


Unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Araraquara - SP

RAÍSSA MEDICI DE OLIVEIRA

HOMENS “NO LAR” OU HOMENS “DO LAR”?
Forma de vida do ator homem “dono de casa” na cultura
brasileira



ARARAQUARA – SP
2018

RAÍSSA MEDICI DE OLIVEIRA

HOMENS “NO LAR” OU HOMENS “DO LAR”?

Forma de vida do ator homem “dono de casa” na cultura
brasileira

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.

Bolsa: FAPESP (convênio FAPESP/CAPES, processo n. 2015/06213-1).

ARARAQUARA – SP
2018

Oliveira, Raíssa Medici de
HOMENS "NO LAR" OU HOMENS "DO LAR"? Forma de vida
do ator homem "dono de casa" na cultura brasileira /
Raíssa Medici de Oliveira – 2018
336 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Edna Maria Fernandes dos Santos
Nascimento

1. Semiótica francesa. 2. Forma de vida. 3. Ator
homem "do lar". 4. Cultura brasileira. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RAÍSSA MEDICI DE OLIVEIRA

HOMENS “NO LAR” OU HOMENS “DO LAR”?
Forma de vida do ator homem “dono de casa” na cultura
brasileira

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.

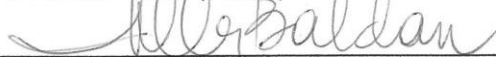
Bolsa: FAPESP (convênio FAPESP/CAPES, processo n. 2015/06213-1).

Data da defesa: 28 / 11 / 2018

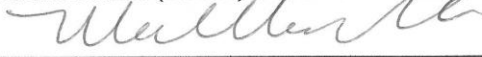
MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:



Presidente e Orientador: Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr)



Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr)



Membro Titular: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis (FCLAssis)



Membro Titular: Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille
Universidade de São Paulo (USP) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)



Membro Suplente: Prof. Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata
Universidade de Franca (UNIFRAN)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

A todos aqueles que ousam construir novos sentidos para o ser-estar no mundo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Pai misericordioso, agradeço sobretudo por minha saúde física e mental, que me permitiu concretizar mais esse grande e importante objetivo.

A meus pais, Raymundo e Rosa, agradeço sobretudo pelos bons ensinamentos, pelos exemplos de disciplina e perseverança, pelo incentivo e apoio constantes ao longo desta longa caminhada acadêmica.

A meu irmão, Renan, agradeço o exemplo de força e coragem na busca pela realização dos sonhos e no cumprimento das metas.

A minha orientadora, professora Dra. Edna M. F. dos S. Nascimento, que me apresentou ao universo da pesquisa científica há uma década, lá em meados da graduação em Letras, e desde então acompanha e incentiva meu crescimento acadêmico, agradeço pela maestria com que me mostrou o que é e como é ser pesquisadora.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), agradeço pelo financiamento de 36 meses de pesquisa no país, mediante bolsa concedida em convênio com a CAPES, processo n. 2015/06213-1, e pelo financiamento de 06 meses de pesquisa no exterior, mediante bolsa BEPE, processo n. 2016/19788-5.

Ao professor Dr. Jacques Fontanille, agradeço pela cordial acolhida no *Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)* da *Université de Limoges*, pela paciência com os trâmites burocráticos, pela atenção e pelas trocas de conhecimento durante período de estágio em pesquisa na França, financiado pela FAPESP.

Aos professores Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann, Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata, agradeço pelos produtivos e agradáveis momentos de análise e reflexão oportunizados ao longo da minha jornada acadêmica e sobretudo durante minha defesa de doutorado.

Aos professores Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan e Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann, agradeço pela leitura atenta e pelos sábios apontamentos feitos durante o meu exame de qualificação, os quais muito me ajudaram a avançar.

Aos professores Dra. Eliane Soares de Lima, Dra. Vera Lúcia Rodella Abriata e Dr. Alexandre Bueno, agradeço pelos sábios apontamentos feitos, na condição de debatedores da minha pesquisa, durante o VIII, o IX e o X *Seminário de Estudos Linguísticos da Unesp (SELin)*, nessa ordem, e pelo convívio cordial e prestimoso ao longo de diversos encontros na UNIFRAN, na UNESP e na USP.

Ao professor Dr. Jean Cristtus Portela, agradeço pelas trocas de conhecimento, pelo encorajamento e pelo convívio cordial durante as disciplinas, os minicursos e os encontros do GPS-UNESP (Grupo de Pesquisa em Semiótica da Unesp).

Às companheiras de caminhada Flavia Karla Ribeiro dos Santos e Renata Cristina Duarte, agradeço pelo desenvolvimento de uma amizade sincera, pela confiança, pela paciência, pelas trocas de experiência tanto acadêmica quanto pessoal e pelos momentos de alegria e

descontração ao longo desses quatro anos de idas e vindas a Araraquara. À Renata agradeço, em especial, pela parceira durante estágio realizado na França.

À Patrícia Verônica Moreira, exemplo de disciplina e perseverança, agradeço pela amizade, pelas trocas de experiência e pelo inestimável apoio ao longo desses quatro anos de estudo, pesquisa, trabalho, intercâmbio e muita, muita aprendizagem.

Às também companheiras de caminhada Amanda Cristina Raiz e Cleides Prestes, sempre presentes nas orações, nas vibrações positivas, nas mensagens de texto e nos encontros mais prosaicos da vida, agradeço pelo importante suporte que me deram no início do meu percurso acadêmico na UNESP e pela amizade que levarei para toda a vida.

Ao Tales, porque com ele tudo isso se tornou incomparavelmente mais leve.

“Todo texto é a produção de um novo saber a partir de um saber comum: é memória e gênese”.

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento (2004, p. 5).

RESUMO

Após notável propagação da figura actorial homem “do lar” empreendida pela mídia estrangeira nas últimas décadas, começou-se também a observá-la na cultura brasileira, sobretudo em textos da cultura de massa. Apesar de vista como “novidade” – ou justamente por isso –, muito pouca atenção foi dada, até o momento, à investigação dessa figura no meio acadêmico brasileiro. Sendo assim, compreendeu-se a proeminência de fazê-lo e, para tanto, compôs-se um *cópus* de pesquisa constituído por um texto publicitário, um livro de crônicas, um livro autobiográfico, uma edição de um programa do SBT, três edições de um quadro exibido em um programa da Rede Globo e uma edição de um programa da TV Brasil. Para estudar esse *cópus*, traçou-se por objetivo: 1) investigar a constituição dos papéis actanciais, temáticos e patêmicos do ator homem “do lar” e identificar a(s) forma(s) de vida por ele assumida(s) e/ou a ele atribuída(s) nos diferentes textos selecionados; 2) verificar quais as práticas semióticas (“femininas”) desempenhadas pelo ator homem “do lar” e analisar as estratégias enunciativas empregadas na legitimação discursiva dessas práticas e desse ator; 3) compreender como os diferentes enunciativos convocam os valores da moral que regem os comportamentos femininos e masculinos na sociedade brasileira: como tais valores são realizados, recuperando, assim, o “imaginário cultural” dessa sociedade, ou potencializados, dando lugar à manifestação de novos valores e de novas formas de vida. Como referencial teórico-metodológico adotou-se a semiótica francesa, com enfoque nos conceitos de “papel”, “ator”, “prática semiótica”, “forma de vida” e “práxis enunciativa”. Desse modo, verificou-se que, apesar de modalizado de forma distinta em cada um dos textos analisados, o ator homem “do lar” desempenha necessariamente os papéis temáticos “dono de casa”, “pai” e “marido” e, em muitos casos, um papel patêmico concebido por meio da manifestação da “vergonha”. Além disso, verificou-se que o ator desempenha práticas cotidianas relacionadas ao cuidado dos filhos e da casa e que a legitimação discursiva dessas práticas e desse ator é feita, dentre outros, por meio do humor, da confissão e da argumentação. Nessa perspectiva, confirmou-se uma tensão que muitas vezes se estabelece na constituição desse ator e da sua forma de vida, situados ambos entre a revolução e a manutenção dos estereótipos e de um modelo hegemônico de masculinidade. Tudo isso permite concluir que é entre oportunismo e oportunidade que a nova forma de vida emerge nos variados textos/discursos: ora o ator homem “do lar” assume o novo papel e a nova forma de vida mediante uma “visada estratégica”, isto é, em benefício próprio; ora os assume tão-somente de maneira provisória, mediante uma situação circunstancial, como o desemprego; ora os assume de maneira tímida, “secreta”, ainda dominado pela “vergonha”; ora finalmente os assume de maneira comprometida, engajada, abrindo efetivamente espaço para a problematização dos chamados papéis e práticas de gênero, bem como para a eficaz consolidação de uma nova forma de vida doméstica, quiçá desvinculada do ator feminino, livre das valorações negativas e inteiramente aberta a flutuações identitárias não mais definidas exclusivamente pela oposição entre “feminino” e “masculino”.

Palavras-chave: Semiótica francesa. Forma de vida. Ator homem “do lar”. Cultura brasileira.

ABSTRACT

After the remarkable spread of the actorial figure “househusband” undertaken by foreign media in the past decades, such figure also started to be observed in the Brazilian culture, especially in texts of the mass culture. Although seen as “novelty” – or precisely because of this –, very little attention has been given, so far, to the investigation of this figure in the Brazilian academic environment. Consequently, the preeminence of this examination was understood, and for that purpose, a research corpus was constituted by integrating an advertising text, a book of chronicles, an autobiographical book, an edition of a TV show from SBT channel, three editions of a section of a TV program from Rede Globo channel and an edition of a show from TV Brasil channel as well. In order to study this corpus, some objectives were set: 1) to investigate the constitution of the actantial, the thematic and the pathemic roles of the actor “househusband” and to identify the form(s) of life assumed by him and/or attributed to him in the different selected texts; 2) to verify the semiotic (“female”) practices performed by the actor “househusband” and to analyze the enunciative strategies employed for the discursive legitimation of both these practices and of this actor; 3) to understand how the different enunciators call the moral values that rule the feminine and masculine behaviors in Brazilian society: how these values are realized, recovering the “cultural imaginary” of that society, or potentialized, giving rise to the manifestation of new values and new forms of life. For the theoretical-methodological reference, French semiotics was adopted, focusing on the concepts of “role”, “actor”, “semiotic practice”, “form of life” and “enunciative praxis”. Therefore, it was verified that, although modalized in a different way in each of the analyzed texts, the actor “househusband” necessarily plays the thematic roles of “housekeeper”, “father” and “husband” and, in many cases, a pathemic role conceived within the manifestation of “shame”. In addition, it was verified that not only the actor performs daily practices related to the care of the children and to household chores, but also that the discursive legitimization of these practices and of this actor is made, among others, through humor, confession and argumentation. In this perspective, it was confirmed a tension that often arises in the constitution of this actor and his form of life, both situated between the revolution and the maintenance of stereotypes and of a hegemonic model of masculinity. All this leads us to conclude that it is between opportunism and opportunity that the new form of life emerges in the various texts/discourses: sometimes the actor takes on the new role and on the new form of life through a “strategic point”, that is, for his own benefit; sometimes he assumes them only temporarily, through a circumstantial situation, such as unemployment; sometimes he assumes them in a shy, “secret” way, still dominated by shame; sometimes he assumes them in a committed, engaged way, effectively opening space for the problematization of the so-called gender roles and practices, as well as for the effective consolidation of a new domestic form of life, perhaps detached from the female actor, from the negative values and entirely opened to identity fluctuations no longer defined exclusively by the opposition between “feminine” and “masculine”.

Keywords: French semiotics. Form of life. Actor “househusband”. Brazilian culture.

RÉSUMÉ

Après une propagation remarquable de la figure actorielle de l'homme « au foyer » conduite par les médias étrangers pendant les dernières décennies, il a également été observé dans la culture brésilienne, surtout dans les textes de culture de masse. Bien que considérée comme une « nouveauté » - ou précisément à cause de cela -, peu d'attention y a été accordée, jusqu'à ce moment-là, à l'investigation de cette figure dans l'environnement académique brésilien. Par conséquent, l'importance de le faire a été compris dans ce travail et à cet effet un corpus de recherche a été composé d'un texte publicitaire, d'un livre de chroniques, d'un livre autobiographique, d'une édition d'un programme du SBT, de trois éditions d'une attraction montrée sur une émission de la Rede Globo et l'édition d'un programme de la TV Brasil. Afin d'étudier ce corpus, les objectifs étaient: 1) d'investiguer la constitution des rôles actanciels, thématiques et pathémiques de l'acteur homme « au foyer » et d'identifier la ou les formes de vie qu'il a assumée(s) et/ou qui lui sont attribuée(s) dans les différents textes sélectionnés; 2) de vérifier les pratiques sémiotiques (« féminines ») jouées par l'acteur homme « au foyer » et d'analyser les stratégies énonciatives employées dans la légitimation discursive de ces pratiques et de cet acteur; 3) de comprendre comment les différents énonciateurs convoquent les valeurs de la morale qui régissent les comportements féminins et masculins de la société brésilienne: comment ces valeurs sont réalisées, recouvrant ainsi « l'imaginaire culturel » de cette société, ou potentialisées, donnant lieu à la manifestation de nouvelles valeurs et de nouvelles formes de vie. Pour le cadre théorique-méthodologique de cette recherche, la sémiotique française a été adoptée, en se concentrant sur les concepts de « rôle », « acteur », « pratique sémiotique », « forme de vie » et « praxis énonciative ». De cette façon, il a été vérifié que, bien que modalisé d'une manière différente dans chacun des textes analysés, l'acteur homme « au foyer » joue nécessairement les rôles thématiques de l'homme « au foyer », de « père » et de « mari » et, dans plusieurs cas, un rôle pathémique conçu à travers la manifestation de la « honte ». En outre, il a été vérifié que l'acteur joue des pratiques quotidiennes liées au soin des enfants et de la maison et que la légitimation discursive de ces pratiques et de cet acteur se fait, entre autres, à travers l'humour, la confession et l'argumentation. Dans cette perspective, il a été confirmé une tension qui est souvent établie dans la constitution de cet acteur et de sa forme de vie, tous les deux situés entre la révolution et le maintien des stéréotypes et d'un modèle hégémonique de masculinité. Tout cela nous permet de conclure que c'est entre l'opportunisme et l'opportunité que la nouvelle forme de vie émerge dans les divers textes/discours: soit l'acteur « au foyer » assume le nouveau rôle et la nouvelle forme de vie à travers une « visée stratégique », c'est-à-dire pour son propre avantage; soit il ne les assume qu'à titre provisoire, au moyen d'une situation circonstancielle, telle que le chômage; soit il les prend parfois de manière timide, « secrète », toujours dominé par la « honte »; ou il, finalement, les assume de manière engagée et intéressée, ouvrant effectivement un espace pour la problématisation des rôles et pratiques du genre, ainsi que pour la consolidation effective d'une nouvelle forme de vie domestique, peut-être détachée de l'acteur féminin, libre de toutes les valeurs négatives et entièrement ouverte aux fluctuations d'identité qui ne sont plus exclusivement définies par l'opposition «féminin» et «masculin».

Mots-clés: Sémiotique française. Forme de vie. L'acteur homme « au foyer ». Culture brésilienne.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Os níveis da hierarquia enunciativa	45
Figura 2	A gradualidade do figurativo	51
Figura 3	O quadrado da veridicção	54
Figura 4	Modos de existência e relação conjunta conforme o <i>Dicionário</i> (2013)	67
Figura 5	Modos de existência conforme <i>Tensão e Significação</i> (2001)	68
Figura 6	O campo do discurso	69
Figura 7	Os actantes e os atores	91
Figura 8	Figurativização do ator “homem” em “Inversão de Papéis”	122
Figura 9	Figurativização do ator “mulher” e dos atores “crianças” em “Inversão de Papéis”	123
Figura 10	Encenação das práticas domésticas familiares em “Inversão de Papéis”	123
Figuras 11, 12, 13, 14 e 15	Encenação do diálogo entre os atores “homem” e “mulher” em “Inversão de Papéis”	124
Figuras 16, 17, 18, 19 e 20	Encenação da “descoberta” do carro em “Inversão de Papéis”	125
Figuras 21, 22 e 23	<i>Test-drive</i> do carro em “Inversão de Papéis”	126
Figuras 24, 25 e 26	Regulação das práticas em “Inversão de Papéis”	128
Figuras 27, 28 e 29	Aviltamento do ator “homem” em “Inversão de Papéis”	128
Figuras 30, 31 e 32	Encerramento da história em “Inversão de Papéis”	131
Figuras 33, 34, 35, 36 e 37	Apresentação do Fiat Idea <i>Sporting</i>	135
Figura 38	Primeira capa do livro de crônicas <i>Borracheiro</i>	142
Figura 39	Quarta capa do livro de crônicas <i>Borracheiro</i>	144
Figura 40	Primeira capa da obra <i>Macho do século XXI</i>	175
Figura 41	Verbetes “dona” e “dono” do <i>Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa</i>	177
Figura 42	Quarta capa da obra <i>Macho do século XXI</i>	179
Figura 43	Imagens fotográficas selecionadas da obra <i>Macho do século XXI</i>	181
Figura 44	Imagem fotográfica que dialoga com a primeira capa de <i>Macho do século XXI</i>	188

Figura 45	Julgadores vs. julgados no programa “Casos de Família”	211
Figura 46	Chamada para inscrição e descrição do quadro “Homens do lar”	235
Figura 47	Apresentadora, entrevistados e convidados no palco do programa EFB	239
Figura 48	Legendas que sintetizam as histórias narradas no programa EFB	240
Figura 49	O dia a dia dos homens “do lar” entrevistados no programa EFB	240
Figura 50	O palco/cenário do programa “Papo de Mãe”	276
Figura 51	A dinâmica da câmera no enquadramento de Sérgio e Alex	277
Figura 52	A dinâmica da câmera no enquadramento de Hilquias e Marco Antônio	277
Figura 53	Os enunciados-rubricas no programa “Papo de Mãe”	300

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	O julgamento veridictório	55
Quadro 2	As funções veridictórias	56
Quadro 3	Interpretação do <i>slogan</i> “ <i>Des mécaniques qui roulent</i> ”	71
Quadro 4	A geratividade da enunciação	76
Quadro 5	A ordenação dos universos de valores	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A SEMIÓTICA FRANCESA: UM PANORAMA	26
1.1 A teoria da ação e seus desdobramentos	29
1.2 O texto e os outros níveis de pertinência	33
2 A PRODUÇÃO DOS DISCURSOS	41
2.1 Enunciação	42
2.1.1 A sintaxe discursiva	45
2.1.2 A semântica discursiva	50
2.2 Práxis enunciativa	60
2.2.1 A profundidade enunciativa	65
2.2.2 Os regimes de valores	75
3 A PRODUÇÃO DAS IDENTIDADES NOS DISCURSOS	85
3.1 Actorialização	87
3.1.1 Os actantes, os atores e os papéis	89
3.2 Formas de vida	99
3.2.1 O belo gesto singular	102
3.2.2 A constituição semiótica das culturas	109
4 O HOMEM “DO LAR”: ENTRE ILUSÃO E SEGREDO	117
4.1 “Inversão de Papéis”: o mundo mudou, o Fiat Idea também	118
4.1.1 Novas configurações familiares: o mundo mudou?	121
4.1.2 Modernidade e esportividade: é tempo de mudar	134
4.2 <i>Borracheiro</i>: minha viagem pela casa	139
4.2.1 Do pó vim, ao pó voltarei: reflexos e refrações	146
4.2.2 O novo homem “do lar”: uma ilusão?	152
4.2.3 O novo homem “do lar”: um segredo?	163
4.2.4 Ser X Parecer: um “novo homem” em construção	170
4.3 <i>Macho do século XXI</i>: o executivo que virou dona de casa e acabou gostando ...	173
4.3.1 O homem “dona de casa”: (de)formação de papéis e práticas	183
4.3.2 “Macho do século XXI” ou “ <i>daddy in home</i> ”: tensões entre o velho e o novo	197
5 O HOMEM “DO LAR”: ENTRE TRIAGENS E MISTURAS	206
5.1 Casos de Família: sou dono de casa e ainda apanho!	207

5.1.1 O homem “do lar”: malandro ou pobre coitado?	212
5.1.2 O homem “do lar”: uma identidade impensável	231
5.2 Encontro com Fátima Bernardes: histórias de homens que “dividem bem” as funções na casa	234
5.2.1 O homem “do lar”: desempregado ou mais participativo?	241
5.2.2 O homem “do lar”: uma identidade instersticial	270
5.3 Papo de Mãe: uma conversa com homens “donos de casa”	273
5.3.1 O homem “do lar”: inversão de papéis ou reconfiguração familiar?	279
5.3.2 O homem “do lar”: uma identidade perene	299
CONSIDERAÇÕES FINAIS	305
REFERÊNCIAS	315
ANEXOS	326
ANEXO A – Prefácio de <i>Borracheiro</i>	327
ANEXO B – Crônica “Do lar”	328
ANEXO C – Crônica “De cabeça para baixo”	329
ANEXO D – Crônica “Olho roxo”	330
ANEXO E – Crônica “Harém”	331
ANEXO F – Crônica “Pé de meia”	332
ANEXO G – Crônica “Cachorro magro”	333
ANEXO H – Crônica “Fonatana di Trevi”	334
ANEXO I – Crônica “Sigilo profissional”	335
ANEXO J – Normas para transcrição de entrevistas gravadas	336

INTRODUÇÃO

Toda pesquisa científica começa a partir de uma inquietação que nunca é exclusivamente de ordem individual. Existe sempre uma coletividade acadêmica organizada de forma mais ou menos sistemática, sobretudo por meio das instituições, grupos e/ou projetos de pesquisa, a qual molda e idealmente é moldada pelas inquietações de cada um de seus membros. É graças a essa coletividade acadêmica que não se sobrepõe às inquietações aparentemente mais individuais de seus membros, mas sabiamente abre seu universo de valores para abarcar novas reflexões e novos questionamentos, que a presente tese se configura e entrega seus resultados à comunidade científica e à sociedade brasileira.

A escolha do tema da pesquisa é fruto de um percurso iniciado há mais ou menos dez anos. Da Iniciação Científica ao Mestrado, passando pela Especialização, nosso foco de investigação recaiu sobre a construção da figura feminina na mídia brasileira. Fechando ao menos provisoriamente esse ciclo, nossa dissertação de mestrado, defendida em 2014, versou sobre a construção da figura mulher “executiva” em um periódico de gestão de carreiras. A partir de então, o que podemos chamar de “o outro lado da moeda” começou a chamar nossa atenção: se, em tese, a mulher conquistou o espaço antes definido como exclusivamente masculino (o espaço público), por que o homem não poderia conquistar o espaço até então definido como exclusivamente feminino (o espaço doméstico)? Como é que a mídia brasileira abordaria essa (possível) nova realidade? Haveria “espaço” para a configuração de uma nova forma de vida doméstica, atrelada à figura homem “do lar”, na cultura brasileira?

Com essas indagações iniciais montamos nosso projeto de pesquisa de doutorado, o qual se vincula ao projeto de pesquisa coordenado pela professora Dra. Edna Nascimento, intitulado “Formas de vida do brasileiro”. Como postulado de base a evidência de que, nas sociedades patriarcais, o simulacro masculino tradicional comporta o papel temático “macho”, papel que condensa certos investimentos semânticos revelados por certos estereótipos, isto é, por “figuras e temas tornados lugares-comuns numa dada cultura” (FIORIN, 1992, p. 62), tais como independência, autonomia, autoconfiança, liderança nas relações de gênero, etc. Com base nesse simulacro, o homem se mostra sempre forte, corajoso, intrépido; limita a expressão de seus sentimentos; vive quase que exclusivamente em campos competitivos; ocupa-se apenas de “coisas sérias”, como trabalho, política, etc.; despreza expressões como “fracassei”, “não sei”, “tenho medo”. Ainda com base nesse simulacro, impera a divisão sexual do trabalho: à mulher destina-se a variedade das tarefas domésticas e familiares, ao homem

destina-se o trabalho remunerado; ela permanece fadada ao espaço privado (ao “lar” e à maternidade), ele tem a autorização de ocupar e dominar o espaço público.

