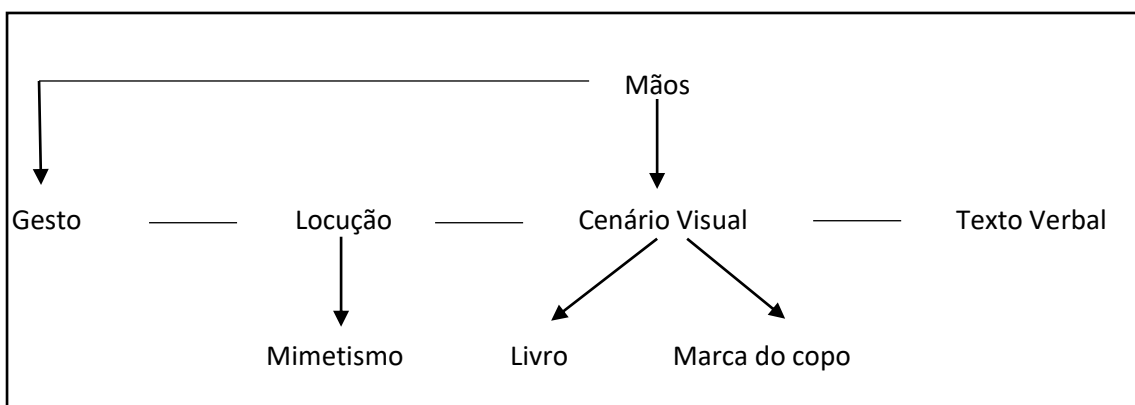


Tabela 01 – Enunciado audiovisual

³⁴ OS TRÊS porquinhos versão Fidel. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m-lycMn-zRY>>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

³⁵ OS TRÊS porquinhos versão Chavez. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AsO6hIFPU6I>>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

³⁶ OS TRÊS porquinhos versão Cristina Kirschner. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jRASpTBUA80>>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

Esses objetos apresentam uma formação imaginária estereotipada, considerando que o estereótipo como uma imagem objetificada dos indivíduos, ou seja, “é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente [...]” (AMOSSY, 2005, p. 125). Isso quer dizer que o real, enquanto construção social não pode ser desconsiderado, pois, é a partir do que se pensa ou se formula a respeito dele que se origina a representação, a esquematização conforme um modelo pré-construído e moldado pelas mídias (AMOSSY, 2005).

É a partir daí que constrói o dado humorístico, não acabado, mas representado. A imagem referencia e acolhe a representação cultural, que não é equivalente a uma cópia, mas outro enunciado, outro personagem, um resultado da emolduração da representação de uma concepção fantasiosa do real, essa concepção não é equivalente a ele, pois em sua formação imaginária se dá origem a um outro diferente também imaginário.

Esse retorno da imagem, da voz e da tonalidade do real não é uma dialogia fechada entre dois interlocutores, pois resulta na construção de uma arquitetônica, não feito por uma via exotópica, do excedente de visão, de um único locutor, não se nega que um locutor o possa criá-lo na relação com o outro, porém, o objeto em questão é resultante de um emaranhado de consciências coletivas que se fiam pela costura da palavra dialógica para fazer aparecer uma dada identidade centrada no exterior, isso porque “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 2014, p. 125).

Essa estereotipagem não é exclusiva de personagens políticas, pois a mesma coleção de peças apresenta outros vídeos a partir de personagens que não são de natureza política, como “Os três porquinhos versão Silvio Santos”³⁷ e “Os três porquinhos versão Flamengo”³⁸. Isso significa que o processo enunciativo na/da construção do humor leva em consideração, como mencionado, o real construído por meio da representação cultural, daí dizer que a identidade de um estereótipo é centrada

³⁷ OS TRÊS porquinhos versão Silvio Santos. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rlq7VA7oBio>>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

³⁸ OS TRÊS porquinhos versão Flamengo. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9B_uaC16B3o>. Acesso: 23 de janeiro de 2017.

na exterioridade, que é o ponto ordenador em que interioridades se encontram no processo exotópico de vários discursos.