Na história da sociedade ocidental, uma série de transformações sociais permite, em princípio, que papéis tradicionalmente reservados a homens e mulheres comecem a se tornar menos fixos: em relação às mulheres, assiste-se à conquista do direito legítimo aos estudos e ao trabalho remunerado, ao voto, ao “descasamento”, à liberdade sexual, ao controle da procriação. Paralelamente, assiste-se ao enfraquecimento do ideal de “fada do lar”. A divisão sexual do trabalho também passa a ser bastante problematizada, uma vez que as mulheres exprimem a vontade de conquistar uma identidade profissional plena, do mesmo modo que os homens. Nas palavras de Gilles Lipovetsky (2007, p. 264), “a cultura do desafio e da estratégia de carreira fez sua estreia no universo feminino”. Ser bem-sucedida no âmbito profissional e alçar aos postos de responsabilidade tornou-se para elas um objetivo “mediatizado e socialmente legítimo”, diríamos até um novo projeto de vida.

Mirian Goldenberg (2000), antropóloga que estuda as mudanças de comportamento de homens e mulheres na cultura brasileira contemporânea, explica, nesse sentido, que, até a década de 1970, a mulher só era considerada “chefe de família” se fosse viúva, desquitada ou sem um pai ou marido em casa, ainda que fosse ela a responsável pela provisão financeira da família. Segundo Goldenberg, só a partir da década de 1980 é que a pessoa entrevistada pelo Censo Demográfico (estudo censitário realizado em nível nacional e a cada dez anos a fim de obter informações sobre a população brasileira) passou a poder designar quem tem a “chefia familiar”, embora ainda tivesse que nomear apenas um “chefe”. Essa realidade perdurou até a década de 1990, conforme a pesquisadora relata no trecho reproduzido a seguir:

Quero dar um exemplo que ocorreu comigo no último censo. A pesquisadora me perguntou: “Quem é o chefe de família?” Eu respondi: “Nesta casa não tem chefe, eu e meu marido ganhamos a mesma coisa e dividimos todas as despesas.” Ela insistiu: “Mas tem de ter um chefe.” E eu: “Mas não tem, os dois são os responsáveis pela casa, então coloque os dois.” Ela já estava nervosa: “Mas não tem esta resposta.” E eu: “Então coloque nenhum dos dois.” Ela: “Também não tenho essa resposta, preciso colocar UM dos dois.” Acabei desistindo e disse: “Já que você tem de colocar, coloque que EU sou o chefe de família.” Quantas respostas não devem ter sido diferentes pelo fato de o marido estar em casa e responder à entrevista? (GOLDENBERG, 2000, p.110-111).

A partir dos anos 2000, alguns ajustes começam a ser feitos nos questionários utilizados na realização do Censo Demográfico. Para ficar apenas na questão levantada, destaca-se que o IBGE, instituto responsável pelo Censo, passa a utilizar, em substituição a

“chefe de família”, o conceito de “pessoa responsável pela família”, que define aquela que é reconhecida como tal pelos demais membros da unidade doméstica, graças a sua autoridade moral e/ou financeira. Além disso, o Censo passa a investigar, a partir do ano de 2010, se na unidade doméstica dos entrevistados há mais de um responsável pela família, isto é, se a responsabilidade pela família é ou não compartilhada.

Nesse cenário, o Censo 2010 revela uma mudança significativa para a compreensão da atual realidade familiar brasileira: um crescimento expressivo no número de famílias que têm uma pessoa do sexo feminino como responsável pelo domicílio: de 22,2% em 2000, o número de famílias assim constituídas subiu para 37,3% em 2010, sendo esse indicador elevado ligeiramente a 39,3% quando se consideram as famílias em áreas urbanas – conforme estudo divulgado pelo Sistema Nacional de Informações de Gênero (SNIG)¹. Naturalmente, os dados alteram quando se considera o tipo de composição familiar: a proporção de mulheres responsáveis pela família em composições biparentais, com ou sem filhos, é drasticamente inferior à proporção de mulheres nessa posição em composições monoparentais: apenas 23,8% daquelas têm uma mulher como responsável pelo domicílio, ao passo que 87,4% destas apresentam uma mulher nessa posição. Conseqüentemente, os dados apresentados fazem-nos refletir sobre o vínculo moral ainda existente entre a figura masculina e o papel “provedor financeiro”, isto é, sobre os velhos estereótipos de gênero.

Ainda nesse contexto, a socióloga Sande Maria Gurgel D’Ávila (2008) investigou o cotidiano e as relações de gênero em famílias biparentais cujo provedor é uma mulher. Nas famílias da camada média analisadas, a pesquisadora identificou a adoção de estratégias por parte das mulheres provedoras para minimizar situações de desconforto e conflitos com o cônjuge. Nas famílias da camada popular, em contrapartida, a pesquisadora comprovou o reforço em relação ao “não lugar” ou à invisibilidade do cônjuge em virtude de ele não exercer o papel de provedor. Em ambas as camadas sociais analisadas, a dependência financeira masculina foi identificada como sendo o fator de maior mal-estar gerado pela provisão feminina, capaz de causar muito mais incômodo que a assunção da responsabilidade pelas tarefas domésticas e familiares por parte desses sujeitos.

De modo semelhante, a demógrafa Sandra Garcia (2006) constatou, em pesquisa sobre as masculinidades contemporâneas, especificamente em relação às permanências e às rupturas dos *scripts* de gênero herdados pelos homens, que, embora uma nova postura em relação à

¹ BRASIL. Sistema Nacional de Informações de Gênero (SNIG). **Estatísticas de Gênero**: uma análise dos resultados do Censo Demográfico 2010. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2014. (Série Estudos & Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 33). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv88941.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

divisão sexual do trabalho (no caso, doméstico) e em relação às funções paternas seja evidente, aspectos tradicionais permanecem na construção da identidade masculina, como ser heterossexual e ser o provedor financeiro da família. A autora confirma então a permanência do vínculo moral entre a figura masculina e o papel “provedor”.

No debate contemporâneo, faz-se assim presente o conceito de “masculinidade hegemônica”, largamente utilizado em pesquisas no âmbito das ciências humanas e sociais em relação às construções de gênero. Verifica-se, desse modo, que desde sua formulação nos anos 1980 o conceito aciona mecanismos como a “ostentação” da masculinidade e a “censura” direcionada a grupos subordinados, como afirmam Robert Connell e James Messerschmidt (2013) em estudo sobre o tema. Embora não deixe de prever uma pluralidade de masculinidades, o conceito estabelece, segundo os autores, uma hierarquia entre elas: “a contestação pela hegemonia implica que a hierarquia de gênero não possui nichos múltiplos no topo” (2013, p. 262). Nesse sentido, divisões entre os homens – especialmente a exclusão ou a subordinação dos homens homossexuais – foram questões centrais no desenvolvimento do conceito, de modo que o policiamento da heterossexualidade tem sido um tema recorrente nas discussões sobre masculinidade hegemônica desde então.

Refletindo sobre a questão, os pesquisadores May-Lin Wang, Bernardo Jablonski e Andréa Seixas Magalhães (2006) destacam que o modelo de masculinidade definido em termos de virilidade e associado a características como autoritarismo, dominação e opressão costuma ser alvo de frequentes críticas. Desde os anos 1960 é possível identificar, principalmente no Canadá e nos Estados Unidos, grupos de homens que buscam outras representações e que, para tanto, trabalham questões relativas à paternidade, à sexualidade e ao comportamento física e moralmente agressivo. Sobre esses novos modelos, os pesquisadores ressaltam que “além de se basearem no resgate de uma paternidade mais amorosa, incluem também novas articulações sociopolíticas, não apenas a simples participação em atividades domésticas ou o mero desenvolvimento da habilidade de se emocionar em certas circunstâncias” (WANG et al., 2006, p. 60).

Nesse sentido, poder-se-ia dizer que os homens começam a mudar numa espécie de ação reflexa às mudanças das mulheres. Paulo Stephan, autor do livro *Os homens mudaram: 150 variáveis que ajudam a entender essa mudança* (2014), emprega uma interessante metáfora a respeito: para ele, a entrada da mulher no mercado de trabalho foi “o primeiro tsunami que balançou todo o edifício – e o causador de ondas concêntricas menores que acabariam atingindo quase todas as colunas da vida social, em especial as relações familiares e entre os sexos” (2014, p. 100). Embora interessante, a afirmação deve ser ponderada: Wang

et al. (2006) alertam que afirmações desse tipo podem colocar a mulher no papel de vilã e contribuir para a perpetuação da já desgastada guerra dos sexos, mesmo que com os polos invertidos. Além disso, não são os homens que estão em crise, mas “um modelo hegemônico de masculinidade baseado na força, poder e virilidade, embora muitos homens (e mulheres!) continuem alimentando este ideal” (GOLDENBERG, 2000, p. 38).

Sendo assim, é interessante compreender que a hegemonia pode certamente se realizar pela incorporação de elementos provenientes de outras masculinidades, mas que, na prática, tanto a incorporação quanto a opressão podem ocorrer juntas, como alertam Connel e Messerschmidt (2013, p. 265). Basta tomar como exemplo, segundo os autores, “a posição contemporânea das masculinidades *gays* nos centros urbanos ocidentais, onde comunidades *gays* têm um espectro de experiências variando da violência homofóbica e difamação cultural, à tolerância e mesmo à celebração cultural e à representação política” (2013, p. 265). Processos similares de incorporação e opressão também ocorrem o tempo todo, ainda segundo Connel e Messerschmidt, na construção das heteromasculinidades.

Para a psicóloga Christina Montenegro (2011), as principais mudanças ainda precisam ocorrer, principalmente no plano ético: enquanto muitas meninas já participam de jogos que eram até pouquíssimo tempo “privilégio” de meninos, pouquíssimos meninos “têm licença” para jogos ou atividades ditas “femininas”, como brincar-de-casinha, ajudar na cozinha ou na casa, para citar as mais tradicionais. Isso ocorre, segundo Montenegro, porque “grande parte das famílias apresenta um ‘temor’ que seus meninos sejam ou ‘venham a se tornar’ *gays* [...] a partir do contato com as experiências cooperativas e das brincadeiras que ensaiem a intimidade gentil ou amorosa de suas vidas adultas” (2011, p. 149).

Diante de toda essa reflexão, acredita-se que o surgimento de uma nova figura, dentro de uma nova configuração familiar, contribua ainda mais para o debate: o homem “do lar”. Foco da presente pesquisa, essa figura é bastante evidente em outros países ocidentais, em especial nos Estados Unidos, haja vista a profusão de livros publicados em torno do assunto², muitos deles escritos por homens que viveram/vivem a experiência de ser um *househusband* ou *stay-at-home dad*. Além dos livros, chamam atenção redes como a *National At-Home Dad Network*, fundada para oferecer “apoio, educação e defesa aos pais que são os cuidadores

² Uma rápida busca pelas livrarias on-line revela a infinidade de obras dedicadas a essa nova figura, intitulada *househusband* ou, mais comumente, *stay-at-home dad: The stay-at-home dad handbook* (Peter Baylies & Jessica Toonkel, 2004); *Househusband* (Ad Hundler, 2007); *Daddy, where’s your vagina? What I learned as a stay-at-home dad* (Joseph Schatz, 2009); *Confessions of a househusband* (Alan Tapley, 2010); *Dad or alive: confessions of an unexpected stay-at-home dad* (Adrian Kulp, 2013); *Life is short, laundry is eternal: confessions of a stay-at-home dad* (Scott Benner, 2013); *The Troubled Househusband* (Jerry Tunne, 2015); dentre outros.

primários dos seus filhos”³, seja por meio de trocas virtuais ou por meio de trocas presenciais, estas últimas possibilitadas pela realização da *HomeDadCon*, convenção anual de pais “donos de casa”, já na 23ª edição. Também chama atenção a quantidade de textos midiáticos, pesquisas acadêmicas e pesquisas governamentais que têm como foco o surgimento da figura homem “do lar”. Tudo isso mostra que, não somente nos Estados Unidos, onde os homens “do lar” já somam quase meio milhão⁴, mas em vários outros países ocidentais, como na Itália, na Espanha e na França – onde emergem as figuras do *papà casalinghi*, do *papá amo de casa* e do *père au foyer*, nessa ordem – a transformação já está em pleno curso, fornecendo muita matéria para debate e reflexão.

À vista disso, passamos a indagar se haveria espaço para a configuração desse novo ator na cultura brasileira e, em caso afirmativo, como é que os diferentes enunciadores convocariam os valores da moral que regem os comportamentos de homens e mulheres na sociedade brasileira: como esses valores seriam realizados, recuperando assim o “imaginário cultural” dessa sociedade, ou potencializados, dando lugar à manifestação de novos valores e de novas formas de vida. Um árduo trabalho de composição de *córpus* teve início e, apesar do empenho, no momento de apresentação do projeto ainda não tínhamos em mãos todos os objetos que aqui e agora apresentamos semioticamente analisados. Desde o início do trabalho sabíamos que para abordar a cultura brasileira e, mais especificamente, a emergência de um novo ator e de uma nova forma de vida nessa cultura, era preciso dar esse passo duplamente instável que demos ao propor a análise de um tema e ao apresentar um *córpus* de pesquisa que estavam ambos em construção.

Sendo assim, conseguimos selecionar, inicialmente, os seguintes objetos: o vídeo publicitário “Inversão de Papéis”, produzido para o lançamento da versão *Sporting* da linha Fiat Idea 2011; o livro de crônicas *Borracheiro: minha viagem pela casa* (2013 [2011]), de Fabrício Carpinejar; a autobiografia *Macho do século XXI: o executivo que virou dona de*

³ O enunciado “providing support, education and advocacy for fathers who are the primary caregivers of their children” encabeça a página de abertura do sítio eletrônico da associação de “pais donos de casa” citada, a *National At-Home Dad Network*. Disponível em: <<http://athomedad.org/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

⁴ Os números variam de acordo com os critérios adotados na definição do *stay-at-home dad*. A *Pew Research* chegou a registrar, em 2014, dois milhões de homens nessa função. O número foi alcançado, segundo os mantenedores do sítio eletrônico da rede americana *National At-Home Dad Network*, possivelmente porque o órgão responsável pela pesquisa definiu os *stay-at-home dads* como “homens com idade entre 18-69 anos que estão vivendo com seus filhos na condição de desempregados e sem qualquer tipo de remuneração há pelo menos um ano”. A definição adotada pela *NAHDN*, em contrapartida, concebe o *stay-at-home dad* como “qualquer pai que é o cuidador primário e regular dos seus filhos enquanto a companheira trabalha fora de casa”. Acredita-se, assim, que a referida função é definida pelo papel de *caregiver* (cuidador), e não pelo desemprego ou ausência de renda do sujeito “pai”. Além disso, estudos apontam que a maioria dos homens americanos que ocupa tal função no espaço doméstico o faz por escolha e não em decorrência da perda do trabalho e/ou dificuldade de encontrar emprego. Dados disponíveis em: <<http://athomedad.org/>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

casa. E acabou gostando (2013), de Claudio Henrique dos Santos; e algumas edições de alguns programas televisivos, como a edição de 06 de julho de 2014 do programa “Papo de Mãe” (TV Brasil), em que “Mariana Kotscho e Roberta Manreza conversam com homens donos de casa”. Com o andamento do trabalho, mantivemos o livro de crônicas, o vídeo publicitário, a autobiografia e a edição do programa “Papo de Mãe” citada, e acrescentamos, em substituição a outros objetos televisivos que se mostraram pouco relevantes à análise, a edição de 27 de janeiro de 2015 do programa “Casos de Família” (SBT), intitulada “Sou dono de casa e ainda apanho!”; e as edições de 10 de março, 29 de março e 29 de maio de 2017 do quadro “Homens do lar”, integrado ao programa “Encontro com Fátima Bernardes” (Rede Globo) no início de 2017. A diversidade de linguagens constitutiva do *cópus* é então plenamente justificável uma vez que se compreende o ineditismo da temática, relativamente bem explorada ao redor do globo, mas parcamente abordada no cenário brasileiro⁵.

Além disso, a aparente heterogeneidade do nosso *cópus* se justifica quando se compreende que abordamos, em esfera mais ampla, a mídia, a comunicação e a literatura de massa, numa palavra, a chamada “cultura de massa”, cultura cuja “orientação consumidora destrói a autonomia e a hierarquia estética próprias da cultura cultivada” (MORIN, 1997, p. 18). Produzida e propagada a partir de normas e técnicas maciças, a cultura de massa é destinada a um aglomerado gigantesco de indivíduos que, de acordo com Edgar Morin, *não falam*, apenas ouvem e veem ou se recusam a ouvir e a ver, caracterizando, assim, um dos polos do que o pesquisador metaforicamente define como um diálogo entre um prolixo (o sistema de produção cultural) e um mudo (o consumo). É interessante observar, nesse sentido, a indagação de Morin: “a cultura de massa é imposta do exterior ao público (e lhe fabrica pseudonecessidades, pseudo-interesses) ou reflete as necessidades do público?” (1997, p. 47). Respondendo a questão, o autor destaca que o verdadeiro problema é o da dialética entre os dois polos, o do sistema de produção cultural e o das necessidades culturais dos consumidores. Concluindo de modo certo o raciocínio, Morin revela que “a cultura de massa é, portanto, o produto de uma dialética produção-consumo, no centro de uma dialética global que é a da sociedade em sua totalidade” (1997, p. 47). Isto posto, nosso papel como semioticistas é, pois, mostrar, direta ou indiretamente, como a cultura de massa reflete a sociedade – o termo “refletir” sendo aqui pensado em toda a sua polissemia –, ou ainda,

⁵ Para ilustrar o cenário, citamos pesquisa realizada pelo Data Popular à pedido da empresa Tempo de Mulher e divulgada no sítio eletrônico da InfoMoney em outubro de 2013: para 54% dos homens entrevistados, o homem que larga o trabalho para cuidar das crianças e da casa é motivo de vergonha e imediatamente associado a estigmas como comodismo, preguiça e “vagabundagem”. Apenas 11% consideram essa decisão motivo de orgulho. Isso reflete, pois, na dificuldade de encontrar material midiático sistematizado sobre o assunto.

citando Landowski, como, “especularmente, a comunidade social se oferece como espetáculo a si mesma e, ao fazer isso, dota-se das regras necessárias a seu próprio jogo” (1992, p. 14).

Para o desenvolvimento da pesquisa, contamos com o aparato teórico-metodológico da semiótica francesa, com especial enfoque nas noções de “papel”, “ator”, “forma de vida” e “práxis enunciativa”. Em semiótica, o “papel” é sinônimo de função, qualificação ou atributo do ator. O “ator”, em contrapartida, é um indivíduo integrando e assumindo diferentes papéis. Desse modo, um actante-sujeito dotado de determinados papéis actanciais (sujeito do querer e/ou do dever, sujeito do saber e/ou do poder) pode receber investimento temático-figurativo e transformar-se em ator, e isso ocorre graças à atribuição de um papel temático, modelo organizado de comportamento cujas manifestações são amplamente previsíveis, como o papel /pai/. Individual ou coletivo, mais figurativo ou menos figurativo, o ator é frequentemente identificado por meio de um antropônimo ou mesmo pelo papel temático assumido (o já citado papel temático /pai/ pode, por exemplo, servir de denominação do ator).

Desdobramentos mais recentes têm permitido ampliar o estudo do ator por meio da investigação da(s) forma(s) de vida por ele assumida(s) ou a ele atribuída(s). Incorporada à semiótica a partir de Ludwig Wittgenstein (1999 [1952]), a noção de “forma de vida” teve suas primeiras sistematizações registradas no dossiê *Les formes de vie* (1993), resultante dos trabalhos conduzidos no último seminário (1991-1992) de Algirdas Julien Greimas. Definidas como certos tipos “configurações nas quais uma ‘filosofia da vida’ exprimir-se-ia por uma deformação coerente do conjunto de estruturas que definem um projeto de vida” (FONTANILLE, 1993, p. 5, tradução nossa⁶), as formas de vida são tomadas como criações contingentes em relação às exigências da vida cotidiana. Elas surgem, assim, por meio de uma ruptura capaz de ensinar aos “seres semióticos” uma nova sabedoria, uma nova identidade modal, um novo modo de responder ao mundo que os rodeia, um novo modo de conceber as relações humanas e o sentido que porventura atribuem à própria vida.

Buscando dar uma resposta à questão da constituição das identidades nos discursos, as formas de vida surgem, assim, na estreita dependência do sujeito que controla a semiose, isto é, do sujeito da enunciação. Desse modo, ressalta-se que o estudo das formas de vida origina-se da intersecção de dois tipos de preocupações: uma de ordem estética, que aponta para as atuais pesquisas sobre a percepção, outra relativa à práxis enunciativa, que aponta para as atuais pesquisas em torno do uso e das estereotípias discursivas. É essa segunda problemática que particularmente atrai nossa atenção, visto que as formas de vida “são construídas e

⁶ Texto original: «Des configurations où une ‘philosophie de la vie’ s’exprimerait par une déformation cohérente de l’ensemble des structures définissant un projet de vie».

desconstruídas pelo uso e são inventadas, praticadas ou denunciadas por ‘instâncias enunciativas’, coletivas ou individuais” (FONTANILLE, 1993, p. 6, tradução nossa⁷). É a problemática da práxis enunciativa que permite investigar, portanto, como as formas de vida emergem, aparecem, declinam-se e desaparecem no interior das culturas.

Destarte, a presente pesquisa de doutoramento contribui para a investigação da atuação da práxis enunciativa no tocante à constituição de novas formas de vida. E faz isso por meio da investigação da emergência de uma forma de vida específica: a forma de vida do ator homem “dono de casa”. Confirmando que a forma de vida assumida e/ou atribuída a esse ator emerge na esteira de um embate entre a transformação e a manutenção de um modelo hegemônico de masculinidade, a presente pesquisa focaliza como os enunciadores dos diferentes textos selecionados – conjugando as dimensões pessoal e impessoal da enunciação – referendam ou refutam as regras que norteiam não apenas as maneiras estereotipadas de “ser homem”, mas também os modos estereotipados de organização coletiva. A relevância da pesquisa é, portanto, duplamente destacada: porque acompanha, direta ou indiretamente, os debates em torno das mudanças de comportamento de homens e mulheres na sociedade contemporânea; porque se embasa nos conceitos de práxis enunciativa e de forma de vida, que constituem conjuntamente, hoje, um dos campos de questionamento mais pertinentes para a consolidação da teoria semiótica no seio das ciências humanas e sociais.

Nessa perspectiva, registramos os objetivos que nos guiam ao longo do presente trabalho: 1) investigar a constituição dos papéis actanciais, temáticos e patêmicos do ator homem “dono de casa” e identificar a(s) forma(s) de vida por ele assumida(s) e/ou a ele atribuída(s) nos diferentes textos selecionados; 2) Verificar quais as práticas semióticas (“femininas”) desempenhadas pelo ator homem “dono de casa” e analisar as estratégias enunciativas empregadas na legitimação discursiva dessas práticas e desse ator; 3) Compreender como os diferentes enunciadores convocam os valores da moral que regem os comportamentos femininos e masculinos na sociedade brasileira: como esses valores são realizados, recuperando, assim, o “imaginário cultural” dessa sociedade, ou potencializados, dando lugar à manifestação de novos valores e de novas formas de vida.

No que concerne à organização, este trabalho apresenta-se estruturado em cinco capítulos. Os três primeiros capítulos tratam de questões teórico-metodológicas que são fundamentais ao desenvolvimento das análises do *cópus*. Os dois últimos apresentam as análises desse *cópus*, os objetos de investigação que o compõem tendo sido agrupados, como

⁷ Texto original: «*Elles se font et se défont par l’usage, eles sont inventées, pratiquées ou dénoncées par des instances énonçantes’, collectives ou individuelles*».

verificar-se-á, a partir de suas semelhanças. Sendo assim, introduziremos, na sequência, o conteúdo de cada um dos capítulos, ou melhor, os seus pontos principais.

No primeiro capítulo, apresentaremos a teoria semiótica desde seus primórdios até seus desenvolvimentos mais recentes. Enfocaremos as contribuições de Propp e a passagem de uma “teoria da ação” à uma teoria efetiva da narrativa, bem como o desenvolvimento do denominado “percurso gerativo da significação”. Trataremos também da primazia dada ao estudo do texto (ao longo dos anos 1960-1980) e da atual consideração de outros níveis de pertinência semiótica – englobantes ou englobados pelo nível do texto –, sobretudo a partir da teorização empreendida por Jacques Fontanille (2005, 2008a, 2008b).

No segundo capítulo, abordaremos o desenvolvimento da semiótica no âmbito do denominado “nível discursivo” do percurso gerativo. Exploraremos as projeções da enunciação, responsáveis pela instalação dos actantes do discurso, e os procedimentos de figurativização e tematização. Passando, então, ao conceito de “práxis enunciativa”, abordaremos a enunciação enquanto “prática”: a prática de produção de textos/discursos na qual intervém, primordialmente, a noção de “uso”. Exploraremos a práxis enunciativa, nesse sentido, por meio dos “modos de existência”, uma vez que ela é tomada como responsável pela articulação entre determinado estado sincrônico e todos os estados sincrônicos anteriores e posteriores. Exploraremos a práxis enunciativa também por meio dos valores, e, para tanto, recorreremos a alguns conceitos e noções desenvolvidos pela semiótica tensiva, tais como “triagem” e “mistura”, “valores de absoluto” e “valores de universo”.

No terceiro capítulo, apresentaremos como se dá a constituição dos atores. Versaremos sobre o actante, unidade sintática concebida no interior de uma gramática narrativa, e o ator, resultante de uma “singularização do actante”, realizada graças a investimentos semânticos, temáticos e/ou figurativos. Exploraremos também os papéis actanciais, temáticos e patêmicos. Ainda nesse capítulo, trataremos do surgimento e do desenvolvimento do conceito de “forma de vida”, desde a publicação do dossiê de 1993 até o lançamento da última obra de Fontanille (2015) sobre a questão. Nessa perspectiva, tomaremos o “belo gesto” como atitude singular responsável por romper com a moral social e fundar novas formas de vida, e a “semiosfera” como espaço semiótico necessário à existência e ao funcionamento das diferentes linguagens, incluindo aí as formas de vida, tomadas como “enunciações”.

No quarto capítulo, apresentaremos a análise de três dos objetos que compõem nosso corpus: o vídeo publicitário “Inversão de Papéis”, produzido para o lançamento da versão *Sporting* da linha Fiat Idea 2011; o livro de crônicas *Borracheiro. Minha viagem pela casa* (2013), de Fabrício Carpinejar; e a obra autobiográfica *Macho do Século XXI*. O executivo

que virou dona de casa. E acabou gostando (2013), de Claudio Henrique dos Santos. Tomando o primeiro desses objetos, conduziremos a análise da narrativa construída no texto-enunciado e, posteriormente, a análise da relação que se pode estabelecer entre a narrativa construída no enunciado e a cena prática de produção do anúncio. O objetivo é investigar se, como anuncia o *slogan* inserido no texto (“O mundo mudou. O Fiat Idea também”), o mundo realmente mudou, especificamente no terreno das relações de gênero. Tomando, em seguida, o segundo objeto, conduziremos a análise de dois conjuntos de crônicas, o primeiro representado pela crônica-piloto “Do lar”, o segundo, pela crônica-piloto “Pé de meia”. Mostraremos, desse modo, os reflexos e as refrações que perpassam a construção do ator homem “do lar” e os jogos veridictórios que se empregam na sua discursivização. Tomando, então, o terceiro objeto, conduziremos a análise da (de)formação de papéis, práticas e formas de vida desempenhadas pelo ator homem “do lar” e da tensão que se estabelece, na totalidade da obra, entre o “velho” e o “novo”, entre o “tradicional” e o “moderno”, dentre outros pontos graças às expressões “Macho do século XXI” e “*daddy in home*”.

No quinto capítulo, apresentaremos a análise dos outros três objetos: a edição de 27 de janeiro de 2015 do programa “Casos de Família” (SBT); as edições de 10 de março, 29 de março e 29 de maio de 2017 do quadro “Homens do lar”, do programa “Encontro com Fátima Bernardes” (Rede Globo); e a edição de 06 de julho de 2014 do programa “Papo de Mãe” (TV Brasil). Na análise do primeiro desses objetos, problematizaremos a figura homem “do lar” relativamente ao que nosso imaginário cultural condensa nas figuras do “vagabundo”, do “malandro”, do “aproveitador”, ou, ainda, nas figuras do “bobo”, do “pobre coitado”, do “digno de pena”. Na análise do segundo objeto, problematizaremos a figura homem “do lar” em relação à figura do sujeito desempregado, fruto da crise econômica, e/ou mais “participativo”, fruto de novas tendências. Na análise do terceiro objeto, finalmente, problematizaremos a figura homem “do lar” em termos de reconfiguração familiar.

Ao chegarmos às “Considerações Finais”, queremos crer ter conseguido apresentar, de maneira estruturada, coesa e coerente, como se dá a construção da figura actorial homem “do lar” e a emergência de uma possível nova forma de vida doméstica em textos/discursos da cultura brasileira. Acredita-se, assim, que a pesquisa possa contribuir com o desenvolvimento da teoria semiótica, sobretudo no que se refere à operacionalização conjunta de conceitos como os de “ator”, “papel”, “prática”, “práxis enunciativa” e “forma de vida”, e com as diversas áreas das ciências humanas e sociais que se preocupam com a compreensão da sociedade (e se ocupam dela), particularmente no tocante ao homem contemporâneo.

1 A SEMIÓTICA FRANCESA: UM PANORAMA

A teoria semiótica greimasiana deve ser concebida como um percurso, como uma atividade de construção ou, melhor ainda, como um projeto coletivo de construção teórica. Refazendo-se, retificando-se, consertando-se, modificando-se, desenvolvendo-se, assim pensamos a semiótica.

(BARROS, 1995, p. 81).

A semiótica que utilizamos como aparato teórico-metodológico de nossa pesquisa tem por precursor Algirdas Julien Greimas, linguista lituano radicado na França que, desde o início dos anos 1960, foi, ao lado de Louis Hjelmslev, um dos grandes continuadores de Ferdinand de Saussure, uma vez que se propôs a “refletir acerca das condições pelas quais seria possível um estudo científico da significação” (GREIMAS, 1976, p. 14). Tendo suas bases inaugurais predominantemente assentadas na linguística – de onde despontam, além de Saussure e Hjelmslev, a importante figura de Émile Benveniste –, a semiótica francesa nasceu e consolidou-se, de fato, a partir da convergência de várias fontes, das quais Denis Bertrand (2003) destaca três: a linguística, a antropológica (antropologia cultural) e a filosófica (fenomenologia). Sendo assim, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss, Georges Dumézil, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty e Paul Ricoeur são alguns dos principais nomes possíveis de serem encontrados ao lado dos de Saussure, Hjelmslev e Benveniste na contextualização da semiótica enquanto um “produto” interdisciplinar.

Concebida como projeto teórico, uma vez que não estava (e ainda não está) acabada, a semiótica francesa – também conhecida como “semiótica narrativa e discursiva”, “semiótica do texto e do discurso” ou “semiótica greimasiana” – colocou-se a tarefa de explicitar as condições de emergência da significação nos textos, nos discursos e nas práticas significantes mais diversas, levando sempre em conta que o sentido não é um simples “dado” escondido sob a superfície das coisas e das situações do mundo, mas algo do qual se pode obter apenas o “parecer”: “a semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente” (BERTRAND, 2003, p. 11). Desse modo, a semiótica dotou-se de uma metalinguagem e de modelos metodológicos que lhe permitem descrever “não as coisas mesmas, mas a maneira como lhes atribuímos sentido projetando sobre elas um olhar que organiza suas relações” (LANDOWSKI, 2014, p. 11). Seu objeto não

é, portanto, simples e unicamente *o que* as semióticas-objeto⁸ dizem, mas *como* elas dizem o que dizem, ou seja, os mecanismos de agenciamento do sentido.

Focalizando, inicialmente, o plano do conteúdo dos objetos abarcados, a semiótica propõe o percurso gerativo da significação, um modelo que concebe a geração do sentido partindo do mais simples e abstrato em direção ao mais complexo e concreto, por meio da articulação entre dois níveis de profundidade superpostos: o nível das estruturas semionarrativas (que comporta, por sua vez, um nível profundo e um nível de superfície) e o nível das estruturas discursivas. O nível profundo (ou fundamental) compreende a(s) oposição(ões) semântica(s) básica(s) que, geral(is) e abstrata(s), constitui(em) a relação mínima de sentido de um texto. Duas operações sintáticas (a negação e a asserção) põem em movimento a(s) relação(ões) estabelecida(s) entre os elementos dessa(s) oposição(ões), permitindo depreender, na sucessividade narrativa, a afirmação de um estado inicial, a negação desse estado e a afirmação de um estado final: relações e operações-transformações representadas visualmente com auxílio do quadrado semiótico.

Ainda no âmbito das estruturas semionarrativas, compreende-se o nível de superfície (ou narrativo). Às relações e operações-transformações do nível profundo correspondem, nesse nível, estados e fazeres formulados, respectivamente, em enunciados de estado e enunciados de fazer, os quais se estruturam no chamado programa narrativo. Todo programa narrativo, concebido como a *performance* do sujeito, pressupõe um programa modal, concebido, por sua vez, como a competência desse sujeito. Um programa modal compreende as condições necessárias à realização da *performance* e caracteriza-se como uma organização hierárquica de modalidades ou de valores modais: o querer-fazer e/ou dever-fazer regendo o saber-fazer e/ou poder-fazer. O encadeamento de um programa de competência com um programa de *performance* constitui o percurso narrativo do sujeito. Nesse percurso, o sujeito de estado, o sujeito do fazer e o objeto, até então actantes sintáticos, tornam-se papéis actanciais: o actante-sujeito, por exemplo, assume diferentes papéis: sujeito do querer, sujeito do poder, sujeito do saber, sujeito competente, sujeito realizador.

Há ainda outros dois percursos na organização narrativa: o do destinador-manipulador (percurso da manipulação) e o do destinador-julgador (percurso da sanção). O destinador é, nessa construção, o sujeito que estabelece as regras do jogo: o destinador-manipulador transmite ao sujeito da ação um querer e/ou um dever; o destinador-julgador, por sua vez,

⁸ De acordo com Greimas e Courtés (2013, p. 448-456), o termo “semiótica” é empregado em vários sentidos, ora como objeto, ora como teoria, ora como sistema. Todavia, só se pode falar de semiótica no sentido de “objeto”, conforme os autores supracitados, quando existe um encontro entre a semiótica-objeto e a teoria semiótica que a apreende, enforma e articula.

avalia a *performance* do sujeito da ação, aplicando-lhe a sanção, que pode ser de dois tipos: cognitiva (reconhecimento (ou não) do sujeito e integração (ou não) de seu percurso no sistema de valores do destinador) e pragmática (retribuição, que pode ocorrer na forma de recompensa ou punição). Assim concebido, o esquema narrativo canônico

constitui como que um quadro formal em que vem se inscrever o “sentido da vida” com suas três instâncias essenciais: a qualificação do sujeito, que o introduz na vida; sua “realização” por algo que “faz”; enfim, a sanção – ao mesmo tempo retribuição e reconhecimento – que garante, sozinha, o sentido de seus atos e o instaura como sujeito segundo o ser (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 331).

É no nível das estruturas discursivas que as estruturas narrativas são assumidas pela instância da enunciação, que faz uma série de “escolhas”, de pessoa (actorialização), tempo (temporalização), espaço (espacialização), temas (tematização), figuras (figurativização) e atualiza a narrativa, transformando-a em discurso. Exploram-se, nesse nível, as projeções da enunciação no enunciado e os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular seu enunciatário. Trata-se do nível mais superficial do percurso gerativo, o mais próximo da manifestação textual. A partir dele, compreende-se como, na base da elaboração do modelo, estabelece-se a ideia de que o discurso tem invariantes que se realizam de modo variável: a mesma estrutura fundamental pode ser narrativizada de várias maneiras; as mesmas estruturas narrativas podem ser discursivizadas de modos variáveis; o mesmo tema pode ser figurativizado diferentemente.

Por razões históricas e até mesmo epistemológicas, o nível narrativo foi o mais bem explorado dentro do modelo. Basta verificar que em sua primeira fase de desenvolvimento a semiótica restringiu suas análises a textos que apresentavam um componente pragmático muito forte, como as narrativas folclóricas. A narrativa foi consagrada, nesse primeiro momento, como “transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos” (BARROS, 2002, p. 28). Compreendendo as limitações iniciais, todavia, a semiótica passa por outras fases de desenvolvimento e novos desdobramentos surgem: a investigação das modalidades do fazer e, posteriormente, das modalidades do ser; a investigação dos efeitos de sentido passionais e da sensibilização discursiva; a investigação da práxis enunciativa, etc. Outros desdobramentos também se dão a partir da proposta de articulação da ética com a estética, da investigação das práticas semióticas e das formas de vida, dos outros níveis de pertinência além do consagrado nível do texto.

Essas são algumas das reflexões que apresentaremos nos tópicos a seguir, intitulados, respectivamente, “A teoria da ação e seus desdobramentos” e “O texto e os outros níveis de pertinência”. Nosso objetivo fundamental é mostrar, no âmbito deste panorama geral, que a semiótica francesa é realmente “um projeto coletivo de construção teórica” que, conforme evidenciou Barros (1995) no trecho apresentado como epígrafe acima, só pode ser pensado nos moldes de um percurso que se refaz, se retifica, se modifica e se desenvolve, e isso graças às pesquisas que vão sendo feitas e, em grande medida também, aos novos e diversificados objetos que vão sendo tomados para análise, enriquecendo assim a disciplina.

1.1 A teoria da ação e seus desdobramentos

Inicialmente gostaríamos de apontar importantes contribuições da antropologia cultural e dos estudos folclóricos no desenvolvimento da semiótica narrativa. Nesse sentido, é inquestionável a proeminência d’A *Morfologia do conto maravilhoso russo*, de Vladimir Propp, considerada “o fundamento inevitável de toda reflexão sobre a narratividade” (BERTRAND, 2003, p. 269). Publicada em 1928, na Rússia, a obra foi traduzida para o inglês somente em 1958, tendo a tradução para o francês sido efetuada anos depois, em 1965 (e em grande medida graças a Lévi-Strauss, que a tornou conhecida na França em 1960, por meio de um texto que tecia reflexões críticas sobre o estudo de Propp). A *Morfologia* é caracterizada essencialmente pelo postulado das trinta e uma funções e pela definição das sete personagens que realizam essas funções em uma centena de contos eslavos.

Concedendo primazia às funções, Propp enuncia na abertura d’A *Morfologia* as quatro teses fundamentais do estudo, que retomamos a partir de Bertrand (2003, p. 270-273): a primeira sustenta que as unidades constitutivas do conto maravilhoso são as funções, idênticas em todos os contos, independentemente do revestimento figurativo que recebem; a segunda refere-se ao número limitado de funções; a terceira, à sua ordem de sucessão, que é sempre constante; a quarta tese funda-se no postulado de uma protoforma do conto: cada conto seria uma variante particular desse único modelo. Desse modo, as personagens são definidas a partir de suas “esferas de ação” e apresentam-se também em número limitado: o agressor (ou o malfeitor), o doador (ou o provedor), o auxiliar, a pessoa buscada, o mandante, o herói e o falso herói são os sete protagonistas do conto maravilhoso russo.

Criticando o modelo proppiano, Claude Brémont, especialista em etnoliteratura, busca uma formalização mais abstrata, que abre à análise um campo de aplicação mais vasto, bem além do domínio do conto maravilhoso russo, conforme descreve Bertrand (2003, p. 276).

Questionando o caráter mecânico e coercitivo do encadeamento das funções, o pesquisador procede assim à consideração de uma série de opções dicotômicas: na “sequência elementar” há, com efeito, uma situação que abre uma possibilidade que pode ser atualizada – ou não –, provocando sucesso (atualização da possibilidade) ou fracasso (não atualização da possibilidade). Outra importante consideração recai sobre o apagamento da personagem: concebendo a ação como inseparável daquele que a sofre ou a faz, o pesquisador procura formalizar uma lógica dos papéis narrativos. No entanto, “o modelo de C. Brémond não considera o desdobramento discursivo dos papéis e, assim descontextualizada, sua tipologia define essencialmente a moldura para uma semântica da ação: ela indica posições, mas faltam-lhe os percursos e as transformações” (BERTRAND, 2003, p. 277).

Greimas e sua escola empreendem a passagem de uma teoria da ação a uma teoria efetiva da narrativa no momento em que propõem o desenvolvimento de uma “sintaxe narrativa”. Impressionado com uma observação do linguista Louis Tesnière, segundo a qual a frase mais simples já é um pequeno drama, implicando um processo, actantes e circunstâncias, Greimas (1976) apresenta, naquela que é considerada a obra inaugural da teoria semiótica – *Semântica Estrutural* – o postulado de um modelo actancial constituído de seis papéis organizados em três pares de categorias: a primeira, baseada na relação de desejo, implica o sujeito e o objeto; a segunda, baseada na relação de comunicação, implica um destinador e um destinatário; a terceira, de ordem pragmática, abarca o adjuvante e o oponente.

Compreendendo as limitações iniciais do modelo, utilizado na análise de narrativas que apresentam um componente pragmático forte, a semiótica passa para uma segunda fase. Nessa fase, examinam-se as condições necessárias à ação, isto é, a *competência modal*, e incorporam-se à teoria os modos de existência do sujeito: as modalidades do querer ou do dever engendram um sujeito virtual; o saber e o poder, um sujeito atualizado; o fazer, um sujeito realizado. Adotando, em seguida, a perspectiva não mais apenas do sujeito que tem sua competência modal alterada, mas daquele que provoca a alteração, a semiótica alarga o salto e passa ao exame da manipulação. A concepção de narrativa também se alarga: à sucessão de estados e de transformações, acrescenta-se a “sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor” (BARROS, 2002, p. 28).

É a partir de então que o esquema narrativo canônico passa a compreender três percursos: o da manipulação, o da ação e o da sanção. Enquanto o percurso da ação situa-se na dimensão pragmática do discurso, invocada nos discursos etnoliterários (narrativas míticas, contos maravilhosos), literários (romances, novelas) ou sociais (reportagens, *faits divers*,

publicidades), o da manipulação e o da sanção situam-se na dimensão cognitiva, desenvolvida paralelamente ao aumento do saber atribuído aos sujeitos instalados no discurso. Nesse momento, verifica-se que a organização da intersubjetividade é articulada por meio de estruturas polêmicas e contratuais, e amplia-se, conseqüentemente, o campo de aplicação da teoria. Uma limitação, no entanto, permanece: explicam-se os “estados de coisas”, mas não o que se denominariam “estados de alma”. Até então, o actante é um simples operador e a análise ainda “não leva em conta a modulação dos estados do sujeito, agitado, instável, flutuante, em seu face a face com a ação” (BERTRAND, 2003, p. 359).

Para poder tratar dos “estados de alma”, a semiótica passa por mais duas fases. A primeira examina as modalizações do ser, que podem ser de dois tipos, dependendo do local de incidência: modalização do enunciado, a qual incide sobre o predicado, isto é, sobre a relação de junção (conjunção ou disjunção) estabelecida entre sujeito e objeto; ou modalização do objeto, isto é, do valor nele investido, a qual repercute no sujeito de estado. No primeiro caso, exploram-se as modalidades veridictórias e epistêmicas. As primeiras articulam-se na categoria modal ser *versus* parecer e permitem estabelecer o estatuto veridictório (a “validade”) das relações juntivas: verdadeiras, falsas, mentirosas ou secretas. As segundas dizem respeito ao julgamento epistêmico aplicado aos enunciados veridictoriamente modalizados: por meio delas, o sujeito compara o que lhe foi apresentado pelo manipulador com aquilo que sabe ou aquilo em que crê. É a partir daí que a semiótica começa a examinar mais detidamente o fazer interpretativo do sujeito.

No segundo tipo de modalização do ser, a incidência é sobre o objeto e dá *existência modal* ao sujeito. Se, por exemplo, os valores são desejáveis e impossíveis, o sujeito está modalizado e tem sua existência modal definida pelo querer-ser e pelo não-poder-ser. Esses desdobramentos constituem já o primeiro passo para o exame das paixões, quarta fase da sequência que adotamos aqui, apoiados em Barros (1995) e Fiorin (1999). Investigada mais amplamente a partir dos anos 80, a paixão é entendida, inicialmente, como efeito de sentido passional produzido no discurso como reflexo da organização narrativa das estruturas modais, isto é, de um arranjo de modalidades do ser. A sintaxe modal permanece ainda muito próxima, nesse momento, do funcionamento da sintaxe pragmática ou cognitiva.

Num segundo momento, porém, o estudo da paixão avança e conclui-se que a modalização narrativa não é suficiente para explicar os efeitos de sentido passionais. Passa-se, assim, a investigar o que está aquém do percurso gerativo do sentido, as condições do aparecimento da significação sob a forma de unidades discretas. O objetivo é entender, a partir de então, a sensibilização discursiva. Para tanto, novos procedimentos são explorados,

como a convocação enunciativa, que contrasta com o procedimento da conversão entre níveis do percurso gerativo. Desenvolve-se, desse modo, principalmente no âmbito da chamada semiótica tensiva, questões que foram introduzidas em *Semiótica das Paixões* (1993 [1991]), obra escrita por Greimas em coautoria com Jacques Fontanille.

É preciso destacar, a esse respeito, que novos olhares sobre o sentido começaram a ganhar terreno logo após a publicação de *Da Imperfeição* (2002 [1987]), última obra individual de Greimas. Inaugurando o tratamento semiótico das questões de estética, a obra reintroduz, na teoria semiótica, preocupações relativas à abordagem da dimensão sensível⁹ da significação. Segundo Ana Cláudia de Oliveira, pesquisadora brasileira que traduziu e prefaciou a obra, “o livro é, em primeiro lugar, convite a uma reflexão sobre o modo de presença da estética na vida humana, ou melhor, na cotidianidade” (2002, p. 9), o que se dá, segundo a pesquisadora, de duas maneiras: por meio de certos encontros entre sujeitos e objetos de valor, os advindos de um evento extraordinário; por meio de arranjos e re-arranjos das coisas simples que fazem parte de nosso viver rotineiro. Landowski (2005) explica que a partir dessa perspectiva existencial, que considera a dimensão inteligível dos discursos conjunta e indissociavelmente com a sua dimensão sensível,

não é mais uma distância objetivante, mas uma proximidade imediata ou, até mesmo, alguma forma de intimidade efusiva que se estabelece entre os dois polos da relação, entre um sujeito para quem o conhecer não se separa do sentir, e um objeto, ou um outro sujeito, também cognoscíveis mediante o sentir (LANDOWSKI, 2005, p. 94).

Dando continuidade a essa “virada estética” iniciada com *Da Imperfeição*, Greimas propõe, no âmbito do seu último Seminário de Semântica Geral, um estudo norteado pela temática “Estética da ética: moral e sensibilidade” (1991). Do Seminário resulta o dossiê “Les formes de vie”, organizado por Fontanille e veiculado no volume 13 da revista canadense *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry* [R.S.S.I.], no final do ano de 1993. Para o organizador do dossiê, a questão da “estética da ética” aponta para um ambicioso programa de pesquisa direcionado às formas de vida, concebidas como “deformação coerente do conjunto

⁹ Novas maneiras de apreender e de dar tratamento ao sentido puderam ser então concebidas, como mostram algumas obras lançadas pouco tempo depois, no Brasil: *Do inteligível ao sensível*: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas (1995), dirigida por Ana Cláudia de Oliveira e Eric Landowski; *Corpo e sentido: a escuta do sensível* (1996), organizada por Ignacio Assis Silva; *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica* (1997), dirigida por Eric Landowski e José Luiz Fiorin.

de estruturas que definem um projeto de vida” (FONTANILLE, 1993, p. 5, tradução nossa¹⁰). Desse modo, duas preocupações estão na base da problemática, segundo ele:

As formas de vida procedem, ao mesmo tempo, da práxis enunciativa, pois são construídas e desconstruídas pelo uso e são inventadas, praticadas ou denunciadas por “instâncias enunciativas”, coletivas ou individuais; e da estetização da ética, pois apenas conseguem dar um sentido à vida na medida em que obedecem a certos critérios de tipo sensível e estético (FONTANILLE, 1993, p. 5-6, tradução nossa¹¹).