Vale ressaltar aqui, como mencionado em nossas primeiras considerações da pesquisa, que o “real” construído como categoria não pode ser pensado alheio à linguagem, uma vez que ao se filiar palavras que remetem a esse real há a formação de enunciado(s) que são resultante(s) de uma construção coletiva que se tem dele. Isto é, a construção do enunciado mesmo que referencie uma categoria, não se faz enunciação sem que seja a resultante da interação entre falantes (BAKHTIN, 2004, p. 79).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consoante ao que foi proposto e atendendo ao objetivo geral que nos dispomos a trabalhar, a reflexão sobre a construção midiática do estereótipo Lula requereu relações com dizeres que se perpassam na história e na sociedade brasileira, o que foi destacado a partir das análises que nos propusemos a empenhar e tendo como principal aporte teórico o Círculo de Bakhtin, reconhecemos o verbocovisual como um enunciado, isto é, o curta-metragem “Os três porquinhos versão Lula”, como um gênero discursivo difundido por meio da *internet* e disponibilizado em diversos domínios, sendo o principal deles, o *Youtube*. O gênero abordado é constituído por compostos visual, verbal e vocal. Desse modo, fez-se necessário recortá-los sob o molde dialético-dialógico, isto é, os enunciados foram submetidos a abordagem bakhtiniana no trato com cada extrato, que formam um enunciado complexo, produzido e veiculado sob condições sociais, ideológicas e históricas, em que são evidenciados dizeres, isto é, ditos que referenciam outras temporalidades nos moldes do social e do ideológico, estabelecendo um diálogo entre os mais variados gêneros (político e humorístico, por exemplo). Esse complexo de sentidos é posto na forma de palavra(s), isto é, na forma de signo(s), que não são outros, senão ideológicos.

Portanto, ao descrever, interpretar e analisar esses enunciados, verificou-se que diversos signos, portanto, diversos dizeres fazem com que a ponte da palavra que une interlocutores e estabeleça de forma a refletir e/ou refratar outros signos ideológicos, outros ditos exteriores para os colocar diante de uma diversidade de públicos e não somente um ou outro determinado interlocutor, que se inscrevem em uma relação dialógica para poder fazer com que efeitos de sentidos se evidenciem, como é o trato com o humor em nossa perspectiva.

O humorístico aqui é algo que se ocupa das materialidades, que trata do efeito de sentido desses elementos enquanto *palavra*, isto é, elementos que se constituem em signos ideológicos da construção estereotípica, que se colocam em evidência por meio da transferência de determinado dizer para outro plano, que é distinto, diferente ou mesmo estranho e que não pode ser alheio à linguagem. No caso, o humor presente no *corpus* decorre do efeito de sentido ao se recortar diversos signos ideológicos e colocá-los em outra situação enunciativa, como, por exemplo, *companheiro* e *oposição* que são palavras advindas do discurso político que aparecem inseridas agora em uma história

infantil, materializadas pela verbalidade e, ao mesmo tempo, sob a moldura da vocalidade e da visualidade, um complexo enunciativo verbocovisual.

Tais elementos não são meras ocorrências portadoras de sentido(s) únicos, homogêneos e encerrados, eles referenciam, estabelecem deslocamentos de sentido, possibilitam o aparecimento de posicionamentos e fazem emergir ecos do *outro*.

Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos.

Desse modo, a expressividade de determinadas palavras não é uma propriedade da própria palavra como unidade da língua e não decorre imediatamente do significado dessas palavras; essa expressão ou é uma expressão típica do gênero, ou um eco de uma expressão individual alheia, que torna a palavra uma espécie de representante da plenitude do enunciado do outro como posição valorativa determinada (BAKHTIN, 2011, p. 295).

Dessa forma, ao se deslocar palavras de um gênero a outro reacentuamo-las e essa nova expressividade não pode, simplesmente, transformar o político em um narrador de histórias infantis, isso não ocorre, o que se tem é algo diferente, outro personagem resultado dessa emolduração, um personagem político-narrador de histórias infantis. Logo, essa relação não “transforma” um em outro, mas faz com que características tanto de um gênero (político) quanto de outro (infantil) formem um complexo, um novo enunciado. Daí dizer que “os gêneros do discurso, no geral, se prestam de modo bastante fácil a uma reacentuação; o triste pode ser transformado em jocoso-alegre, mas daí resulta alguma coisa nova (por exemplo, o gênero de um epitáfio jocoso)” (BAKHTIN, 2011, p. 293).

Dessa perspectiva parte a relação humorística, pois somente por meio do reconhecimento do dizer de *um outro* no discurso da composição é que se pode afirmar que há a construção do dado humorístico, que em nossa análise é um efeito que se situa não isoladamente no político ou infantil, mas que traz à tona outro enunciado que não é simplesmente de um homem público ou de um conto fantástico, porém, advém de um novo que reside na resposta do interlocutor que pode ou não tornar-se cúmplice, isto é, não se trata de uma resposta imediata e material do interlocutor, mas no fato de identificar o *outro* ou a *si*. Isso faz com que se tenha a inserção em um tipo de jogo que se estabelece entre os interlocutores (CHARAUDEAU, 2006) para tornar o interlocutor “cúmplice” ou “vítima”. Desse modo, Bakhtin ressalta que o riso, ato da comicidade,

não é um simples ato biológico, mas algo que tem existência enquanto expressão verbal.