Essas e outras questões relacionadas ao conceito de forma de vida serão investigadas ao longo dos dois próximos capítulos, sobretudo nos tópicos 2.2 (dedicado à problemática da “práxis enunciativa”) e 3.2 (dedicado à problemática das “formas de vida”). A seguir, ainda no âmbito deste panorama geral, trataremos do nível do texto, consagrado pela semiótica francesa ao longo dos anos 60-80, e dos demais níveis de pertinência da análise semiótica, formalizados recentemente por meio dos trabalhos conduzidos por Fontanille.

1.2 O texto e os outros níveis de pertinência

Inspirando-se em boa parte no modelo desenvolvido pelo filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein (1999), bem como no modelo dos níveis da análise linguística desenvolvido por Benveniste (1976), Fontanille (2005, 2008a, 2008b) propõe o seu “percurso gerativo do plano da expressão da semiótica das culturas” ou, como ficou mais conhecido, “percurso gerativo da expressão¹²”: um percurso que se apresenta como um conjunto de seis planos de imanência e de pertinência (signos, textos-enunciados, objetos-suporte, práticas, estratégias e formas de vida) nos quais as significações culturais podem se exprimir.

Marcando a diferença existente entre seu percurso e o de Wittgenstein, Fontanille explica que na concepção desenvolvida pelo filósofo da linguagem os diferentes planos de

¹⁰ Texto original: «*Déformation cohérente de l'ensemble des structures définissant un projet de vie*».

¹¹ Texto original: «*Les formes de vie procèdent à la fois de la praxis énonciative, car elles se font et se défont par l'usage, elles sont inventées, pratiquées ou dénoncées par des «instances énonçantes», collectives ou individuelles, et de l'esthétisation de l'éthique, car elles ne parviennent à donner un sens à la vie que dans la mesure où elles obéissent à certains critères de type sensible et esthétique*».

¹² Sobre esse percurso, acreditamos ser conveniente destacar, citando Cintia Alves da Silva e Jean Cristtus Portela, que “o que Fontanille chama de ‘expressão’ em sua proposta de percurso gerativo não é propriamente o que convencionalmente chamamos expressão no que ela tem de sensível e material, em oposição ao que o conteúdo tem de conceitual e inteligível. Na proposta fontanilliana, a *experiência* semiótica, isto é, a maneira pela qual uma semiótica-objeto se presentifica, é a chamada de ‘expressão’, ao passo que a *existência* semiótica é considerada seu ‘conteúdo’. Para Fontanille, cada nível do percurso gerativo da expressão equivale a formas diferentes do sentido manifestar-se enquanto semiótica-objeto e, por consequência, a níveis diferentes de pertinência da análise semiótica” (SILVA; PORTELA, 2012, p. 55, grifos dos autores).

análise *nunca* são considerados de maneira autônoma, isto é, “a análise e a interpretação resultam da travessia dos níveis [...] e jamais de uma parada metodológica em cada um deles” (FONTANILLE, 2014a, p. 58), o que produz *sempre* uma análise contínua. Ao contrário, a abordagem que o semiótico francês propõe no âmbito do seu percurso considera cada um dos planos de análise como semióticas-objeto autônomas e procura dar conta dos seus procedimentos de integração. Dizendo de outro modo, se a “travessia” dos níveis é *conditio sine qua non* da análise no modelo de Wittgenstein, no modelo de Fontanille essa “travessia” é uma opção metodológica que se oferece ao analista. É então a noção de integração, tomada a Benveniste¹³, que explica o fato de a análise ser descontínua de um nível a outro do percurso, mas igualmente possível de se tornar contínua mediante procedimentos específicos, que permitem projetar várias semióticas-objetos sobre um único plano.

Nesse sentido, a integração canônica é definida pelo pesquisador como integração ascendente: nela, cada nível superior integra o nível imediatamente inferior. Já na integração descendente, cada nível superior pode manifestar-se no nível imediatamente inferior. A respeito desses procedimentos, Fontanille (2005, 2008a, 2008b) esclarece que na integração ascendente opera-se por *desdobramento*, devido ao aumento do número de dimensões; na integração descendente, em contrapartida, opera-se por *condensação*, devido à perda de certo número de propriedades. Integrações irregulares ou *síncopes*, sejam elas ascendentes ou descendentes, também são possíveis, como exploraremos mais adiante.

O primeiro nível de pertinência explorado por Fontanille (2005, 2008a, 2008b) em seu modelo é o nível dos signos ou signos-figuras, unidades mínimas de significação que associam um mínimo de expressão e um mínimo de conteúdo, podendo ser isoladas e inseridas em numerosos e diferentes contextos. É esse patamar que a semiótica francesa viu-se obrigada a superar, desde o princípio, para poder construir e concretizar seu projeto científico: “Da lexicografia à semântica transfrásica, da semiologia à semiótica de fato, é o domínio das unidades mínimas de significação que se deve abandonar para ter uma visão de conjunto do projeto semiótico sobre o sentido” (PORTELA, 2008, p. 101). No entanto, esse primeiro nível de pertinência continua sendo essencial para pensar a relação do(s) sujeito(s) com o mundo significante, por meio da experiência da *figuratividade*.

Como essa experiência desemboca naturalmente na experiência da *interpretação*, o nível de pertinência dos textos-enunciados logo se impõe: é esse o nível escolhido pela

¹³ Fontanille esclarece, a respeito da noção de integração, tomada a Benveniste: “É verdade que Benveniste limita voluntariamente o estudo desse princípio ao domínio das línguas verbais [...], mas o problema do qual ele trata é exatamente da mesma natureza daquele tratado pela semiótica das culturas, guardadas as devidas proporções” (FONTANILLE, 2008a, p. 4).

semiótica dos anos 1970 para a concretização do seu projeto. “Fora do texto não há salvação!” é o *slogan* que marcou essa época, na qual se desenvolveram as condições necessárias à modelização e conseqüente enriquecimento da teoria semiótica geral. Sendo assim, reconhece-se, em conformidade com Portela (2008), que por mais que a semiótica atual coloque em questão a preocupação com a concreção dos textos-enunciados, essa preocupação continua sendo a característica fundadora da episteme semiótica greimasiana. É o que também destaca Fontanille ao assegurar que “sem o princípio de imanência, não haveria a teoria das paixões, mas uma mera importação de modelos psicanalíticos; sem o princípio da imanência, não haveria a semiótica do sensível, mas somente uma reprodução de análises fenomenológicas” (2008a, p. 2). Logo, o que se concebe hoje não é a “extrapolação” desse princípio e dessa modelização, mas uma revisão dos seus limites e possibilidades:

Se é verdade, como diz Hjelmslev, que os dados do linguista apresentam-se como sendo os do “texto”, isso não é mais uma verdade para o semioticista, que trabalha também com “objetos”, com “práticas” ou com “formas de vida” que estruturam áreas inteiras da cultura. Assim, o *slogan* greimasiano deveria ser hoje reformulado: “Fora das semióticas-objeto não há salvação!” (FONTANILLE, 2008a, p. 2).

Desse modo, um texto-enunciado é “um conjunto de figuras semióticas organizadas em um todo homogêneo graças à sua disposição sobre um mesmo suporte ou veículo” (FONTANILLE, 2005, p. 20), o qual se constitui, por sua vez, como superfície de inscrição do texto e, ao mesmo tempo, como um dos atores de uma prática semiótica. Estamos no nível dos objetos, descritos como “estruturas materiais, dotadas de uma morfologia, de uma funcionalidade e de uma forma exterior identificável, cujo conjunto é destinado a um uso ou a uma prática mais ou menos especializada” (FONTANILLE, 2005, p. 19). Conforme explica Portela (2008), tudo que concerne à captação e registro de uma linguagem está relacionado a esse nível: o papel e o modo de impressão, o tipo de tela-suporte e a linguagem de codificação/programação, os sistemas de transmissão e aparelhos de recepção em geral. O funcionamento semiótico dos objetos-suporte é, assim, inseparável tanto do nível inferior (dos textos-enunciados), como do nível superior, das práticas.

De acordo com Fontanille, uma prática é “um agenciamento de ações que constrói, no seu próprio movimento, a *significação* de uma situação e de sua transformação” (2011, p. 3, tradução nossa¹⁴). Ela se define, portanto, por meio da concepção de uma “significação

¹⁴ Texto original: «Une pratique est un agencement d’actions qui construit, dans son mouvement même, la signification d’une situation et de sa transformation».

dinâmica”, esforçando-se por estabilizá-la no seio de uma interação permanente com outros cursos de ação e com outras práticas. Sendo assim, a prática se circunscreve a uma cena na qual o próprio texto, o seu suporte, os elementos do entorno, o usuário ou o observador desempenham papéis actanciais. Em uma entrevista de Fontanille concedida a Portela, encontramos uma boa e sintética definição de prática semiótica:

Uma prática é constituída em uma superfície por um conjunto de atos, cuja significação raramente é conhecida de antemão, e que se constrói “em tempo real” por adaptações desses atos em relação uns aos outros. Ela se define também por sua temática principal, que fornece o “predicado” central da prática, ao redor do qual se organiza um dispositivo actancial que compreende um operador, um objetivo e, sobretudo, outras práticas com as quais a prática de base interage (PORTELA, 2006, p. 181).

A estratégia, por sua vez, é um princípio de composição sintagmática das práticas: ajustando a superposição, a sucessão e o acavalamento ou concorrência entre práticas, a dimensão estratégica “reúne práticas para fazer delas conjuntos significantes novos, mais ou menos previsíveis (usos sociais, ritos, comportamentos complexos), através da programação de percursos e de suas intersecções, ou de ajustamentos em tempo real” (FONTANILLE, 2008b, p. 28-29, tradução nossa¹⁵). Nesse sentido, “toda prática comporta por princípio uma dimensão estratégica integrada, no sentido de que ela acomoda ao menos duas práticas: o curso principal, e o curso secundário da prática interpretativa” (FONTANILLE, 2011, p. 9, tradução nossa¹⁶). Discorrendo sobre essa dimensão, Portela destaca que

a semiótica já se situa, por princípio, como ciência interpretativa estratégica: ela identifica, descreve e analisa semióticas-objeto, buscando a estratégia enunciativa e enunciva (Greimas; Courtés, 1979) que lhes permite existir no âmbito da cultura. Além dessa dimensão estratégica interpretativa, é preciso reconhecer na semiótica uma dimensão estratégica produtiva, que permite que o semioticista não só classifique a existência semiótica de uma semiótica-objeto, mas diga algo sobre seu devir e seus usos na cultura (PORTELA, 2008, p. 106).

Subsumindo essa dimensão, as formas de vida se impõem como “*deformação coerente*, obtida pela repetição e regularidade do conjunto de soluções estrategicamente adotadas para ajustar as cenas práticas entre si” (FONTANILLE, 2008b, p. 32, tradução

¹⁵ Texto original: «La *stratégie* rassemble des pratiques pour en faire de nouveaux ensembles signifiants, plus ou moins prévisibles (des usages sociaux, des rites, des comportements complexes), que ce soit par programmation des parcours et de leurs intersections, ou par ajustement en temps réel».

¹⁶ Texto original: «Toute pratique comporte par principe une dimension stratégique intégrée, en ce sens qu'elle accomode au moins deux pratiques: le cours principal, et le cours secondaire de la pratique interprétative».

nossa¹⁷). Comparável ao que ocorre com as práticas, observa-se que “viver” também comporta uma dimensão cursiva muito problemática:

O “curso de uma vida” é limitado nas duas pontas da cadeia, uma realizada (o nascimento) e outra potencial (a morte), mas entre esses dois limites seu curso pode ser interrompido a qualquer momento, pode encontrar obstáculos, e deve enfrentar tudo o que pode desviar seu rumo. Portanto, a forma de uma vida deve responder a todas as questões de inspiração modal, axiológica e passional que pontuam o desdobramento sintagmático: “como, por que, sob quais condições, em nome de que continuar?”. No caso das práticas, o que se busca continuar é tão somente o “curso da ação”; no das formas de vida, o que se busca continuar é o curso da própria vida (FONTANILLE, 2014a, p. 69).

Em estudo integralmente dedicado às formas de vida, Fontanille complementa o raciocínio apresentado na citação anterior:

Para que se reconheça uma forma de vida como suscetível de sustentar um curso de vida e dar-lhe um sentido, é preciso que ela seja escolhida entre alternativas axiológicas. Uma forma de vida é, desse modo, definida na confrontação e comparação com outras. Além disso, uma forma de vida deve permanecer transformável em outras formas de vida (FONTANILLE, 2015a, p. 59, tradução nossa¹⁸).

O pesquisador responsável pelo modelo ressalta ainda que, sejam quais forem as hierarquias entre planos de análise, “as formas de vida ocupam sempre o último nível e, como tais, devem, portanto, indicar os limites do que se designa em geral como ‘existência semiótica’, em contraste com os modos de existência físico, químico ou biológico, entre outros” (FONTANILLE, 2014a, p. 60). Uma forma de vida é, assim, “suscetível de integrar a totalidade dos níveis inferiores para produzir globalmente uma configuração pertinente à análise das culturas” (FONTANILLE, 2005, p. 31). Isso não significa que a análise deva abranger todos os seis níveis de pertinência, pois sínopes são também possíveis.

A esse respeito, Fontanille lembra que “cada nível superior pode manifestar-se nos níveis inferiores, segundo o percurso de integração descendente. A integração ascendente atua [...] por acréscimo de dimensões suplementares, enquanto a integração descendente atua por redução do número de dimensões” (2008a, p. 10). Além disso, o pesquisador alerta: “Mas os

¹⁷ Texto original: «*déformation cohérente, obtenue par la répétition et par la régularité de l'ensemble des solutions stratégiques adoptées pour articuler les scènes pratiques entre elles*».

¹⁸ Texto original: «*Pour qu'on reconnaisse une forme de vie comme susceptible de soutenir un cours de vie, et de lui donner sens, il faut qu'elle soit choisie parmi des alternatives axiologiques. Une forme de vie est donc par définition dans la confrontation et la comparaison avec d'autres. Et une forme de vie doit rester transformable en d'autres formes de vie*».

dois percursos não são contrários um ao outro: na integração ascendente, um texto estará inscrito num objeto e manipulado em uma prática; na integração descendente, uma prática estará emblematizada por um objeto, ou encenada num texto” (2008a, p. 10). O mesmo vale para os demais níveis: também uma forma de vida pode vir a ser manifestada num texto a partir, por exemplo, da conformação de uma determinada sequência de práticas.

Ilustrando as sínopes descendentes, que particularmente interessam ao nosso trabalho, Fontanille ensina que uma forma de vida pode ser condensada (ou prefigurada) em uma só prática ou mesmo em uma só figura. Segundo ele, “é a essa síncope e a essa condensação que Pascal recorre, quando preconiza: *colocai-vos de joelhos, rezai e credeis*” (2008a, p. 12), pois uma forma de vida completa (a fé) encontra-se aí condensada figurativamente em uma prática cotidiana (a prece), até mesmo nos signos corporais (joelhos dobrados). Ainda segundo o autor, o logotipo de uma marca obedece formalmente aos mesmos princípios de síncope e de condensação, guardadas as devidas proporções:

No entanto, como se trata de um “texto”, ou até mesmo de uma simples “figura”, essa condensação é produzida por uma síncope de maior amplitude, que produz dessa vez um efeito de *simbolização*: o logotipo manifesta então, sem mediação, tanto uma cena figurativa típica (um texto), uma prática (a missão da marca), quanto uma forma de vida (valores, um estilo estratégico, etc.) (FONTANILLE, 2008a, p. 12, grifo do autor).

Na análise do nosso córpus de pesquisa, como se verá na parte que lhe é reservada, priorizaremos um movimento de integração descendente: as formas de vida e as práticas semióticas atribuídas e/ou assumidas pelo ator homem “do lar” são abordadas num mesmo plano: aquele do texto. Todavia, consideraremos também, e de maneira conjunta, o movimento oposto, de integração ascendente, e isso se explica pelo fato de trabalharmos com objetos *a priori* muito distintos uns dos outros (obra literária, peça publicitária, obra autobiográfica com viés de autoajuda, programa televisivo) e cujas condições de produção e circulação são não raras vezes determinantes para a problematização do texto-enunciado que esses objetos integram. Além disso, ressaltamos que nosso trabalho tenta, num nível mais amplo, captar toda uma cultura, de modo que é plenamente justificável a opção metodológica por um movimento irregular (sincopado) de “travessia” entre os níveis.

Ainda nessa linha de investigação, consideramos as reflexões de Edna Nascimento (2014), que, tendo desenvolvido um importante trabalho em torno das formas de vida da mulher brasileira das décadas de 1940, 1950 e 1960, por meio da análise da revista *O Cruzeiro*, e orientado várias pesquisas sobre as formas de vida do brasileiro, concebeu as

formas de vida, desde o início de suas reflexões, como sequências de práticas semióticas humanas estereotipadas que, ao se configurarem como formas de vida, permitem interpretar o fazer, o saber e o sentir que regem os sujeitos no seu percurso pelo mundo, bem como o sentido que atribuem à própria vida. Pode-se dizer que é a assunção e/ou manifestação de determinadas formas de vida na construção dos atores individuais ou coletivos, nos diferentes textos/discursos da cultura, que tem norteado o trabalho desta e de muitos outros pesquisadores brasileiros, o que já é suficiente para ratificar uma análise textual-discursiva das formas de vida. Todavia, podemos ainda citar o que o próprio Fontanille diz a respeito da relação entre “forma de vida” e “ator” na sua última entrevista concedida a Portela:

As formas de vida, finalmente, são vastas configurações semióticas coerentes e congruentes, que servem como referências de identidade individual e coletiva, as quais os atores podem dar a si mesmos, inventar, deformar e confrontar, sem precisar se referir a classificações implícitas ou explícitas que lhes seriam impostas pelas determinações sociais (PORTELA, 2015, p. 612, tradução nossa¹⁹).

Embora conceituada de modo um pouco diferente, a mesma relação pode ser verificada nas reflexões de Portela e Matheus Schwartzmann, como se verifica no trecho reproduzido abaixo:

Entendemos a forma de vida como uma macroisotopia temática e figurativa, urdida na cultura e inscrita na enunciação, que orienta a produção de percursos narrativos, temáticos e figurativos que definem identidades nos discursos, sejam identidades de atores individuais, singulares, sejam identidades de atores coletivos. No caso de a identidade ser individual, conduta encarnada em um sujeito determinado, não podemos perder de vista que tal conduta só é apreensível enquanto totalidade à luz da coletividade, como **ideologia** que se faz a partir de uma **axiologia**, ambos os termos aqui compreendidos no sentido que têm no *Dicionário de semiótica* (GREIMAS; COUTÉS, 2008). No caso de identidades coletivas, cujo caráter também é axiológico, é curioso notar o ir e vir entre a identidade coletiva e suas manifestações pontuais, que imprimem variações estilísticas importantes às formas de vida (PORTELA; SCHWARTZMANN, 2012, p. 120-121, grifos dos autores).

É essa investigação das diferentes formas de vida assumidas por diferentes atores (individuais ou coletivos) e configuradas em diferentes textos da cultura que têm norteado o trabalho de muitos pesquisadores brasileiros, conforme dissemos. Nesse sentido, seria

¹⁹ Texto original: «*Les formes de vie, enfin, sont de vastes configurations sémiotiques cohérentes et congruentes, qui servent de repères d'identité individuelle et collective, que les acteurs peuvent se donner eux-mêmes, inventer, déformer et confronter, sans avoir à se référer à des classifications implicites ou explicites qui leur seraient imposées par les déterminations sociales.*».

possível dizer que o ator, dotado de um *modus operandi* e de um *modus essendi*, abarca também, ao assumir uma determinada forma de vida, um *modus vivendi* que define uma maneira característica de responder ao mundo que o rodeia, concebendo senão o “sentido da vida” ao menos o “sentido da sua vida”, conforme expressões de Claude Zilberberg (1999). Essas novas questões abrem um caminho promissor nas pesquisas semióticas, como declara Fontanille na já citada entrevista concedida a Portela (2015). Aponta o pesquisador que a questão da ética e das formas de vida, junto à questão da práxis e das práticas, formam um único conjunto indissociável: o de uma semiótica “à altura do homem”.

A *práxis* e as práticas não podem ser pensadas sem um actante imerso no fazer, inerente a seus próprios atos, um actante que se constrói ao mesmo tempo em que age [...]. Desse ponto de vista imerso, as formas semióticas oferecem um ponto de apoio à iniciativa individual e coletiva, o processo interage com o sistema, e os operadores do processo podem modificar o sistema. E a ética, é ela também a possibilidade, para esses mesmos actantes e desse mesmo ponto de vista, de inventar, dando-lhe uma forma coerente individual ou coletiva, sistemas de valores e regras de conduta (PORTELA, 2015, p. 612, tradução nossa²⁰).

Afina-se a semiótica, desse modo, com as novas maneiras de se fazer pesquisa científica, especificamente em um momento em que, como afirma Fontanille (2015b), não parece mais possível distinguir radicalmente as “pesquisas aplicadas” e as “pesquisas fundamentais”, que serviriam apenas aos interesses do Conhecimento e das Comunidades Científicas. Eis aí delineada nossa missão-desafio que é, de certo modo, a de todos os semioticistas neste século XXI: desenvolver um trabalho que dialogue e dê boas contribuições às pesquisas que vêm sendo conduzidas no âmbito das ciências humanas, especificamente no tocante às transformações sociais, culturais e antropológicas em curso e por vir; e, paralelamente, que ratifique a coerência dos princípios metodológicos e dos conceitos de base da teoria. É assim que abordaremos, nos dois capítulos subsequentes, questões relativas à enunciação e à práxis enunciativa, ao ator e a seus papéis, ao *belo gesto* singular e às formas de vida coletivas, à constituição semiótica das culturas, e exploraremos, em seguida, a construção da forma de vida do ator homem “dono de casa” na cultura brasileira.

²⁰ Texto original: «*La praxis et les pratiques ne peuvent être pensées sans un actant immergé dans le faire, inhérent à ses actes mêmes, un actant qui se construit en même temps qu’il fait [...]. De ce point de vue immergé, les formes sémiotiques offrent une prise à l’initiative individuelle et collective, le procès interagit avec le système, et les opérateurs du procès peuvent modifier le système. Et l’éthique, c’est aussi la possibilité, pour ces mêmes actants et de ce même point de vue, d’inventer, en leur donnant une forme cohérente individuelle ou collective, des systèmes de valeur et des règles de conduit*».

2 A PRODUÇÃO DOS DISCURSOS

Neste capítulo, abordaremos questões que dizem respeito à produção dos discursos. Antes de iniciarmos essa abordagem, porém, consideramos pertinente uma breve apresentação das noções de “texto” e “discurso”, que, embora sejam muitas vezes consideradas sinônimas no âmbito da teoria semiótica, apresentam alguns aspectos que é necessário distinguir.

Recorrendo ao *Dicionário de semiótica*, verificamos que o discurso é tomado “como um dispositivo em forma de ‘massa folheada’, constituído de certo número de níveis de profundidade superpostos” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 145). Ainda no *Dicionário*, verificamos a estreita vinculação existente entre discurso e enunciação, visto que, para os autores, a instância da enunciação serve de lugar à geração do discurso: “Se a enunciação é, com efeito, segundo Benveniste, a ‘colocação em discurso’ da língua, então o discurso é justamente o que é colocado pela enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 146).

Entretanto, as definições complexificam-se um pouco quando se constata que tanto o discurso quanto o texto são produtos da enunciação. A distinção fundamental passa então a ser dada a partir da observação de que o discurso é da ordem da imanência, ao passo que o texto é do domínio da manifestação. Distinguindo as duas noções, Fiorin argumenta:

O discurso é um todo organizado de sentido [...] pertencente à ordem da imanência, ou seja, ao plano do conteúdo; é a atualização de virtualidades da língua e do universo do discurso. O texto também é um todo organizado de sentido [...], mas é do domínio da manifestação, isto é, do plano da expressão; é a realização do discurso (FIORIN, 2012, p. 154).

Explorando a questão, Barros (2002, p. 3) destaca que três pontos são decisivos para a concepção de discurso e para sua análise: a primeira diz respeito à relação do discurso com a enunciação e com as suas condições de produção e de recepção; a segunda diz respeito à consideração do discurso como lugar em que se entrecruzam o social e o individual; a terceira diz respeito à articulação entre narrativa e discurso, isto é, à consideração de que o discurso é constituído sobre estruturas narrativas que o sustentam. Considera-se, assim, na teoria semiótica, um mecanismo chamado “discursivização”, e que opera pelos procedimentos de tematização, figurativização, actorialização, temporalização e espacialização, os quais serão abordados na primeira seção deste capítulo. A “discursivização” distingue-se, na esteira da diferenciação entre “texto” e “discurso”, do mecanismo da “textualização”, mas ambos permanecem, de igual modo, interdependentes:

A distinção entre texto e discurso é necessária porque os procedimentos de discursivização são diversos dos de textualização, porque eles são objetos que têm modos de existência semiótica diversa: um é do domínio da atualização, o outro, do da realização. Um é da ordem da imanência, o outro, da manifestação: **o texto é a manifestação do discurso por meio de um plano de expressão**, o que significa que um mesmo discurso pode ser manifestado por textos diversos. **Por outro lado, certas relações que se estabelecem entre o texto e o discurso dão uma dimensão sensível ao conteúdo, porque ele não é apenas veiculado pelo plano de expressão, mas recriado nele** (FIORIN, 2012, p. 162, grifos nossos).

Partindo dessas reflexões introdutórias, passaremos, na sequência, à abordagem do que denominamos, sem qualquer pretensão de esgotar a complexidade do fenômeno, de “instância produtora dos discursos”: a enunciação.

2.1 Enunciação

O ato de linguagem aparece, assim, [...] como uma fenda criadora.

(GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 111).

Enraizada numa abordagem estrutural, a semiótica dos anos 1960 relegou a problemática da enunciação para segundo plano e centrou-se no desvendamento da gramática interna dos textos: estruturas elementares articuladas no quadrado semiótico, estruturas narrativas centradas no actante, estruturas discursivas tecidas em isotopias. Foi essa a abordagem adotada naquela que é considerada a obra inaugural da teoria: *Semântica Estrutural* (1976 [1966]), de Algirdas Julien Greimas. Ao longo da obra, encontram-se os objetivos fundamentais do projeto teórico-metodológico então nascente e verifica-se a primazia dada à construção da objetivação do texto. Trata-se, sobretudo, de uma abordagem que visa a eliminar o “parâmetro de subjetividade”, não pertinente para a descrição que se priorizava na época, por meio da supressão das categorias que o manifestam: a pessoa, o tempo da enunciação, os dêiticos espaciais, os elementos fáticos em geral.

A partir da década de 1970, todavia, a semiótica questiona e revisa seus modelos, acabando por reintegrar a problemática da enunciação no interior do dispositivo global da teoria. Isso é verificado, por exemplo, em “L’Énonciation: une posture épistémologique” (1974), texto organizado a partir de resposta dada por Greimas, no âmbito de uma conferência ministrada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras *Barão de Mauá* (Ribeirão Preto/SP), em julho de 1973, a uma pergunta previamente formulada pelos professores Edward Lopes e

Ignácio Assis Silva. Logo no início de sua fala, o semioticista confessa: “A pergunta que o Sr. Lopes e o Sr. Assis me dirigiram me fez pensar muito. Eu diria muito, mas não quantitativamente, antes qualitativamente. É uma pergunta que diz respeito a um conjunto de problemas fundamentais – e atuais” (GREIMAS, 1974, p.1, tradução nossa²¹).

Conforme Greimas afirma em seguida, não se tratava de uma pergunta, mas de um conjunto de perguntas que indagava sobre a relação (de pressuposição) existente entre enunciado e enunciação. É um dos aspectos dessa indagação que conduz o semioticista a assegurar que não se pode conceber o enunciado sem se reportar à enunciação:

Partimos da definição de que a enunciação é um enunciado. Então, se um dos termos do enunciado é conhecido, os outros podem ser deduzidos. São pressupostos logicamente. Portanto, a enunciação não pode ser conhecida exceto pela forma de pressuposição lógica, que é o único modo de existir da enunciação (GREIMAS, 1974, p. 2, tradução nossa²²).

A pertinente reintegração da problemática da enunciação na teoria também é destacada no *Dicionário de Semiótica* (2013 [1979]), onde, comentando sobre a economia global do modelo, Greimas e Courtés esclarecem quais são as suas duas principais opções: a primeira é a forma gerativa, representada por meio do percurso gerativo da significação; a segunda

consiste em introduzir, na teoria semiótica, a questão da enunciação, da colocação em discurso da língua (Benveniste) e das condições específicas, explicitáveis [...] que a rodeiam. Às estruturas semióticas profundas, situadas “em língua” e de que se nutre a “competência”, fomos levados a acrescentar estruturas menos profundas, discursivas, tais como se constroem ao passarem pelo filtro que é a instância da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 514).

Na esteira de Benveniste (1976), a enunciação é vista como instância da “colocação em discurso”, instância de mediação que assegura a discursivização da língua e possibilita a passagem entre a competência e a *performance* (linguísticas), entre as estruturas semióticas virtuais e as estruturas realizadas sob a forma de discurso. Levando em conta as diferentes camadas que constituem o percurso gerativo da significação, pode-se afirmar que o espaço dessas virtualidades semióticas, cuja atualização cabe à instância da enunciação, é o lugar de

²¹ Texto original: «*La question que M. Lopes et M. Assis da Silva m'ont remise par écrit m'a fait beaucoup réfléchir; beaucoup, je ne dirais pas quantitativement mais qualitativement. C'est une question que concerne un ensemble de problèmes fondamentaux et d'actualité*».

²² Texto original: «*Nous partons de cette définition que l'énonciation est un énoncé. Alors si un des termes de l'énoncé est connu, les autres en peuvent être déduits. Ils sont présumés logiquement. Donc l'énonciation ne peut être connue que sous la forme de présupposition logique et c'est la seule façon d'exister de l'énonciation*».

residência das estruturas semionarrativas. A enunciação é, nessa concepção, a instância de mediação e de transformação das estruturas semionarrativas em estruturas discursivas.

Mas ela é também, ao mesmo tempo, lugar de instauração do sujeito (da enunciação) e ponto de referência das relações espaço-temporais (*ego hic et nunc*). Dois mecanismos ou operações são, nesse sentido, fundamentais: a debreagem, por meio da qual se projetam os actantes do enunciado e as suas coordenadas espaço-temporais para fora da instância da enunciação; e a embreagem, por meio da qual se rejeitam essas mesmas categorias e se recobre “o lugar imaginário da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 167). O primeiro mecanismo define o sujeito da enunciação “por tudo aquilo que ele não é”; o segundo confere-lhe “o estatuto ilusório do ser” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 167).

Se a enunciação se define por meio do ato de produção do discurso, ela se define, ao mesmo tempo, de acordo com Greimas e Courtés, como “instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)” (2013, p. 166). Nas palavras de Lopes, isso significa que “a enunciação cria o enunciado como seu objeto posto, mas este, uma vez colocado, cria a enunciação como seu pressuposto de existência” (1985, p. 16). Compreende-se, dessa maneira, que o enunciado comporta frequentemente elementos que remetem à instância da enunciação: de um lado, pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, adjetivos e advérbios apreciativos, dêiticos espaciais e temporais (elementos cuja eliminação produz os chamados textos enuncivos); de outro, marcas que ajudam a descrever essa instância, como os verbos performativos. A enunciação é, de modo consequente, o “ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”, e o enunciado, por sua vez, “o objeto cujo sentido faz ser o sujeito” (LANDOWSKI, 1992, p. 167).

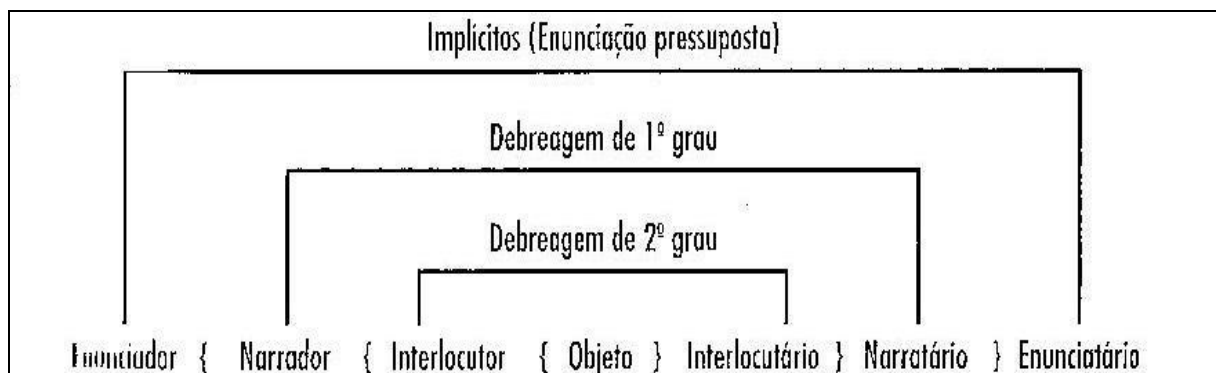
Isto posto, verifica-se que a enunciação é sempre *enunciação enunciada*: “logo, só podemos falar de enunciação na medida em que esta enunciação é enunciada” (GREIMAS, 1974, p. 2, tradução nossa²³). Isso significa que a enunciação é “apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*: o ‘eu’, o ‘aqui’ ou o ‘agora’, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 168, grifo do autor). Essa enunciação enunciada diz respeito, portanto, ao conjunto de marcas e traços que a enunciação propriamente dita deixou no enunciado: ela é recuperada justamente por meio dessas marcas e traços; a enunciação propriamente dita, por sua vez, é da ordem do inefável.

²³ Texto original: «Donc on ne peut parler d'énonciation que dans la mesure où cette énonciation n'est pas énoncé».

2.1.1 A sintaxe discursiva

É preciso tratar então dos procedimentos que entram em jogo, no nível da instância da enunciação, no momento da produção do discurso. Esses procedimentos são abarcados dentro do mecanismo chamado “discursivização”, e são definidos como sendo a actorialização, a temporalização e a espacialização. Tais procedimentos “permitem inscrever as estruturas narrativas (de natureza lógica) em coordenadas espaçotemporais e investir os actantes em atores discursivos” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 473). O que eles têm em comum é o fato de poderem ser definidos por meio da utilização das operações de debreagem e embreagem, apresentadas em detalhes a seguir, por meio de um esquema elaborado por Barros (2002) e retomado, com pequenas alterações, por Fiorin (2010a):

Figura 1 – Os níveis da hierarquia enunciativa



Fonte: Fiorin (2010a, p. 69)

O esquema apresenta os três níveis que compõem a hierarquia enunciativa. O primeiro nível tem como actantes o enunciador e o enunciatário: aquele corresponde ao destinador implícito da enunciação, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer; este corresponde, por sua vez, ao destinatário, a quem cabe o fazer interpretativo e a ação subsequente.

Trata-se, segundo Fiorin (2008), do autor e do leitor implícitos, ou seja, de “uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto” (2008, p. 138). Ao definir esses actantes, porém, os autores do *Dicionário* alertam: “o enunciatário não é apenas destinatário [...], mas também sujeito produtor do discurso, por ser a ‘leitura’ um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 171). Do mesmo modo, Fontanille (1989) também alerta que enunciador e enunciatário não são posições independentes, localizadas cada uma em um polo do discurso, mas posições que se encontram “no mesmo lugar”:

Se se admite que as operações de leitura são as mesmas, para o enunciário, que aquelas pelas quais o enunciador é responsável, se se admite que o percurso gerativo da significação e a semiose são assumidas tanto pelo enunciário quanto pelo enunciador, se se admite enfim que a leitura das significações de um texto é tanto uma construção dessas significações quanto a própria escritura o é, então se reconhece implicitamente que os sujeitos da enunciação não estão separados de um lado e de outro do enunciado, mas “no mesmo lugar” em relação a ele (FONTANILLE, 1989, p. 13, tradução nossa²⁴).

É o termo “sujeito da enunciação”, frequentemente usado como sinônimo de enunciador, que cobre, de fato, as posições actanciais de enunciador e enunciário, visto que o primeiro produz o enunciado e o segundo, funcionando como uma espécie de filtro, também atua na construção do enunciado ao ser levado em consideração pelo seu produtor. A respeito dessa imagem do enunciário, pontua Fiorin:

Com efeito, a imagem do enunciário constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador: não é a mesma coisa produzir um texto para um especialista numa dada disciplina ou para um leigo; para uma criança ou para um adulto. O enunciário é também uma construção do discurso. Não é o leitor real, mas um leitor ideal, uma imagem de um leitor produzida pelo discurso (FIORIN, 2008, p. 153).

Nas palavras de Bertrand, o sujeito da enunciação é concebido “como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado” (2003, p. 83). Sua identidade resulta do conjunto das informações e das determinações que lhe dizem respeito no texto, podendo apenas ser apreendida segundo um caminho a montante, do fim para o começo, e não o inverso. Quanto ao sujeito da enunciação “real”, Bertrand afirma, na esteira do que afirmaram, por exemplo, Greimas e Courtés (2013), que “ele é sempre inevitavelmente relegado a uma posição implícita [...] e permanece, em si mesmo, inacessível” (2003, p. 83).

Quando facilmente reconhecíveis no enunciado, esses actantes são chamados narrador e narratário. Sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciário, narrador e narratário se diferenciam daqueles por serem o destinador e o destinatário explicitamente

²⁴ Texto original: «Si on admet en effet que les opérations de lecture sont les mêmes, pour l'énonciataire, que celles don't est responsable l'énonciateur, si on admet que le parcours génératif de la signification et la sémiosis sont aussi bien assumés par l'énonciataire que par l'énonciateur, si on admet enfin que la lecture des significations d'un texte est aussi bien une construction de ces significations que l'écriture elle-même, alors on reconnaît implicitement que les sujets d'énonciation sont, non pas “de part et d'autre” de l'énoncé, mais “à la même place” par rapport à lui».

instalados no enunciado: “actantes da enunciação enunciada, são eles sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário, e podem encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou o sujeito cognitivo” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 327). Para concebê-los, emprega-se a debreagem, responsável pela projeção no enunciado de um *não eu* (debreagem actancial), um *não aqui* (debreagem espacial) e um *não agora* (debreagem temporal), separados do *eu-aqui-agora* que fundamentam a inerência do sujeito enunciante a si mesmo.

É a debreagem, portanto, que faz surgir o enunciado, e isso graças à negação da instância fundadora da produção do discurso. Bertrand afirma, nesse sentido, que “a possibilidade [...] de abandonar a inerência a si mesmo e de representar sujeitos e coisas sem relação com a situação de fala, como numa projeção objetivante, é a característica primordial da linguagem humana” (2003, p. 92). Acrescenta o autor: “sob essa luz, os enunciados atribuídos à própria pessoa, aqueles que, como o grito, acompanham o surgimento dos afetos e das emoções, pouco diferem das linguagens animais” (2003, p. 92). Refletindo sobre a questão, Fontanille afirma que a debreagem é disjuntiva: “Graças a ela, o mundo do discurso separa-se do simples ‘vivido’ indizível da presença. Com ela, o discurso certamente perde em intensidade, mas ganha em extensão: novos espaços, novos movimentos podem ser explorados, outros actantes podem ser postos em cena” (2007, p. 99).

Nesse sentido, a debreagem pode ser de dois tipos: enunciativa ou enunciva. Na enunciativa, instauram-se no enunciado os actantes da enunciação (*eu/tu*), o espaço da enunciação (*aqui*) e o tempo da enunciação (*agora*), ou seja, o *não eu*, o *não aqui* e o *não agora* são enunciados como *eu-aqui-agora*. Na enunciva, instauram-se o actante do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*algures*) e o tempo do enunciado (*então*). Cada uma delas cria, em princípio, um efeito de sentido particular: aquela cria um efeito de aproximação ou subjetividade; esta cria um efeito de distanciamento ou objetividade.

Considera-se ainda um terceiro tipo de debreagem, que ocorre quando o narrador dá voz a um actante do enunciado já debreado. Trata-se da debreagem interna (segundo, terceiro graus), por meio da qual o narrador, simulacro do enunciador, cede a palavra aos interlocutores (interlocutor/interlocutário), em discurso direto, criando em geral o efeito de sentido de realidade. A debreagem interna permite, assim, passar a responsabilidade do que é dito àquele que se cita. Sobre esse recurso, Greimas e Courtés (2013) afirmam:

Notar-se-á aqui que cada debreagem interna produz um efeito de referencialização: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa,

dá a impressão de que essa narrativa constitui a “situação real” do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 112).

Ao contrário da debreagem, que expulsa da instância da enunciação a pessoa, o espaço e o tempo do enunciado, a embreagem recupera ou ao menos finge recuperar as formas que projetou fora de si. Utilizando uma pessoa com valor de outra, um marcador de espaço com sentido de outro ou um tempo com significado de outro, a embreagem cria o efeito de sentido de identificação entre as categorias do enunciado e as da enunciação. Ela se apresenta, portanto, como “o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 159-160).

A embreagem é, portanto, de acordo com Fontanille, de natureza conjuntiva: “sob sua ação, a instância de discurso procura reencontrar sua posição original, o que não chega a fazer, pois o retorno à posição original é um retorno ao indizível do corpo próprio, ao simples pressentimento da presença” (2007, p. 99). Pondera então o pesquisador: “Entretanto a embreagem pode, ao menos, construir o simulacro desse retorno. [...] A embreagem renuncia à extensão, pois volta ao ponto mais próximo possível do centro de referência, e dá prioridade à intensidade: ela concentra novamente a instância de discurso” (2007, p. 99-100).

Concebe-se, conseqüentemente, uma embreagem actancial, uma embreagem espacial e uma embreagem temporal, procedimentos que, mesmo quando utilizados em sincretismo, impedem a concepção de uma embreagem total, isto é, impedem um retorno completo à instância da enunciação: se isso fosse possível o enunciado desapareceria, visto que ele só existe a partir da negação da referida instância. Greimas e Courtés pontuam que “da mesma forma como não há segredo senão na medida em que se pode desconfiar, de forma alusiva, de sua existência ou de seu desvendamento eventual, a embreagem deve deixar alguma marca discursiva da debreagem anterior” (2013, p. 160). Consoante os autores supracitados, isso faz com que a embreagem se defina, ao mesmo tempo, como um desejo de alcançar a instância da enunciação e como o fracasso, a impossibilidade de atingi-la:

As duas “referências”, com auxílio das quais se procura sair do universo fechado da linguagem, com que se busca prendê-lo a uma exterioridade outra – a referência ao sujeito (à instância da enunciação) e a referência ao objeto (ao mundo que rodeia o homem, enquanto referente) – nada mais produzem, enfim, que ilusões: a ilusão referencial e a ilusão enunciativa (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 161).

É importante ressaltar ainda que o referente, em semiótica, é sempre um referente interno, construído pelo/no discurso. Afirmam Greimas e Courtés: “o problema que se coloca quando se quer abordar o discurso do ponto de vista gerativo, não é, portanto, o do referente dado *a priori*, mas o da *referencialização* do enunciado que implica o exame dos procedimentos pelos quais a ilusão referencial [...] se acha constituída” (2013, p. 415, grifo dos autores). A problemática da referencialização, por seu turno, encontra-se intimamente ligada ao “princípio de imanência” que, uma vez assumido pela semiótica, delimita o campo de análise da teoria por meio da exclusão dos fatos extratextuais.

Greimas alerta, a esse respeito, já na sua conferência de 1973 (publicada em forma de artigo no ano seguinte), a postura estrutural e imanente a ser adotada no campo da teoria: “que o sujeito lógico esteja pressuposto, tudo bem, mas caso se passe ao sujeito psicológico, ao sujeito ontológico, ao sujeito transcendental, vocês estarão abrindo as comportas de algo que os engolirá” (1974, p. 25, tradução nossa²⁵). Torna-se famosa, nesse momento, a frase com que Greimas encerra a referida conferência: “fora do texto não há salvação. Todo o texto, nada senão o texto e nada fora do texto” (1974, p. 25, tradução nossa²⁶). Conforme ressalta Waldir Bevidas (2008) em artigo sobre o conceito de imanência em semiótica, trata-se da atitude de situar toda a tarefa de apreensão e descrição do sujeito e de sua enunciação no interior do texto, que a semiótica acabará por estender, por consequência legítima, “para o contexto, o intertexto, enfim, o conjunto de textos que reverberam naquele escolhido, [...] sem extrapolar em nada para fora do texto” (BEVIDAS, 2008, p. 8).

Convém destacar ainda as implicações que, segundo Bertrand (2003), tais questões relativas à enunciação e, especificamente, à sintaxe discursiva, apresentam para a análise textual. Destaca o pesquisador que as grandes categorias de gênero se distinguem na medida em que privilegiam um determinado tipo de operação enunciativa. Tomando o exemplo da autobiografia, discurso marcado essencialmente pela debragem enunciativa, Bertrand (2003, p. 94) reforça que o “eu” que se enuncia como ancoragem exclusiva do discurso não designa a pessoa efetiva do *escritor*, mas é antes um simulacro, imagem construída que se define no interior do texto por suas relações com outros atores ali instalados (pela genealogia, por exemplo), assim como com as categorias espaciais (seu lugar de nascimento) e temporais (sua época), que são elas também debradas, mas de modo enuncivo.

²⁵ Texto original: «*Tant qu'il reste sujet logique préssupposé, ça va, mais dès qu'on passe vers le sujet psychologique, le sujet ontologique, le sujet transcendental, alors vous ouvrez les robinets de quelque chose qui vous dépassera*».

²⁶ Texto original: «*Hors du texte, point de salut. Tout le texte, rien que le texte et rien hors du texte*».

Antes de avançarmos na abordagem desse tipo de questão, que diz respeito particularmente à análise textual, é preciso dar sequência à abordagem da instância da enunciação que viemos fazendo. Desse modo, passaremos, na sequência, à exploração dos procedimentos de semântica discursiva, os quais, segundo Fiorin, “desvelam os valores, as crenças, as posições do sujeito da enunciação” (2008, p. 32).

2.1.2 A semântica discursiva

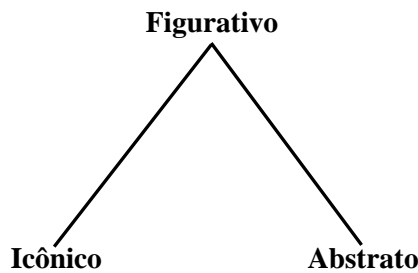
A semântica discursiva engloba a figurativização e a tematização, recursos utilizados pelo enunciador para manipular seu enunciatário e que “desvelam os valores, as crenças, as posições do sujeito da enunciação” (FIORIN, 2008, p. 32). Quanto ao primeiro desses recursos, a figurativização, verifica-se a existência de duas abordagens em semiótica. Trataremos, por ora, da primeira delas, que é de ordem estrutural e se baseia “na correspondência, desdobrada em isotopias discursivas, entre figuras do plano da expressão do mundo natural e figuras do plano do conteúdo de uma linguagem, afetando prioritariamente as categorias espaciais, temporais e actoriais” (BERTRAND, 2003, p. 234).

Inicialmente, é preciso esclarecer que o termo “figuratividade” equivale a uma categoria descritiva oriunda das artes pictóricas, domínio no qual se faz a distinção entre a arte figurativa e a arte “não figurativa” ou “abstrata”. Desse modo, o termo “sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície” (BERTRAND, 2003, p. 154). Ultrapassando, porém, o domínio da teoria estética, o conceito pôde ser estendido a todas as linguagens de modo a designar “a propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências mais concretas” (BERTRAND, 2003, p. 154). Em termos simples, trata-se de um mecanismo por meio do qual o sujeito da enunciação traz o mundo para o texto e por meio do qual esse mundo ali manifestado “nos fala”.