Logo,

a modalidade da língua e a sua própria relação com o objeto e com o falante são submetidos à reinterpretação. Ocorre aqui uma transferência dos planos de linguagem, a aproximação do que não combinava, a queda do que se associava, a destruição das vizinhanças habituais e a criação de outras novas, a abolição dos padrões da linguagem e do pensamento. (BAKHTIN, 2014, p.343).

Assim, o humor não é o todo, ele constitui uma das partes responsáveis pela construção do estereótipo, que é construído a partir de representações coletivas que se têm do outro, por meio e a partir do excedente de visão que se tem do outro.

[...] urge que o excedente da minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Esse excedente de visão contribui para o encontro de pistas a respeito da construção da identidade do sujeito que, como no desenvolvimento deste estudo que afirmamos não estar presente como uma concepção do Círculo, mas que podemos tratá-la, pois se essa relação entre sujeitos se dá na exterioridade, sendo um lugar de encontros de interioridades, em que elas interrogam e podem interrogar em uma relação ininterrupta, têm-se então a evidência que a identidade construída na exterioridade, pois “aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro. [...] O reflexo de mim mesmo no outro. A morte para mim e a morte para o outro. A memória”. (BAKHTIN, 2010, p. 394). Nessa interação, em que o *eu* pode representar o *outro*, um seguinte também poderá por meio do excedente de visão com que se vê e de onde se vê. Essas representações que constituem sentidos podem ou não ser compartilhadas com o *outro* (responsivo), quando assim ocorrer, este pode identificar-se ou não, isto é, refletir ou refratar, tornando-se ou não alvo da elaboração dita humorística (de efeitos de sentidos).

Desse modo, o objeto de nossa pesquisa pode ser situado como um todo enunciativo que se constitui como material comunicativo posto em um determinado

lugar, a *internet*. Trata-se de um objeto moldado por uma diversidade de discursos que constroem um estereótipo Lula que, como já ressaltamos, não é equivalente ao Lula biológico, mas não deixa de fazer com que as relações históricas e sociais apareçam e (re)montem uma representação que se tem de um Lula histórico. Assim, entendemos que essa construção não é equivalente ao dado histórico de um líder que tem lugar na memória político-sindical brasileira, mas dá origem a um novo enunciado, uma construção estereotipada, um personagem, um outro Lula. E é sobre os enunciados deste que a pesquisa se debruça.

Este novo personagem, sob palavras que são ideológicas e que ocupam uma nova arquitetura, diz algo a partir de um lugar, de uma temporalidade e a um auditório. Estas palavras ditas não são algo repetível, pois se constituem *tema*, não se prendem ao significado básico, elas são parte de um fenômeno histórico (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014). Nesse sentido, as palavras se constituem como o ponto de encontro entre interlocutores que podem ou não partilhar de determinada inscrição, seja ela política, ideológica e/ou social, pois o que foi compartilhado por meio da palavra não pode ser atribuído a quem enunciou (BAKHTIN, 2004). Daí acontece a relação na construção estereotípica, uma vez que eles podem partilhar de uma dada construção coletiva ou não, pois não se trata do enunciado do *eu* ou do *outro*, mas daquilo que pode ser ideológico ou não para ambos ou para um dos interlocutores; logo, que pode fazer refletir ou refratar.

Nesse sentido, a reação ou mesmo a ação por meio de palavras identifica dadas características de posicionamentos na manifestação por meio da língua na exterioridade, exposição essa que se institui na interação verbal (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p.127), e por meio dessa o sujeito que outrora enunciou, sob a perspectiva de outros dizeres ao longo da cadeia comunicativa, não será o mesmo, pois não coincidirá mais consigo mesmo. Isso ocorre porque o sujeito não diz as mesmas coisas ou diz aquilo que parece equivaler ao dito, mas esquece-se que ao longo do tempo ele se insere em outras situações enunciativas. Nessa concepção, conforme Bakhtin (2013, p.67), o falante “nunca coincide consigo mesmo”.