Nesse sentido, seria possível distinguir dois vastos grupos de discursos: os “figurativos”, que incluiriam, dentre outros, o discurso literário, o religioso, o jornalístico, o publicitário; e os “abstratos”, que incluiriam, por exemplo, o discurso científico, o filosófico, o político. A cada um desses grupos seria possível relacionar, segundo Bertrand, uma forma de adesão específica do enunciatário, visto que, desde a retórica aristotélica, sabe-se: “a persuasão se dá quer por meio de exemplos, quer por meio de raciocínios” (2003, p. 214). No entanto, observa-se que as fronteiras entre os dois universos não são estanques: graças a uma propriedade chamada “elasticidade semântica”, o sujeito da enunciação é habilitado a optar

por diferentes graus de figuratividade quando do revestimento do discurso, indo do mais abstrato ao mais icônico, ou vice-versa. O esquema de Bertrand, na sequência, ajuda a entender a iconização e a abstração como graus variáveis do figurativo:

Figura 2 – A gradualidade do figurativo



Fonte: Bertrand (2003, p. 208)

Sendo assim, não é sensato falar em discursos não figurativos ou abstratos, pois esses discursos são, na verdade, discursos de figuração esparsa, nos quais as leituras temáticas assumem relevância. Barros (2002) exemplifica a questão com a narrativa da busca do saber, que pode tanto receber um investimento figurativo esparsa, como no caso do discurso científico, quanto um investimento figurativo concentrado, de modo que o objeto-valor /saber/ apresente-se, por exemplo, sob a figura do manuscrito perdido, da voz e da presença reveladora de Deus (no trecho bíblico de Moisés e os Dez Mandamentos) ou da fala da coruja que dá bons conselhos (nas histórias infantis). A autora completa a explicação:

A partir daí, todo o percurso do sujeito encontra-se figurativizado: os processos, já aspectualizados, tornam-se ações de *explorar, escrever, escutar, contar*; o sujeito, já marcado como um actante do discurso, *eu* ou *ele*, representa-se pelos atores *pesquisador, explorador, povo de Deus, Moisés, coelho curioso* ou *criança perdida*; o tempo e o espaço, determinados em relação à enunciação pelos procedimentos de debragem, especificam-se sob a forma de figuras espaciais e temporais do tipo de *nos tempos atuais, na exploração do Tibete em maio e junho de 1951, no tempo bíblico do Antigo Testamento, na floresta encantada, no tempo em que os bichos falavam* ou no da fantasia do “*Era uma vez...*”. Os exemplos mostram níveis diferentes de especificação, alguns antropônimos, topônimos e cronônimos mais genéricos – *explorador, criança, povo de Deus, floresta, tempo em que os animais falavam* –, outros mais específicos – *Moisés, Tibete, maio e junho de 1951* (BARROS, 2002, p. 117, grifos da autora).

Antes de passarmos à segunda abordagem da noção de figuratividade, voltamo-nos para o procedimento da “tematização”, que, do ponto de vista da produção dos discursos, é um procedimento prévio. De acordo com Greimas e Courtés, trata-se de um procedimento

que, tomando valores do nível fundamental que já foram atualizados, ou seja, que já estão em junção com os sujeitos, “os dissemina, de maneira mais ou menos concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo caminho à sua eventual figurativização” (2013, p. 496). Tomando como exemplo o valor “liberdade”, os autores do *Dicionário de semiótica* ensinam que ele pode ser tematizado, mediante procedimentos de espacialização e de temporalização, como “evasão espacial” ou “evasão temporal” e, posteriormente, ser figurativizado seja como “embarque para mares distantes” seja como “remissão ao passado, à infância”, respectivamente²⁷.

O conceito de “isotopia” permite avançar a reflexão. Tal conceito designa, segundo Bertrand, “a iteração de um elemento semântico produtor de um efeito de permanência das significações ao longo dos enunciados” (2003, p. 205), ou, em termos mais simples, a iteração de temas e figuras que garante a homogeneidade do discurso-enunciado. Tendo por horizonte o discurso, a isotopia pode referir-se, conforme se evidencia na definição dada por Bertrand, ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias temáticas e axiológicas). É a noção de isotopia actorial que permite a Fiorin, por exemplo, conceituar o “ator” como “uma concretização temático-figurativa do actante” (2008, p. 139).

Ainda nesse âmbito, é preciso considerar o papel do “conector de isotopias”, geralmente desempenhado por figuras de retórica (metáfora, metonímia, etc.), que introduz uma ou várias leituras diferentes ou, segundo Bertrand, instala “a coexistência extensiva e eventualmente competitiva de dois ou mais planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação” (2003, p. 421). O exemplo dado por Greimas e Courtés (abaixo) é tirado da análise do conto “Dois amigos”, de Guy de Maupassant:

Quando os dois amigos (Maupassant) são fuzilados pelos prussianos, seus corpos caem um em cima do outro formando a figura da “cruz”: a partir daí, uma outra isotopia figurativa – relativa às representações cristãs – pode ser reconhecida: não somente a morte (como “golfadas de sangue”) e o silêncio prévio dos dois amigos são comparáveis aos últimos momentos de Jesus, mas toda a primeira parte da narrativa (com os papéis de “pescadores” e a figura dos “peixes”) pode ser aproximada, por retroleitura, da comunidade dos discípulos de Cristo (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 87).

²⁷ A tematização pode também ser abordada seguindo o caminho inverso, especificamente quando se assume o ponto de vista da interpretação dos discursos: nessa perspectiva, trata-se de uma “operação que consiste em reconhecer, a partir de uma ou de várias isotopias figurativas, uma isotopia mais abstrata, subjacente aos conteúdos figurativos cuja significação global ela condensa, orientando-a e integrando-lhe valores. Assim, uma ‘evasão espacial’ ou ‘temporal’ tematizará um embarque para viagem ou uma evocação da infância, atualizando nela o valor ‘liberdade’” (BERTRAND, 2003, p. 431).

Um alerta é, a esse respeito, essencial: deve-se considerar não apenas o recorte temático e figurativo feito pelos/nos discursos, mas o tratamento dado aos temas e figuras recortados, pois é esse tratamento que desvela a(s) axiologia(s) de base que funda(m) esses mesmos discursos, como explica Norma Discini: “podem ser pensados discursos que, desenvolvidos a partir dos mesmos temas e figuras, revelam visões de mundo opostas, já que fundadas em axiologizações contrárias de valores” (2005, p. 14).

Passemos ao que Bertrand (2003) concebe como sendo a segunda abordagem da noção de figuratividade em semiótica. De cunho fenomenológico, uma vez que valoriza a atividade da percepção, essa abordagem prevê que o patamar modal do /crer verdadeiro/ – o qual sustenta o reconhecimento comum de um “mundo” na leitura –, até então situado no plano de fundo da concepção estrutural, passe a ocupar a frente do palco:

Essa modalidade, realmente, institui o espaço fiduciário que assegura a um só tempo a variação e a junção entre os diferentes níveis de apreensão e interpretabilidade reclamados pelas isotopias figurativas: os efeitos de realidade, mas também de surrealidade ou irrealidade, os efeitos de sensibilização, abstração e argumentação, etc. (BERTRAND, 2003, p. 235).

Nesse sentido, a figuratividade apresenta-se como a “tela do parecer” (GREIMAS, 2002), ou seja, como um procedimento que dá acesso à problemática da veridicção, a qual comanda, por sua vez, os jogos do parecer do sentido, descrevendo “não o cálculo dos valores de verdade, mas sim os jogos e as facetas de sua operação entre os sujeitos do discurso: simulação e dissimulação, verdade e falsidade, segredo e mentira, as quais comandam as formas de adesão (o contrato de veridicção)” (BERTRAND, 2003, p. 261).

É importante destacar que para a semiótica a verdade é um efeito de sentido, isto é, uma construção discursiva obtida por um “fazer-parecer-verdadeiro”: “se a verdade é apenas um efeito de sentido, conclui-se que sua produção consiste no exercício de [...] um *fazer-parecer-verdadeiro*, isto é, a construção de um discurso cuja função não é o dizer-verdadeiro, mas o parecer-verdadeiro” (GREIMAS, 2014, p. 122, grifo do autor). Trata-se de um parecer que não visa à adequação a um referente externo, mas “à adesão da parte do destinatário a quem se dirige, e por quem procura ser lido como verdadeiro” (GREIMAS, 2014, p. 122). A veridicção concerne, dessa maneira, às formas de adesão do enunciatário ao discurso-enunciado, abarcadas pelo denominado “contrato de veridicção”:

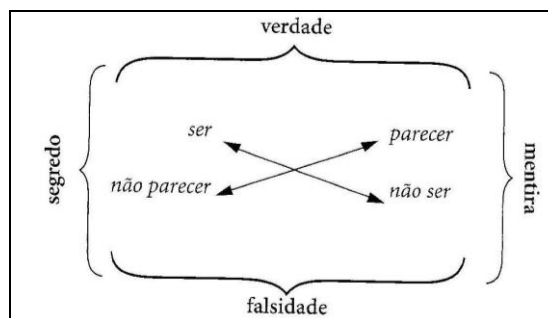
O discurso é esse lugar frágil em que se inscrevem e se leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; modos de veridicção resultantes da dupla

contribuição do enunciador e do enunciatário; suas diferentes posições não se estabelecem senão na forma de um equilíbrio mais ou menos estável que provêm de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse acordo tácito que é designado pelo nome de *contrato de veridicção* (GREIMAS, 2014, p. 117, grifos do autor).

Sendo assim, o bom funcionamento do contrato de veridicção não depende apenas do enunciador, que pode dizer que “sabe” e/ou que está “seguro” acerca do que está comunicando e nem por isso garantir a adesão do enunciatário. O bom funcionamento do contrato de veridicção depende, em definitivo, do enunciatário, “para quem toda mensagem recebida, seja qual for seu modo veridictório, apresenta-se como uma manifestação a partir da qual ele é chamado a atribuir este ou aquele estatuto ao nível da imanência (a decidir sobre o seu *ser* ou o seu *não ser*)” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 530).

Dois esquemas são, desse modo, colocados em relação na categoria da veridicção: o esquema do parecer/não parecer (chamado de manifestação) e o do ser/não ser (chamado de imanência). Esses esquemas são articulados no quadrado da veridicção: a coincidência do *parecer* e do *ser* num universo de discurso define a “verdade”; a coincidência do *parecer* e do *não ser* define a “mentira”; a do *não parecer* e do *ser* define o “segredo”; enfim, a coincidência do *não parecer* e do *não ser* define a “falsidade”. Esse modelo é visualmente representado por Greimas e Courtés do seguinte modo:

Figura 3 – O quadrado da veridicção



Fonte: Greimas e Courtés (2013, p. 532)

Objeto de numerosos comentários e análises, o quadrado da veridicção passou e continua passando por inúmeras reformulações, todas elas “visando a estabelecer variações graduais entre os pólos, a neutralizar mais as denominações e a ampliar, com isso, o alcance do modelo para além do uso restrito ao qual havia sido inicialmente destinado” (BERTRAND, 2003, p. 242). Em complementação proposta no verbete “veridicção” do

Dictionnaire raisonné de la théorie du langage – Tome II (1986), por exemplo, Fontanille sugere a substituição do termo “mentira” por “ilusão”:

A denominação “mentira” gera confusão, dado que supõe uma estratégia interna ao enunciado, entre sujeitos de mesmo nível, ao passo que tratar-se-ia aqui, se se admite a formulação precedente, da disparidade entre um saber enunciativo pressuposto e um saber debreado. Preferiremos então a denominação “**ilusão**” para tal posição (FONTANILLE, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 253, grifo do autor, tradução nossa²⁸).

Já no verbete “quadrado semiótico” desse mesmo dicionário, Fontanille concebe uma modulação das recções entre *ser* e *parecer*. Segundo ele, cada metatermo (verdade, ilusão, segredo, falsidade) resulta de uma relação de especificação entre os dois esquemas constitutivos da categoria da veridicação, de modo que há sempre um elemento especificador e um elemento especificado: ou o /parecer/ especifica o /ser/ ou vice-versa.

Fontanille reconhece, assim, doze casos de julgamento veridictório, três para cada uma das quatro posições do quadrado, tendo em vista, conforme destacamos acima, o tipo de especificação estabelecida entre /ser/ e /parecer/. Para facilitar a apresentação desses casos, reproduzimos um quadro organizado por Roberto Flores (1995) a partir das proposições registradas por Fontanille no referido verbete do *Dictionnaire II*:

Quadro 1 – O julgamento veridictório

/parecer/ especifica /ser/	/ser/ especifica /parecer/	especificação recíproca
evidência	autenticidade	verdade
mentira	simulacro	ilusão
mistério	oculto	segredo
falso-semblante	desmistificação	falsidade

Fonte: Flores (1995, p. 27)

Explica Flores (1995) que o que Fontanille propõe é, na verdade, organizar os termos de segunda geração do quadrado veridictório em um grupo de Klein (que nada mais é que a representação de uma rede de dependências), e que só funciona como quadrado quando inseridas considerações de tipo cultural. Um exemplo tomado do conto popular europeu ajuda, de acordo com Flores, a compreender a proposição: o traidor engana o rei fazendo-se

²⁸ Texto original: «la dénomination «mensonge» prête ici à confusion, puisqu'elle suppose une stratégie interne à l'énoncé, entre sujets de même niveau, alors qu'il s'agirait, si on admet la formulation précédente, de l'écart entre un savoir énonciatif présumé et un savoir débrayé. On préférera donc plutôt la dénomination «**illusion**» pour cette position».

passar por herói e sua mentira exige a ocultação dos fatos. Além disso, o reconhecimento do verdadeiro herói exige a revelação do traidor como sendo falso herói. A partir desse exemplo, vê-se “que os quatro julgamentos articulam-se, ao menos nas sociedades ocidentais, em torno de duas relações de pressuposição: a ilusão pressupõe o segredo e a verdade pressupõe a falsidade” (FLORES, 1995, p. 29, tradução nossa²⁹).

Aprofundando-se nessa investigação, Flores explica que tudo depende do termo de primeira geração (“ser” ou “parecer”) sobre o qual recai a transformação. Tomando como exemplo o “segredo”, o pesquisador elucida que o “oculto” é um segredo que deriva da categoria “verdade”, sendo que a transformação recai, nesse caso, sobre o “parecer”; já o “mistério” é um segredo que deriva da categoria “falsidade”, sendo que a transformação recai, em contrapartida, sobre o “ser”. Flores então identifica oito transformações elementares que correspondem igualmente a oito funções veridictórias:

Quadro 2 – As funções veridictórias

	verdade	ilusão	segredo	falsidade
verdade		adulteração	ocultação	
ilusão	autenticação			falsificação
segredo	revelação			desmistificação
falsidade		enganação	mistificação	

Fonte: Flores (1995, p. 30)

Verificam-se, desse modo, segundo o pesquisador supracitado, duas grandes classes de funções veridictórias: aquelas que recaem sobre o esquema do /ser/: adulteração, desmistificação, autenticação e mistificação; e aquelas que recaem sobre o esquema do /parecer/: ocultação, falsificação, revelação, enganação.

Para fechar, mesmo que provisoriamente, a reflexão, cabe retomar o que Flores pontua a respeito da relação entre veridicção e enunciação. Afirma o pesquisador que o julgamento veridictório parte de uma verdade *pressuposta* para chegar a uma verdade *posta*, construção a dois, produto de uma interação. Greimas (1974) destaca, no mesmo sentido, que a enunciação é o lugar privilegiado da veridicção, os modos de veridicção sendo resultantes da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário. Sendo assim, a adesão do enunciatário não depende exclusivamente do seu universo axiológico, mas igualmente da representação que o

²⁹ Texto original: «Les quatre jugements s'articulent, au moins dans les sociétés occidentales, autour de deux relations de présupposition: l'illusion présuppose le secret et la vérité présuppose la fausseté».

enunciador faz/fizer desse universo. É o enunciador quem constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas ou pistas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário; é ele, pois, o responsável pelo sucesso ou fracasso do próprio discurso. Conseqüentemente, pode-se dizer que um discurso é “verdadeiro” (ou “ilusório” ou “falso” ou “secreto”) quando há outro discurso que o sustenta como tal:

Quando se pretende fundamentar algum tipo de verdade, algum tipo de mentira, algum tipo de segredo, [...] **desenvolvem-se sub-discursos particulares** que são discursos que se originam de um fazer persuasivo da parte do sujeito, provenientes da parte do destinador, e de um fazer interpretativo da parte do destinatário (GREIMAS, 1974, p. 20, grifos nossos, tradução nossa³⁰).

Maria de Lourdes Baldan (1988) esclarece, em estudo dedicado ao tema, que é preciso compreender a correspondência/incorrespondência do saber particular contido em: “a) dado segmento de um discurso por referência a outro segmento, seu correlato diafórico, anterior ou posterior, dentro do mesmo discurso; ou b) dado discurso, quando o confrontamos com o macro-saber constituído em ‘cultura’ nos discursos coletivos de uma comunidade” (1988, p. 48). Estabelecer o estatuto veridictório de um discurso é, pois, de acordo com a autora, apreender o seu componente ideológico, o que se faz “mediante o desvendamento da peculiar **intertextualidade intradiscursiva** que ele institui” (1988, p. 51, grifos da autora).

É importante citar, nesse ponto, que a reflexão de Baldan se assenta, em larga medida, nas reflexões de Lopes (1978), explicitamente retomadas por Nascimento (1997) em sua tese de livre-docência, em conjunto com as reflexões de Greimas (1976). Esclarece Nascimento (2004) que Greimas distingue três definições que se articulam na produção dos textos: a definição lógica, a definição lexicográfica e a definição discursiva. Lopes, por sua vez, concebe o texto como a articulação de três tipos de interpretantes que se homologam em diferentes discursos: o interpretante do código, o interpretante do contexto e o interpretante ideológico. Fundamentando-se nesses dois teóricos, a pesquisadora estabelece que

Todos os textos são, então, resultado da articulação de três definições a que correspondem três interpretantes que se homologam em diferentes discursos: definição lexicográfica cujo interpretante é extradiscursivo, definição discursiva que tem como interpretante um saber intradiscursivo, definição ideológica a que corresponde um interpretante heterodiscursivo. Segundo

³⁰ Texto original: «*Quand il s'agit de fonder un certain type de vérité, un certain type de mensonge, un certain type de secret, comme je vous ai montré sur le carré, il se développe des sousdiscours particuliers qui sont des discours qui relèvent d'un faire persuasif de la part du sujet, qui relèvent de la apart du destinataire et qui relèvent d'un faire interprétatif de la part du destinataire*».

nosso ponto de vista (NASCIMENTO, 1997), é a capacidade de definir, de elaborar traduções intralinguais, ou seja, de atribuir novas diferenças específicas a uma definição-tipo de um termo, que permite a um sujeito enunciador apoderar-se de um saber já institucionalizado, tanto na língua quanto na cultura, e transcodificá-lo no ato enunciativo, produzindo um novo texto. Nessa perspectiva, todo texto é a produção de um novo saber a partir de um saber comum: é memória e gênese (NASCIMENTO, 2004, p. 194).

Continuando a proposição, Nascimento (2004) afirma, apoiando-se nos postulados do *Groupe d'Entrevernes*, que o discurso extradiscursivo, sedimentado nos dicionários em forma de definição-tipo, equivaleria a um “dicionário frástico”, o qual repertoria os diferentes empregos ou percursos sêmicos das figuras. O discurso heterodiscursivo, por sua vez, equivaleria a um “dicionário discursivo”, o qual repertoria os diferentes percursos figurativos já realizados nos textos-discursos de cada cultura. Segundo a referida pesquisadora, “todo texto empresta desse dicionário percursos figurativos já realizados. Mas o texto pode também traçar percursos ainda não concretizados que enriquecem a configuração discursiva” (NASCIMENTO, 2004, p. 195). Conclui ela, então, que o “dicionário discursivo” tem o papel de memória cultural, pois “armazena percursos figurativos antigos e incorpora novos, como esclarece o texto do *Groupe d'Entrevernes* (1984, p. 96): ‘O texto “pede emprestado” certos percursos, mas “devolve” outros ao dicionário discursivo que desempenha então o papel de memória cultural’” (NASCIMENTO, 2004, p. 195).

Nitidamente vanguardistas, essas reflexões ecoam, mesmo que de forma indireta, questões que concernem à noção de práxis enunciativa. É o que se confirma ao explorar o capítulo “L'intertextualité” da obra *Sémiotique et littérature*, de Fontanille (1999), onde o pesquisador francês elucida a origem e os desenvolvimentos da noção de intertextualidade no domínio da poética dos textos de Mikhail Bakhtin; sua releitura no domínio da linguística textual de Julia Kristeva; e seu reaproveitamento no domínio da semiótica, mediante o desenvolvimento do conceito de práxis enunciativa:

Passa-se então progressivamente da ideia segundo a qual ideologias opostas se confrontam no romance do século XIX àquela da assunção dessas ideologias opostas por vozes enunciativas diferentes, e, finalmente, a um postulado que concerne à textualidade em geral: **todo texto é uma montagem de textos citados, mencionados, evocados, e que são dispostos em um tipo de “profundidade” textual** (FONTANILLE, 1999, p. 129, grifos nossos, tradução nossa³¹).

³¹ Texto original: «On passe donc progressivement de l'idée selon laquelle des idéologies opposées s'affrontent dans le roman du XIX^e à celle de leur prise en charge par des voix énonciatives différentes, puis, pour finir, à un postulat concernant la textualité en général: tout text est un montage de textes cités, mentionnés, évoqués, et qui sont disposés dans une sorte de «profondeur» textuelle».

Refletindo sobre tais ordens de problemas e verificando o quanto elas dizem respeito ao texto e/ou ao discurso, Fontanille (1999) observa que o tratamento dado à intertextualidade pela semiótica tende a privilegiar, paradoxalmente, a dimensão textual (basta verificar as operações de debreagem/embreagem, extensivamente abordadas na teoria), e a negligenciar a dimensão discursiva. É nessa perspectiva que Fontanille destaca a importância de se examinar a intertextualidade, a partir de então, “sob o ângulo da partilha e do confronto entre sistemas de valores” (1999, p. 130), justamente por meio da “práxis enunciativa”. Justifica o semioticista francês que a abordagem estritamente enunciativa é suficiente quando se leva em consideração fragmentos textuais isolados e reproduzidos de maneira mais ou menos fiel, mais ou menos assumida; em contrapartida, quando se coloca em causa conjuntos textuais inteiros e até mesmo “configurações culturais”, a questão que se coloca é, segundo ele, a da identidade do que é posto em circulação, a coerência global do sistema de referências intersemióticas. Constata-se, assim, uma maior preocupação com o social, o cultural e o antropológico, com a questão da partilha e do confronto entre universos de valores, da manipulação desses universos no interior dos textos/discursos. É o que de certo modo condensa a definição de “intertextualidade” dada no *Vocabulaire*:

A noção de intertextualidade vai ao encontro do desejo de Saussure de estudar a circulação dos signos, a *vida semiológica*, ligada ao processo histórico da transmissão e da transformação, submetida ao peso das tradições e entregue ao poder da inovação e da invenção criadora (DUCARD, in: ABLALI; DUCARD, 2009, p. 216, grifos do autor, tradução nossa³²).

Sendo assim, observa-se que todas essas questões podem receber um tratamento mais aprofundado, em semiótica, hoje, graças à investigação da práxis enunciativa, como bem observou Fontanille (1999). É dessa noção que trataremos mais detidamente na sequência, retomando, de modo oportuno, as reflexões de Nascimento (2004) que foram apresentadas acima, e que consideramos essenciais para se compreender a dinâmica da práxis enunciativa face às “configurações culturais”.

³² Texto original: «La notion d'intertextualité répond au vœu de Saussure d'étudier la circulation des signes, *la vie sémiologique*, liée au processus historique de la transmission et de la transformation, soumise au poids des traditions et livrée au pouvoir de l'innovation et de l'invention créatrice».

2.2 Práxis enunciativa

É a língua que fala em nós, não somos nós que falamos a língua. Há uma espécie de interioridade coletiva do espírito humano que precede o sujeito falante.

(GREIMAS, 1974, p. 23, tradução nossa³³).

Em artigo dedicado ao conceito de “práxis enunciativa”, Bertrand (1993a) discorre sobre a progressiva substituição que ocorreu, nos trabalhos linguísticos dos anos oitenta, de uma abordagem “subjativa” e individual do ato da enunciação por uma abordagem “intersubjetiva”, “dialógica”, “comunitária” e “fiduciária” do mesmo ato, e sobre o novo deslocamento que se sucedeu a partir da confrontação da enunciação com a práxis enunciativa. A questão é abordada por meio das reflexões conduzidas no penúltimo Seminário de Greimas (1990-1991), realizado na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [E.H.E.S.S.], sob o título “La praxis énonciative: conversion, convocation, usage”.

Segundo Bertrand, a problemática da práxis enunciativa permite compreender que a enunciação individual só se torna possível na relação de dependência estabelecida com o imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam. Sendo assim, a problemática propõe a investigação das estereotípias discursivas, do “impessoal da enunciação”:

Reduzindo a enunciação ao domínio das operações necessárias para que se realize o enunciado [...], coloca-se o acento sobre a formação individual do discurso por um locutor. Em contrapartida, o elo que se estabelece, na perspectiva que desenvolvemos aqui, entre enunciação e práxis enunciativa tende a articular essa enunciação individual com as organizações significantes, sedimentadas e esquematizáveis, pelas quais ela não é “responsável” (BERTRAND, 1993a, p. 30, tradução nossa³⁴).

A práxis enunciativa relaciona-se assim à ideia de um sentido coletivamente construído, convocável ou revogável na prática individual do discurso, como explica Bertrand: “A enunciação, a seu modo, convoca os produtos do uso que ela atualiza no discurso. Quando os revoga, ela pode transformá-los, dando lugar a práticas inovadoras, que criam relações semânticas novas e significações inéditas” (2003, p. 88). Complementa o

³³ Texto original: «*C'est la langue qui parle en nous, ce n'est pas nous qui parlons la langue. Il y a une sorte d'intériorité collective de l'esprit humain qui precede le sujet parlant*».

³⁴ Texto original: «*En réduisant l'énonciation à la maîtrise des opérations nécessaires pour que se réalise l'énoncé [...], on met l'accent sur la formation individuelle du discours par un locuteur. Or, le lien qui s'établit, dans la perspective que nous développons ici, entre énonciation et praxis énonciative tend à articular cette énonciation individuelle sur les organisations significantes, sédimentées et schématisables, dont elle n'est pas «responsable»*».

pesquisador citado que os novos enunciados produzidos no interior dessas práticas inovadoras poderão eles também, por sua vez, cair no uso, nele se sedimentando e se tornando convocáveis, antes de se desgastarem e serem revogados.

Verifica-se então que a problemática da práxis enunciativa resgata a noção de uso, definida por Bertrand como “a dimensão social da linguagem, que organiza e deposita na memória coletiva o *thesaurus* estruturado das formas significantes” (2003, p. 79). Como destaca o pesquisador, trata-se de uma noção que permeia toda a obra greimasiana, desde *Semântica Estrutural*, onde o semioticista francês nota que “o caráter idioletal dos textos individuais não permite esquecer o aspecto eminentemente social da comunicação humana” (GREIMAS, 1976, p. 125), até *Semiótica das Paixões*, onde explora, em parceria com Fontanille, a existência de “idioletos e socioletos passionais”, evidenciando como a experiência individual da paixão está relacionada com as “taxionomias passionais” que são recortadas pelas culturas: “as paixões só podem aparecer enquanto tais no discurso se uma instância gera e atualiza essas combinações potenciais, e essa instância é a **práxis enunciativa**, que cria as taxionomias passionais a fim de aí recolher os primitivos produzidos pelo uso” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 81, grifos nossos).

Recuando um pouco no tempo, Bertrand (2003) mostra que o conceito de uso provém de Hjelmslev (2013 [1943]; 1991 [1959]), que com o termo substituiu a “fala” na dicotomia saussuriana língua/fala, rebatizando-a esquema/uso. Cabe esclarecer, todavia, parafraseando Barthes (2007), que Hjelmslev não subverteu a dicotomia língua/fala, mas redistribuiu-lhe os termos de maneira mais operatória. Na língua (concebida em oposição à fala), Saussure distinguiu, segundo Hjelmslev, três planos: o *esquema*, a *norma* e o *uso*. O *esquema* é, nas palavras de Hjelmslev (1991, p. 84), a língua “como uma *forma pura*, definida independentemente de sua realização social e de sua manifestação material”; a *norma*, a língua “como uma *forma material*, definida por uma dada realização social, mas ainda independente do detalhe da manifestação”; o *uso*, a língua “como um simples *conjunto dos hábitos* adotados numa dada sociedade e definidos pelas manifestações observadas”. Assegura Hjelmslev, nessa perspectiva, que é a acepção *língua-esquema* que o *Cours de linguistique général* procura sustentar:

Parece, outrossim, que é esta primeira acepção do termo *língua* que o *Cours de linguistique général* procura sustentar. Somente ela despoja a língua de todo caráter material (fônico, por exemplo) e serve para separar o essencial do acessório. Somente ela justifica a famosa comparação com o jogo de xadrez, para o qual o caráter material das peças não tem importância, enquanto a posição recíproca e o seu número é que importam. É ainda ela

que justifica a analogia estabelecida entre uma grandeza linguística e uma moeda de prata, cambiável com uma outra moeda de um metal diferente ou de uma outra efígie, com uma cédula, uma letra de câmbio ou um cheque. É ela enfim que constitui a máxima fundamental segundo a qual a língua é uma *forma*, não uma *substância* (HJELMSLEV, 1991, p. 87).

Desse modo, dois planos fundamentais aparecem na reflexão saussuriana, conforme observa Hjelmslev (1991, p. 91-92) e Barthes (2007, p. 21): 1) o *esquema*; 2) o grupo *norma-uso-fala*. Como para Saussure a *norma* é, segundo Hjelmslev, “apenas uma abstração tirada do uso por artifício de método”, e a *fala*, por sua vez, uma simples “concretização” (“um documento passageiro”), reencontra-se então uma nova dicotomia, *esquema/uso*, que se substitui ao par *língua/fala*. A fala concreta, que remete ao exercício livre e individual da língua, é assim recusada em proveito de um conceito mais social, o de *uso*, e que remete, ao contrário, nas palavras de Bertrand, “às práticas pouco a pouco sedimentadas pelos hábitos das comunidades linguísticas e culturais ao longo da história” (2003, p. 86).

Nessa perspectiva, também Greimas (1975) retoma, ao refletir sobre a relação entre estrutura e história, a dicotomia hjelmsleviana esquema/uso. Explica o semioticista que a história é, ao contrário do que insistentemente se repete, um “freio” (e não um “motor”), visto que “ela fecha a porta a novas significações contidas como virtualidades da estrutura da qual participa” (GREIMAS, 1975, p. 104). Discorre Greimas, a esse respeito:

Pode-se entender por uso, operacionalmente, a utilização que uma comunidade linguística faz da estrutura da significação de que dispõe, identificando-se então o conceito de uso com a historicização da estrutura. Podemos nos utilizar, igualmente, do termo *uso*, como o faz Hjelmslev, para designar a *estrutura fechada pela história* (GREIMAS, 1975, p. 105, grifos do autor).

Para compreender a práxis enunciativa é preciso, por conseguinte, abordar a operação de convocação, que faz a mediação entre o esquema e o uso. Explica Bertrand (1993a) que ela é operada por um sujeito da enunciação que seleciona e atualiza os valores, os programas, as configurações, que tece uma rede discursiva entre, de um lado, as disponibilidades do sistema e, de outro, as limitações do uso determinadas pelas práxis linguísticas e culturais. Nesse sentido, o autor destaca ser possível unir sob o mesmo conceito de convocação duas operações, a seleção-atualização de um termo (valor, programa, etc.) e a sua manipulação no interior de um fazer discursivo que se realiza: “a convocação, então, aparece como uma ‘função’, no sentido hjelmsleviano, aquela que é contraída entre a hierarquia linguística

(esquema ou sistema) e os produtos de uma hierarquia extralinguística (a práxis cultural que determina o uso)” (BERTRAND, 1993a, p. 29, tradução nossa³⁵).

Bertrand adverte, desse modo, que as duas formas de existência semiótica que são o uso e o esquema não devem ser opostas, pois são “dois processos que testemunham conjuntamente, por meio da práxis enunciativa, as permanências culturais inscritas nos discursos, mas também as mudanças e as transformações que marcam sua historicidade” (BERTRAND, 1993a, p. 30, tradução nossa³⁶). Nessa mesma linha de reflexão, Greimas e Fontanille (1993) declaram que a instância da enunciação é uma verdadeira práxis, lugar de vai-e-vem entre estruturas convocáveis (os universais semióticos) e estruturas integráveis (os “primitivos”, produtos da história sedimentados no uso). Sobre essa relação mediada pela operação de convocação, os autores afirmam:

A colocação em discurso é a efetuação mesma dessa convocação enunciativa, mas ela é mais que isso: na verdade, ela não se contenta em explorar em sentido único os componentes da dimensão epistemológica; ela engendra por si mesma, e porque é uma prática histórica e cultural, isto é, socioletal (e, em certa medida, individual-idioletal), formas que se fixam, se transformam em estereótipos e se remetem “a montante”, para ser de algum modo integradas à “língua”; ela constitui, assim, um repertório das estruturas generalizáveis – que se poderia talvez designar como “primitivos”, por oposição aos “universais” – que funcionam no interior das culturas e dos universos individuais, e que a enunciação, por sua vez, pode convocar nos discursos realizados (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 12-13).

O repertório de “primitivos” mencionado por Greimas e Fontanille estaria então organizado na forma de um “dicionário discursivo”, expressão com a qual eles se referem a “um inventário feito de configurações constituídas a partir de universos coletivos e/ou individuais fechados” (GREIMAS, 2014, p. 73-74). Greimas explica:

Assim como um dicionário frasal é uma lista de figuras lexemáticas cujas possibilidades sêmicas de contextualização são enumeradas de maneira finita, é lícito conceber um dicionário discursivo como um estoque de ‘temas’ e ‘motivos’, constituído para e pelo uso dos que participam de um universo semântico (em que a originalidade estaria no traçado de percursos neológicos possíveis, mas ainda não realizados) (GREIMAS, 2014, p. 74).

³⁵ Texto original: «*La convocation, alors, apparaît bien comme une « fonction », au sens hjelmslévien, celle qui est contractée entre la hiérarchie linguistique (schéma, ou système) et les produits d’une hiérarchie extralinguistique (la praxis culturelle qui détermine l’usage)*».

³⁶ Texto original: «*Deux processus qui témoignent ensemble, à travers la praxis énonciative, des permanences culturelles inscrites dans les discours, mais aussi des changements et des transformations qui marquent leur historicité*».

Em verbete do *Vocabulaire*, Anna Maria Lorusso e Patrizia Violli sugerem a substituição da expressão “dicionário discursivo” por um termo tomado a Umberto Eco: “enciclopédia”. Argumentam as autoras:

Nosso universo semântico se assemelha mais a uma enciclopédia, que condensa *o saber sobre o mundo* de uma certa cultura, com seus percursos e associações (sem pretender ser universal e atemporal), que a um dicionário, que define de antemão e segundo uma ordem puramente abstrata (como a ordem alfabética) certo número de unidades consideradas essenciais (LORUSSO; VIOLLI, in: ABLALI; DUCARD, 2009, p. 182-183, grifos das autoras, tradução nossa³⁷).

Para Nascimento (2004), é a noção de “imaginário cultural” que melhor engloba a ideia de um repertório de “primitivos”, produtos do uso que permanecem à disposição para as novas enunciações. Para definir “imaginário”, a pesquisadora se reporta ao verbete do dicionário comum de língua e mostra como o lexema contém, na sua definição, três semas nucleares: pluralidade, representação e coletividade. Ressalta a autora, nesse sentido, que “imaginário” remete à coletividade, à cultura: “todo imaginário tem como pano de fundo um acordo social que se homologa em um recorte cultural que representa uma visão de mundo, uma ideologia” (NASCIMENTO, 2004, p. 196).

Adensando a reflexão, Nascimento (2004) concebe, a partir das reflexões do *Groupe d'Entrevernes*, que o imaginário cultural de um povo seria composto por um dicionário frástico³⁸ e por um dicionário discursivo. Aquele se apresenta como um estoque de figuras-lexemáticas, como um repertório dos diferentes empregos ou percursos sêmicos dessas figuras; este, por sua vez, como um estoque de configurações discursivas, como um repertório dos diferentes discursos em que uma figura-lexemática ocorre/pode ocorrer. Nas palavras da pesquisadora, “o dicionário frástico e o dicionário discursivo representam recortes culturais

³⁷ Texto original: «*Notre univers sémantique ressemble plus à une encyclopédie, qui donne le savoir sur le monde d'une certaine culture, avec ses parcours et ses associations (sans prétendre être universelle et atemporelle), qu'à un dictionnaire, qui définit pour toujours et selon un ordre purement abstrait (comme l'ordre alphabétique) un certain nombre d'unités considérées essentielles*».

³⁸ Convém mencionar que, mesmo antes de estabelecer o campo de estudo da semiótica (e estabelecer-se nele), isto é, quando ainda era considerado lexicólogo, Greimas já se preocupava com o social. Ao estudar o léxico da moda francesa dos anos 1930 em sua tese de doutorado, por exemplo, Greimas lexicólogo revela que seu interesse está no uso social dos termos, nas experiências históricas de uma dada comunidade as quais se mostram sedimentadas no léxico. É essa preocupação com o social, com o coletivo, desde sempre presente na reflexão greimasiana, que Fiorin destaca em recente artigo dedicado ao percurso intelectual de Greimas: “Quais são as ideias centrais que orientam o trabalho lexicológico de Greimas? [...] Sua primeira orientação teórica é [...] buscar o uso social e não individual do léxico. [...] Até então, o estudo do vocabulário, partindo do princípio de que os grandes escritores exerciam um papel importante na evolução das línguas, tratava de estudar suas criações lexicais. Greimas também não está interessado nos vocabulários técnicos, a linguagem dos grupos profissionais, mas nos vocabulários de “intergrupos sociais” orientados para certas atividades de ordem coletiva’ (2000, p. 6). Daí sua atenção ao léxico da moda.” (FIORIN, 2017, p. 14).

estereotipados que encontramos expressos nas diferentes linguagens dos vários discursos de uma determinada comunidade” (2004, p. 195). O imaginário cultural de um povo é então definido como “um arquivo de linguagens de uma determinada cultura, figuras e percursos recorrentes” (NASCIMENTO, 2004, p. 196).

Existe assim um sentido já-dado, “depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações lexicais, fixado nos esquemas discursivos” (BERTRAND, 2003, p. 87), o qual o enunciador, no momento do exercício individual da fala, convoca, atualiza, reitera, reforça, ou, ao contrário, dando espaço a sua liberdade criadora, revoga, recusa, transforma. A práxis enunciativa recobre, nessa perspectiva, “o conjunto das operações por meio das quais os textos, as formas, os motivos – *grosso modo*, as entidades semióticas – são convocadas, selecionadas, manipuladas, transformadas, até mesmo inventadas ou reinventadas por cada enunciação particular” (FONTANILLE, 1999, p. 131, tradução nossa³⁹). Consequentemente, “a enunciação individual é só uma fase local num processo global e coletivo” (FONTANILLE, 2017, p. 999), e que tem como consequência confirmar, assumir, reproduzir ou, ao contrário, invalidar, recusar, transformar “uma enciclopédia de primitivos que não é de natureza individual” (FONTANILLE, 2017, p. 999) ou, segundo Nascimento (2004), “o imaginário cultural de um povo”.

Confirma-se, desse modo, que a práxis enunciativa não é o uso propriamente dito, mas o que o reconfigura na atividade enunciativa. É essa reconfiguração que revela a espessura cultural do sentido e permite “constituir semioticamente as culturas”, como sugerem Greimas e Fontanille (1993, p. 80). É possível ainda reconhecer, na esteira da reflexão proposta no verbete “cultura” do *Vocabulaire* (ABLALI; DUCARD, 2009, p. 178), que a práxis enunciativa é ela própria, em escala mais ampla, a “instância produtora das culturas”.

2.2.1 A profundidade enunciativa

Explorando a questão da práxis enunciativa em sua obra *Tensão e Significação*, Fontanille e Zilberberg (2001) afirmam que o conceito surge para explicar a co-presença discursiva de dois tipos de grandezas: as engendradas a partir do sistema e as fixadas pelo uso. Declaram os autores: “como todo discurso dispõe, *hic et nunc*, desses dois tipos de

³⁹ Texto original: «Le terme praxis énonciative recouvre en fait l'ensemble des opérations par lesquelles des textes, des formes, des motifs – *grosso modo*, des entités sémiotiques – sont convoqués, sélectionnés, manipulés, transformés, voire inventés ou réinventés par chaque énonciation particulière».

grandezas, a exigência mínima de coerência impôs, de certo modo, o conceito de práxis enunciativa, para explicar sua co-presença discursiva” (2001, p. 174).

Acerca dessa co-presença, Fontanille e Zilberberg esclarecem que grandezas de estatuto diferente só podem conviver num mesmo discurso se estiverem ligadas a diferentes modos de existência: “a co-presença discursiva não se reduz à co-ocorrência” (2001, p. 174). A noção de “profundidade enunciativa” auxilia a entender a problemática, uma vez que permite conceber uma espécie de terceira dimensão do discurso realizado, forjada a partir das duas dimensões de base. Nesse sentido, os autores citados sustentam: “a práxis enunciativa instalaria, em suma, uma terceira dimensão no discurso realizado, a da profundidade dos modos de existência [...], dimensão que conviria associar às duas primeiras, a saber, a dimensão paradigmática e a sintagmática” (2001, p. 177).

Retomando a discussão em *Semiótica do Discurso*, Fontanille (2007) elucida que essa espécie de terceira dimensão do discurso realizado não pode ser confundida com a dimensão paradigmática porque há co-presença, e não seleção; similarmente, ela também não pode ser confundida com a dimensão sintagmática porque há superposição, e não sucessão e combinação. Sendo assim, a noção de práxis enunciativa comporta, segundo o autor, algumas implicações: 1) Ela não é a origem primeira do discurso: na verdade, ela supõe as práxis anteriores assumidas por uma coletividade e estocadas na memória; 2) Ela supõe a superação de uma concepção estritamente individual e pessoal da enunciação: a enunciação individual e a enunciação coletiva devem ser consideradas como partes de um mesmo conjunto em devir; 3) Ela apresenta uma perspectiva interativa: em termos temporais, ela ultrapassa a oposição entre sincronia e diacronia, mantendo o elo entre um determinado estado sincrônico e todos os estados sincrônicos anteriores e posteriores.

É a práxis enunciativa, portanto, que administra os modos de presença/existência dos enunciados em discurso, o que pode ser feito de dois modos: 1) por meio da recuperação de formas esquematizadas pelo uso (ora as reproduzindo tais como são ora as desvirtuando e lhes fornecendo novas significações); 2) por meio da apresentação de novas formas e estruturas (ora as assumindo como irredutivelmente singulares ora as propondo para um uso mais amplamente difundido). A práxis enunciativa é então concebida, como já havia sido apontado em *Tensão e Significação*, como um esquema tensivo que regula o jogo de forças entre as grandezas discursivas e controla os aumentos e diminuições de impacto do novo ou de manutenção do já conhecido dentro do campo do discurso.

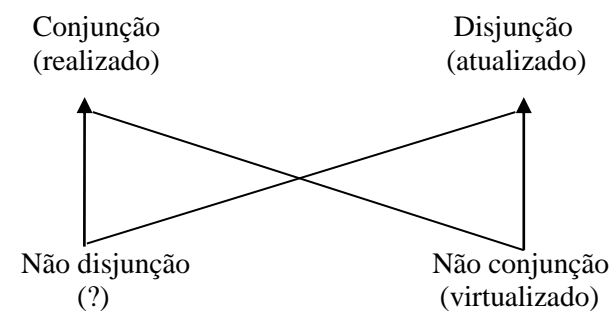
Nesse sentido, os semioticistas que exploram a questão da práxis enunciativa concordam que só se pode apreendê-la quando ela “tensiona” pelo menos dois modos de

existência diferentes. Desse modo, é preciso compreender, inicialmente, o que caracteriza esses modos de existência, o que pode ser feito, por exemplo, seguindo o próprio percurso de desenvolvimento da teoria semiótica. Recorremos, pois, ao *Dicionário de semiótica* (2013), onde é possível verificar que, baseando-se na distinção saussuriana língua/fala, distinguiram-se inicialmente dois modos, o virtualizado e o atualizado:

A primeira, a existência virtual, característica do eixo paradigmático da linguagem, é uma existência *in absentia*; a segunda, a existência atual, própria do eixo sintagmático, oferece ao analista os objetos semióticos *in praesentia*, parecendo, com isso, mais “concreta”. A passagem do sistema ao processo, da língua ao discurso, denomina-se processo de atualização (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 195).

A análise mais aprofundada desses conceitos e o surgimento, no lugar da fala, de outras noções, sobretudo a de discurso, evidenciou o caráter abstrato das organizações discursivas, muito distantes ainda dos discursos-enunciados tomados como ocorrência. Reconheceu-se assim um terceiro modo de existência semiótica, a existência realizada. Considerando a interpretação narrativa, foram então estabelecidos três modos de existência para o sujeito e o(s) objeto(s), num percurso determinado pela relação conjunta: antes da junção, eles são considerados virtuais; depois, dependendo do caráter disjuntivo ou conjuntivo da relação, eles são considerados atualizados ou realizados:

Figura 4 – Modos de existência e relação conjunta conforme o *Dicionário* (2013)



Fonte: Elaboração própria

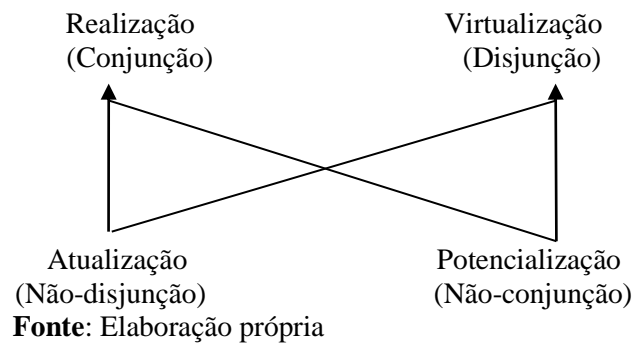
Nota-se que o lugar da “não disjunção” está vazio no modelo apresentado acima, pois ainda não havia sido proposto um quarto modo de existência que pudesse ocupar esse lugar à época da elaboração do *Dicionário*. O modo “potencializado” só é considerado muitos anos depois, em *Semiótica das Paixões*:

Como os modos de existência do sujeito da sintaxe de superfície definem-se em função de sua posição no seio da categoria da junção, pode-se considerar que a “não-disjunção” define, também ela, uma posição e um modo de existência do sujeito que não teriam sido levantados até o presente. Propõe-se denominar esse papel “sujeito potencializado”, na medida em que ele resulta de uma negação do sujeito atualizado e é pressuposto pelo sujeito realizado (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 53).

A sequência dos quatro modos de existência diz então respeito ao percurso narrativo (e ao sujeito narrativo), mas pode igualmente ser transposta para o percurso de construção teórica (e seu sujeito epistemológico). Nesse sentido, como esclarecem Greimas e Fontanille (1993, p. 138), o sujeito potencializado é o sujeito da práxis enunciativa.