O auditório, que se constitui como imaginário e que pode ser um ponto de identificação com o interlocutor, não é o mesmo, pois não poderá coincidir com o sujeito, mas poderá partilhar relações enunciativas na exterioridade, um diálogo que

proporciona a responsividade do público, que compreende a verbalidade, vê e ouve o conjunto da verbocovisualidade, uma vez que

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 36).

Nesse sentido, entendemos que é pela interação, nas suas mais variadas formas, que o interlocutor irá se constituir enquanto sujeito, fazendo aparecer o discurso interior no processo dialógico, que se revela no encontro de signos ideológicos como, por exemplo “companheiro”, “menas” e “área demarcada”. Não se trata aqui, como já exposto, de signos encerrados em uma única relação significativa, mas que consideram o diálogo e a interação entre enunciadores, o quesito ideológico que pode se expressar em uma construção enunciativa. O *outro* irá se inserir como aquele que pode contrapor ou não em meio ao contrato de comunicação, uma vez que a palavra que une os interlocutores integra as representações colocadas em diálogo.

A respeito desse movimento dialético e dialógico, esclarecemos que este dialoga e aquele contrapõe, indaga, assume-se em oposição e contraria provocando efeitos responsivos, heterogêneos na relação do interior com o exterior. Pois tanto um como o outro se constituem na forma enunciativa visual, vocal e verbal.

O extrato sonoro e o visual são formas enunciativas e como tais podem adquirir outros sentidos, mesmo se destituídos de palavras (VOLOSHINOV, 2005, p. 11), como uma canção de conto infantil ou a tonalidade da voz da personagem recriada. “Esta manifestação exterior e física da conduta social – o movimento das mãos, a pose, o tom da voz -, que acompanham habitualmente o discurso, é, antes de mais nada, determinado pela consideração do auditório e pela sua avaliação” (VOLOSHINOV, 2005, p. 11).

Essa consideração que se tem pelo auditório, além de orientar a tonalidade da voz, seja uma nuance imitativa, que recorre à representação da voz de outro como no objeto que tomamos para nossa análise, seja nas pausas, altura e ritmo que compõem o estilo e integram a avaliação que se tem do auditório, assim como é pelo gesto, também resulta dessa

orientação social, por sua vez, determina a entonação da voz e a gesticulação, que dependem, por seu turno, do sujeito da conversação, e onde encontram sua expressão tanto a relação do locutor com a situação dada e com o ouvinte, como a avaliação que o locutor faz destes dois últimos termos. (VOLOSHINOV, 2005, p. 15).

O gesto, como parte que integra a imagem, juntamente com os objetos que completam o cenário está sujeito a essa orientação, a essa avaliação que se tem do outro e da situação que, inevitavelmente, faz com que se evidenciem ideologias. Assim,

Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala e, acima de tudo, aos interlocutores concretos.

Tudo isso lança uma nova luz sobre o problema da consciência e da ideologia. Fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção. Não é senão uma construção ideológica incorreta, criada sem considerar os dados concretos da expressão social. Mas, enquanto expressão material estruturada (através da palavra, do signo, do desenho, da pintura, do som musical, etc.), a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2014, p. 122).

Nesse sentido, tomamos o verbocovisual como o enunciado a ser analisado que traz à tona enfrentamentos na relação entre interlocutores, referencia e é referenciado por outros discursos (político, infantil e ideológico, no *corpus* analisado) e por relações histórico-sociais; por fim, ressignifica por meio do imaginário, o que ao fazê-lo (re)cria signos ideológicos em uma emolduração singular de um enunciado verbocovisual na/pela construção midiática (em curta-metragem) de um personagem estereotipado, um Lula narrador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova/Embrafilme, 1978.

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. 1ª ed. São Paulo: Musa, 2001.

AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth. PIERROT, Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés: Langue, discours, société*. 3ª ed. Paris: Armand Colin, 2011.

ANTUNES, Ricardo Luiz Coltro. *O Que é Sindicalismo*. Coleção Primeiros passos, São Paulo brasiliense, 1985.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Tradução de Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. 1ª ed. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch/VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *O freudismo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *The dialogic imagination* (edition Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, 1981.

- BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- BRASIL. Lei nº 8.401, de 08 de janeiro de 1992.
- BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001.
- CASSOTTI, R. S. Ressonância musical no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky intérprete de Mozart. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Volume 2 (tradução de Adail Sobral e revisão musical de Cristiane Fonseca da Conceição). Campinas: Mercado de Letras, 2010, p.149-164.
- CEREJA, William. Significação e Tema. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 201-220.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Des catégories pour l'humour?* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, n. 10, p. 19-43, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, Henri (Org.). *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. L'Harmattan: Paris, 2007.
- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. 2ª ed. London: Oxford University Press, 1989, p. 192.
- GOMES, Ângela. *A Intervenção do Trabalhismo*. São Paulo: Vértice, 1988.
- HAYNES, Deborah J. Bakhtin and the visual arts. In: SMITH, Paul; WILDE, Carolyn. (Editores). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002, p.292-302.
- JACOBS, Joseph. *A história dos três porquinhos*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Tradução de Maria Cecília Pérez de Souza-E-Silva [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Parábola, 2008a.
- _____. *Gênese dos Discursos*. Tradução de Sírio Possenti [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch *O método formal nos estudos literários: Uma introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina Américo e Sheila Camargo Grillo, São Paulo: Contexto, 2012.

NETO, Simplício. *O Brasil em curta-metragem: Uma breve história*. Revista Cine Cachoeira. [on-line]. Edição 3. Bahia. UFRB, março de 2012. Disponível em: <www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/12/o-brasil-em-curta-metragem/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Série Bakhtin Inclassificável. Vol. 1. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

_____. *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Série Bakhtin Inclassificável. Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

_____. *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Série Bakhtin Inclassificável. Vol. 3. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Orlandi. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2006.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Orlandi [et al.]. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PIGNATARI, Décio. *O Que é Comunicação Poética*. 8ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua*. 1ª ed. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

ROSÁRIO, Miguel Barbosa do. *Latim Básico*. 1ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

SECCO, Lincoln. *História do PT. (1978-2010)*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. *História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador*. In: Caderno de Ciências Humanas – Especiaria. V.10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. *Não gosto do rótulo 'esquerda', diz Lula*. Folha de São Paulo. São Paulo, n. 27174, p. A9, 27 ago. 2003. Entrevista concedida a Eliane Cantanhêde.

STAFUZZA, Grenissa; PAULA, Luciane de. Signs, translation, and life in the Bakhtin circle and in Welby's signifiacs. In: *Semiotica* (Berlin), v. 2013, p. 293-305, 2013.

STAFUZZA, Grenissa. Contribuições do pensamento do Círculo de Bakhtin para os estudos discursivos contemporâneos: o discurso machista na mídia humorística feminina. In: PAULA, Luciane de. (Org.). *Discursos em perspectiva – humanidades dialógicas*. Série Estudos da Linguagem. Campinas: Mercado de Letras, 2014, p.135-155.

STAFUZZA, Grenissa Bonvino. Relatório Parcial de Atividades Desenvolvidas em Estágio Pós-Doutoral. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017. *Mimeo*.

STAFUZZA, Grenissa (Org.). *SLOVO - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Appris: Curitiba, 2011.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich; BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre a poética sociológica) (tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, com base na tradução inglesa de I. R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*), publicada em V. N. Volochínov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. *A estrutura do enunciado*. Trad. de Ana Vaz, para fins didáticos, com base na tradução francesa de Tzevan Todorov (“La structure de l’énoncé, 1930). In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 2005. p. 287 -316.

REFERÊNCIA DO CORPUS

OS TRÊS porquinhos versão Lula. Direção Jarbas Agnelli. São Paulo: Ad Studio, 2008. In: Canal elojo2008. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=VGZdSa5foEw>. Acesso em 29 de maio de 2015.

ANEXO

Transcrição do vídeo “Os Três Porquinhos versão Lula”, Canal Youtube “Elojo2008”

Era uma vez três porquinho, companhero, que foram morar na Amazônia numa área demarcada. O que nunca antes na história deste país, um governo defendeu tanto a Amazônia, quanto esse. Um belo dia, o lobo da oposição resolveu jantar os porquinhos. Foi à casa do primeiro, que era de palha, porque ele tinha menas oportunidade. O porquinho saiu, o lobo soprou até a casa cair. O porquinho correu pra segunda casa e o lobo foi atrás. Mas quando chegou lá, os dois tinham fundado um sindicato, daí o lobo assoprou até a casa cair. Os dois porquinho então fugiram para a casa do terceiro porquinho, que disse que não sabia de nada, mas os dois porquinho tinham provas e disseram que ou entram ou iam contar tudo pra Veja. Então entraram e o lobo chegou, daí ele assoprou, assoprou e a casa não caiu. Vejem só, era como o Brasil favorito contra a França em 98. O lobo ainda tentou assoprar uma última vez. Mas quando viu que não adiantava, resolveu ir embora e se inscrever na Bolsa Família, que é o maior programa de inclusão social da história deste país e viveram todos felizes para sempre. Boa noite, companheros.