Em *Tensão e Significação*, Fontanille e Zilberberg (2001) introduzem uma modificação mais radical: a atualização, antes considerada disjuntiva, passa a ocupar a posição da não disjunção; a potencialização, por sua vez, passa à posição da não conjunção e a virtualização, finalmente, ocupa a posição disjuntiva, como se verifica a seguir:

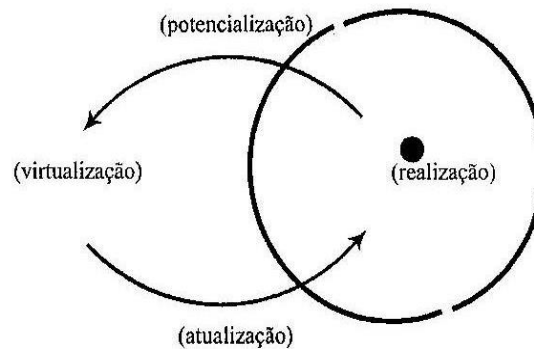
Figura 5 – Modos de existência conforme *Tensão e Significação* (2001)



Explicam os autores supracitados que essa mudança se fez necessária,

Na medida em que (i) a acepção linguística mais corrente da atualização é a de uma “subida” das estruturas virtuais em direção à manifestação e, por conseguinte, em direção à realização, e (ii) a potencialização, principalmente pelo efeito da práxis enunciativa, conduz a um retorno das formas do uso para o sistema ou, pelo menos, a uma memória esquemática que fica em seu lugar (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 58).

Concebendo a práxis enunciativa como tensivização de modos de existência, Fontanille e Zilberberg (2001) e Fontanille (2007) propõem a seguinte representação desses modos numa organização esquemática do campo do discurso:

Figura 6 – O campo do discurso

Fonte: Fontanille e Zilberberg (2001, p. 185) e Fontanille (2007, p. 275)

Tomando essa representação do campo do discurso, compreende-se, com base em Fontanille (2007), que o ato produtor do discurso de significação apresenta-se, a princípio, como uma tensão entre o *virtual* (o que está *fora do campo* e que corresponde às estruturas do sistema disponíveis no momento da convocação) e o *realizado* (o *centro do campo*, onde as formas do discurso se encontram com a realidade material do plano da expressão e com a realidade do mundo natural e do mundo sensível no caso do plano do conteúdo). Essa tensão se dá pela mediação do modo *atualizado* (a passagem da fronteira, que concerne às formas que advêm no discurso e às condições para que elas ali advenham).

O movimento inverso também ocorre: trata-se da tensão entre o *realizado* e o *virtualizado* (uma vez que não é possível voltar ao modo virtual *stricto sensu*, isto é, às estruturas virtuais do sistema). Essa tensão entre o realizado e o virtualizado é feita pela mediação do modo *potencializado* (a passagem da fronteira no sentido contrário). Destaca Fontanille, a esse respeito, que “uma forma é considerada *potencializada* quando sua difusão ou seu reconhecimento são tais que ela pode figurar como *topos* do discurso (tipo, lugar-comum ou motivo, disponíveis para outras convocações)” (2007, p. 276).

Fontanille concebe esses dois movimentos como percursos: o ascendente e o descendente. O primeiro é chamado ascendente, segundo ele, “na medida em que ‘sobe’ em direção à manifestação e que almeja atingir o centro de referência do discurso, a instância realizante” (2007, p. 277). O segundo é chamado descendente, ainda segundo ele, “na medida em que volta em direção ao sistema, cristaliza as formas vivas em estereótipos, em praxemas, e alimenta, em suma, a competência dos sujeitos da enunciação graças aos produtos dos usos mais típicos” (2007, p. 227). Por meio do primeiro percurso, as formas são convocadas visando à manifestação. Por meio do segundo, as formas são implicitadas, estocadas em memória, ou até mesmo apagadas e esquecidas. Aquele é analisável em dois atos ou fases: o de emergência de uma forma (fase virtual => atualizado) e o de aparecimento de uma forma

(fase atualizado => realizado). Este também compreende dois atos ou fases: o de declínio de uma forma (fase realizado => potencializado) e o de desaparecimento de uma forma (fase potencializado => virtualizado). Sendo assim, “o ato semiótico consiste, então, em *realizar* uma figura, em remeter uma outra figura ao estado *virtualizado* e em colocá-las em interação de modo que, no momento da interpretação, o enunciatário seja conduzido a ir e vir de uma figura à outra” (FONTANILLE, 2007, p. 276, grifos do autor).

Em verbete do *Vocabulaire*, Jean-François Bordron registra a dinâmica da práxis enunciativa de maneira análoga à registrada por Fontanille. Afirma o pesquisador que

a enunciação sendo o ato por meio do qual as virtualidades de um sistema semiótico vêm a se realizar em discurso, chamamos práxis enunciativa a inscrição, em uma semiótica realizada, de grandezas pertencentes tanto ao sistema, às normas, quanto às particularidades do uso. A práxis é assim regida por uma tensão entre os elementos realizados e outros potencializados e colocados em memória. **Os modos de existência das grandezas semânticas em um discurso são então complexificados pelo fato de que ao lado dos valores realizados existem outros que têm certa presença, mais ou menos distante, mas que produz necessariamente um efeito sobre a interpretação do texto** (BORDRON, in: ABLALI; DUCARD, 2009, p. 238, grifos nossos, tradução nossa⁴⁰).

Nessa perspectiva, é possível questionar se as formas manifestadas em um discurso são já conhecidas – e, sendo já conhecidas, se elas são fácil ou dificilmente reconhecíveis – ou, ao contrário, desconhecidas; se elas são as mais previsíveis ou, ao contrário, as mais surpreendentes e inovadoras. E isso tudo porque “a práxis enunciativa ‘navega’ entre estratos textuais potenciais, entre diversas formas imanentes, entre isotopias que estão em competição, entre várias possibilidades de tramas narrativas, para conduzi-las à manifestação” (FONTANILLE, 2014b, p. 07, tradução nossa⁴¹).

Um exemplo dado por Fontanille e Zilberberg (2001) auxilia na compreensão da dinâmica da práxis enunciativa. Trata-se de um *slogan* publicitário utilizado por uma marca de lubrificantes automotivos: “*Des mécaniques qui roulent*” (literalmente, “mecânicas que rodam”). De acordo com os autores, dois modos de existência se superpõem no enunciado

⁴⁰ Texto original: «L'énonciation étant l'acte par lequel les virtualités d'un système sémiotique viennent à se réaliser en discours, on appelle praxis énonciative l'inscription, dans une sémiotique réalisée, des grandeurs appartenant aussi bien au système, aux normes qu'aux particularités de l'usage. La praxis est ainsi régie par une tension entre les éléments réalisés et d'autres potentialités et mis en mémoire. Les modes d'existence des grandeurs sémantiques dans un discours sont alors compliqués par le fait qu'à côté des valeurs réalisées, il en existe d'autres qui ont pour autant une certaine présence, plus ou moins lointaine, mais produisant nécessairement un effet sur l'interprétation du texte».

⁴¹ Texto original: «La praxis énonciative «navigue» entre des strates textuelles potentielles, entre diverses formes immanentes, entre des isotopies qui sont en compétition, entre plusieurs devenir possibles des trames narratives, pour les conduire vers la manifestation».

citado: um deles está relacionado a um praxema cristalizado, “*rouler les mécaniques*”, em que “*mécaniques*” conota “ombros musculosos” (exibidos por um atleta). A presença de uma imagem de bíceps reluzentes associada ao *slogan* confirma a relação. O outro modo de existência diz respeito a uma ocorrência comum, construída segundo um princípio combinatório mais aberto, por meio do qual se entende que uma mecânica automobilística roda, avança, acelera ou recua. Fontanille e Zilberberg então explicam que “graças à adoção da construção intransitiva cujo sujeito é *mécanique*, apenas a segunda dessas isotopias está **realizada** no discurso; a outra, que exige uma construção transitiva direta cujo objeto seria *mécanique*, fica, por conseguinte, **potencializada**” (2001, p. 176, grifos nossos). Mesmo potencializado, o praxema (“*rouler les mécaniques*”) continua, porém, “a produzir efeitos em segundo plano, como se o discurso guardasse, em cada ponto da cadeia, a memória das operações cujo resultado final será, contudo, o único a ser exposto no plano da expressão” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 177).

Fontanille e Zilberberg (2001) acrescentam ainda que se a interpretação do *slogan* for átona, ou seja, “rasa”, apenas a isotopia que respeita a sintaxe de superfície será adotada: a isotopia “automóvel” será então realizada, e a isotopia “musculatura”, virtualizada. Mas se a interpretação for tônica, conservará as duas isotopias em tensão: a isotopia “automóvel” será apenas atualizada, e a outra, potencializada. O efeito será, então, bem outro. Assim esquematizam os autores a constatação:

Quadro 3 – Interpretação do *slogan* “*Des mécaniques qui roulent*”

	Práxis tônica	Práxis átona
Estatuto do conteúdo latente	Potencializado	Virtualizado
Estatuto do conteúdo manifesto	Atualizado	Realizado

Fonte: Fontanille e Zilberberg (2001, p. 178)

É por meio da superposição desses quatro “graus de existência” que as figuras convocadas em discurso ficam dotadas, segundo Fontanille e Zilberberg, de uma “profundidade enunciativa”: “É em tal profundidade que se instalam as figuras de retórica e de estilo, bem como, de modo mais geral, todas as figuras do discurso fundadas na competição entre pelo menos dois conteúdos, dimensões ou regimes, com vistas à manifestação” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 177). Esclarecem os autores que essas “tensões” entre conteúdos, dimensões ou regimes podem ser fixadas em gêneros discursivos: no exemplo anterior, pode-se reconhecer, desse modo, uma figura da práxis pertencente ao gênero “publicitário com pretensão humorística”.

Abordando os conceitos de humor e ironia por meio da noção de práxis enunciativa, Bertrand (1993b) explica, em seu artigo “Ironie et humour: le discours renversant”, que a práxis enunciativa opera, tanto no caso dos discursos humorísticos quanto no dos discursos irônicos, uma dupla convocação: convocação, a princípio, de um plano de referência determinado pelo uso – esse uso “congelado”, feito de formas estabilizadas e de valores normatizados, de enunciados que têm força de estereótipo – e convocação, em seguida, de um segundo plano que deforma aquele plano de referência primeiro no interior do próprio sistema: “em ambos os casos, assiste-se a um desdobramento da leitura do sentido. A interpretação eficaz recai ao mesmo tempo sobre as sedimentações do uso [...] e sobre as deformações que, repentinamente infligidas a esse uso, reativam sua precariedade” (BERTRAND, 1993b, p. 27, tradução nossa⁴²). Ilustrando essa dupla convocação, o autor aponta as metáforas adormecidas que são revivificadas, os valores estabelecidos que são relativizados, as figuras de autoridade que são destituídas e as formas de coerência, gramaticais, narrativas ou outras, que são deterioradas. É nesse sentido que ele afirma que à força instituinte do uso, humor e ironia opõem forças destituintes.

O fundamento comum do humor e da ironia reside então na dupla isotopia de leitura e na destituição de uma pela outra. No entanto, conforme esclarece Bertrand (1993b), a destituição dos valores que o uso projetou no sistema ocorre segundo vias distintas: enquanto a ironia opera por comutação, o humor prende-se à lógica dos encadeamentos. A ironia é, desse modo, de ordem paradigmática: “o ironista seleciona um termo em substituição a outro que era de direito se esperar no mesmo lugar. E a interpretação de seu discurso reside na possibilidade, deixada aberta, de fazer surgir um valor contrário, contraditório ou hierarquicamente inferior ao que é enunciado” (BERTRAND, 1993b, p. 35, tradução nossa⁴³). O humor, em contrapartida, desorganiza a ordem estabelecida das regulações sintagmáticas: “ele perturba as ordenações da significação fixadas pelo uso, anteriormente aos valores investidos nas figuras que ele coloca em cena e independentemente de toda visada substitutiva” (BERTRAND, 1993b, p. 35, tradução nossa⁴⁴). Dizendo de outro modo, a ironia opera por condensação, o humor opera por expansão.

⁴² Texto original: «Dans les deux cas, on assiste à un dédoublement de la lecture du sens. L'interprétation réussie porte à la fois sur les sédimentations d'un usage [...] et sur les déformations qui, soudainement infligées à cet usage, en réactivent la précarité».

⁴³ Texto original: «L'ironiste sélectionne un terme en le substituant à un autre qu'on était en droit d'attendre à la même place. Et l'interprétation de son discours réside dans la possibilité, laissée ouverte, de faire surgir une valeur contraire, contradictoire, ou hiérarchiquement inférieure à celle qui est manifestement énoncée».

⁴⁴ Texto original: «Il perturbe les ordonnancements de la signification fixés par l'usage, antérieurement aux valeurs investis dans les figures qu'il met en scène et indépendamment de toute visée substitutive».

Em ambos os casos, encontram-se igualmente abaladas as posições e os estatutos dos sujeitos da enunciação: para além da verdade e da falsidade, do acordo e do desacordo, humor e ironia forçam, seja pelo riso ou pelo sorriso, o consentimento do destinatário/enunciário. No entanto, aqui também as implicações são distintas, conforme esclarece Bertrand (1993b): enquanto o ironista se instala como titular clandestino do dogma que substitui aquele que é denunciado em seu discurso, e convoca seu auditório à adesão, o humorista coloca em jogo sua própria posição de sujeito. Citando o filósofo Gilles Deleuze, Bertrand evoca a pretensão insuportável de pertencer a uma raça superior, típica do ironista, e a abnegação, típica do humorista, por meio da qual este aceita ver até mesmo *o princípio da sua identidade ameaçada*: “diferentemente do ironista, que assume secretamente o reverso dos valores que ele denuncia, para seu próprio triunfo e com a cumplicidade daqueles que ele força a partilhar seus dogmas clandestinos, o humorista se mantém no exercício sem amanhã da denegação” (BERTRAND, 1993b, p. 41, tradução nossa⁴⁵).

Partindo do pressuposto de que a identidade do sujeito enunciador depende da coerência das formas discursivas e narrativas, Christian Morin (2002) destaca que sendo o sujeito humorista constituído por seu discurso, ao deformá-lo ele se deforma, se inverte. Afirma assim o pesquisador que o sujeito humorista é um sujeito apaixonado, um sujeito dominado por um /não querer ser/ ou por um /não poder ser/, colocado diante de uma situação *não desejável* ou *impossível*: ele *não quer ser* ou *não pode ser* aquilo que se espera (socialmente) que ele seja. O sujeito humorista está no centro da paixão e é o responsável pela enunciação que a liquidará: “o ato narrativo participa então do combate, da liquidação da paixão, o que corresponde perfeitamente ao papel do discurso humorístico” (MORIN, 2002, p. 93, tradução nossa⁴⁶). Nesse caso, o humor é salvador, pois ao narrar e ao se narrar, o sujeito humorista aprende a viver com o que não vai bem. É igualmente o que afirma Elizabeth Harkot-de-Taille (1999) quando explora, no seu *Ensaio semiótico sobre a vergonha*, a superação da paixão da vergonha via humor:

Sabendo que é o que sua imagem o faz **parecer**, o sujeito, ao rir de si mesmo – juntando-se aos outros que o veem ou os convidando a rirem de seu infortúnio –, [...] distancia-se do papel risível e, ao colocar-se na posição dos que riem, faz parecer que não está disjunto da “boa imagem” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 99-100, grifos da autora).

⁴⁵ Texto original: «A la différence de l'ironiste qui assume en sous-main l'inverse des valeurs qu'il dénonce, pour son propre triomphe et avec la complicité de ceux qu'il force à partager ses dogmes clandestins, l'humoriste se maintient dans l'exercice sans lendemain de la dénégation».

⁴⁶ Texto original: «L'acte narratif participe donc au combat, à la liquidation de la passion, ce qui correspond parfaitement au rôle du discours humoristique».

Todas essas questões serão exploradas de maneira mais aprofundada ao longo das análises do nosso *cópus* de pesquisa, especialmente ao longo das análises das crônicas de *Borrallheiro* (2013) e da publicidade “Inversão de Papéis” (2011). Para finalizar, mesmo que provisoriamente, essa reflexão em torno da dinâmica da *práxis* enunciativa, especialmente no que concerne aos discursos irônicos e humorísticos (discursos fundados na “competição” entre dois conteúdos, dimensões ou regimes), convém pensar o humor e a ironia como recursos estratégicos mobilizados no interior de uma enunciação que permanece, em larga medida, “impessoal”. Para esclarecer melhor no que consiste essa “impessoalidade” da enunciação, recorreremos a Fontanille (2017), que em seu artigo “Práxis e enunciação: Greimas herdeiro de Saussure” menciona o fato de que a *práxis* parece, em muitos casos, operar por si só, apesar da indiscutível existência primordial de uma instância operadora. Explica o autor que isso ocorre porque o actante da enunciação permanece, nesses casos, um “potencial”. Fala-se então em “impessoal” da enunciação pelo simples fato de que parece ser impossível imputar a enunciação a quem quer que seja. O pesquisador conclui o raciocínio delineando um possível paralelo entre a noção de “*práxis* enunciativa” e a noção de “*massa falante*” de Saussure, e mencionando o papel das “formas de vida” nesse contexto:

A aparição posterior do conceito de *práxis enunciativa* reforçará o parentesco com a *massa falante* de Saussure, visto que a *práxis* em questão não pertence a ninguém, e em se tratando dos discursos em geral, e mesmo além, de todas as semióticas-objeto possíveis, ela não é sequer associável a uma comunidade linguística. No máximo, podemos supor hoje que as formas de vida semióticas e as formas de existência sociais, e mais amplamente, as semiosferas, poderiam procurar quadros de referência para identificar aquilo que, do ponto de vista de uma semiótica geral, desempenharia o mesmo papel da *massa falante* de Saussure (FONTANILLE, 2017, p. 998, grifos do autor).

Acreditamos, assim, que aí está grande parte do que Greimas deixou como legado a ser construído no terreno da semiótica, visto que em sua derradeira reflexão (GREIMAS; FONTANILLE, 2014 [1993]), além de relacionar as noções de *práxis* enunciativa e forma de vida, ele mencionou também a questão da tipologia dos discursos e da semiótica das culturas. Essas questões serão tratadas, à medida que se tornarem pertinentes, no tópico a seguir, dedicado aos regimes de valores, e no capítulo subsequente, dedicado à investigação da construção das identidades nos discursos.

2.2.2 Os regimes de valores

Em artigo publicado na obra coletiva *L'énonciation aujourd'hui*, o qual se intitula “Énonciation: cheville ouvrière ou point aveugle d'une théorie du sens?”, Bertrand (2016) discute o “lugar” da enunciação no percurso gerativo da significação e conclui que a enunciação é a “coluna vertebral” do dispositivo. Para chegar a essa afirmação, o autor elenca três importantes renúncias feitas pela semiótica ao longo do seu desenvolvimento: a primeira diz respeito à “rejeição” radical do parâmetro da subjetividade; a segunda, ao estatuto de simples “pressuposição” atribuído à enunciação (em relação ao enunciado); a terceira, à proposição da enunciação enquanto dispositivo de “conversão” entre níveis. Nas palavras de Bertrand: “Aí está como, renunciando à rejeição, à pressuposição e à conversão, escolhemos situar a enunciação como um fator comum de todas as dimensões da significação, tais como as considera a semiótica” (2016, p. 429, tradução nossa⁴⁷).

Considerando essa nova hipótese, a de uma “geratividade” da enunciação, Bertrand (2016) concebe um dispositivo com três níveis de profundidade, os quais podem ser correlacionados aos três níveis do percurso gerativo da significação. O nível mais superficial desse dispositivo é o da manifestação, onde se situam as marcas formais da enunciação (marcas pessoais, modalizadores, etc.). Esse nível compreende, igualmente, a passagem da enunciação à *textualização*, permitindo explorar a noção de *perspectiva* e suas especificações: *ponto de vista* (sujeito) e *focalização* (objeto). Tal articulação “de superfície” corresponde, segundo o autor, ao nível discursivo do percurso gerativo.

O nível subjacente, mais profundo, é aquele onde se situam as operações enunciativas. O que está em jogo nesse nível é, segundo o autor do dispositivo, o estatuto das instâncias que ocupam a dimensão actancial da cena enunciativa. Esse segundo ponto de articulação da enunciação pode ser associado ao nível semionarrativo do percurso gerativo.

Por último, mais profundamente, a um terceiro nível que pode ser associado ao das estruturas elementares da significação, situa-se a práxis enunciativa, que determina as operações enunciativas e as instâncias que essas operações geram. Bertrand assevera que a práxis enunciativa em questão é aquela da “massa falante” de Saussure, cujos produtos se depositam no uso, ficando ali disponíveis para serem convocados ou revogados pelos indivíduos ou pelos grupos, a cada nova (re)enunciação:

⁴⁷ Texto original: «Voilà comment, renonçant à l'éviction, à la présupposition, et à la conversion, nous avons choisi de placer l'énonciation en facteur commun de toutes les dimensions de la signification, telles en tout cas que les envisage la sémiotique».

Esses produtos são convocáveis ou revogáveis: convocados até o esgotamento, eles se fixam em regularidades, aquelas, a princípio, da “gramática”, mas também aquelas da estereotipia e das cristalizações de toda natureza; revogados pelos indivíduos ou pelos grupos, esses produtos da práxis enunciativa dão livre curso à inovação [...]. Convocada e retomada de locutor em locutor, ela mesma se tornará produto do uso, e se cristalizará antes de ser revogada (BERTRAND, 2016, p. 431, tradução nossa⁴⁸).

Como se observou através da apresentação acima – sintetizada abaixo, em quadro elaborado por Bertrand (2016) –, a práxis enunciativa constitui o nível por excelência dos valores:

Quadro 4 – A geratividade da enunciação

GERATIVIDADE DA ENUNCIÇÃO			
ENUNCIÇÃO	TEXTUALIZAÇÃO	Ponto de vista ↑ Perspectiva ↓ Focalização	<i>Nível discursivo</i>
	OPERAÇÕES ENUNCIATIVAS Debreagem/Embreagem INSTÂNCIAS Atualizadas / Virtualizadas		<i>Nível semionarrativo</i>
	PRÁXIS ENUNCIATIVA Uso: convocação / revogação		<i>Nível profundo</i>

Fonte: Bertrand (2016, p. 431)

Em seu artigo “La praxis énonciative: un statut d’entre-deux?”, Christina Vogel afirma que a práxis enunciativa é “a grandeza-instância que atualiza os recursos potenciais da linguagem” (1995, p. 72, tradução nossa⁴⁹). Explica a autora, de modo similar a Bertrand (2016), que a práxis enunciativa garante a colocação em cena das potencialidades atualizáveis nos discursos, sob uma forma canônica ou inovadora. Também similarmente a Bertrand no tocante à apresentação da práxis enunciativa como o nível por excelência dos valores, Vogel a define como “integração das transformações operadas sobre maneiras de ver que se opõem, se

⁴⁸ Texto original: «Ces produits sont convocables ou révocables: convoqués jusqu’au ressassement, ils se figent en régularités, celles de la « grammaire » tout d’abord, mais aussi celles de la stéréotypie et des figements de toute nature; révoqués par les individus ou par les groupes, ces produits de la praxis énonciative donnent libre cours à l’innovation (qu’il s’agisse du « parler mineur » de tel ou tel sociolecte, ou de l’idiolecte d’un écrivain). Celle-ci, à son tour convoquée et reprise de locuteur en locuteur, deviendra elle-même produit de l’usage, et se figera avant d’être révoquée».

⁴⁹ Texto original: «La grandeur-instance qui actualise les ressources potentielles du langage».

subordinam umas as outras ou se excluem mutuamente” (1995, p. 68, tradução nossa⁵⁰). A práxis enunciativa se manifesta, desse modo, segundo a pesquisadora, no “conflito de interpretações”, uma vez que ela rege a confrontação de diferentes universos de valores, conciliáveis e/ou inconciliáveis.

A fim de avançar a questão do confronto de valores, é preciso compreender que a semiótica associa e integra três definições do conceito de valor: uma linguística, uma econômica e uma axiológica. Na definição linguística, tributária de Saussure, o valor é tomado como efeito de sentido diferencial: ele reside nas diferenças apreendidas entre os signos. De acordo com Bertrand (2003), o valor linguístico não é definido em si mesmo como o conteúdo do signo, mas por suas relações diferenciais com outros valores próximos, comparáveis ou opostos, investidos em outros signos. Na definição econômica, o valor é tomado como aquilo que condiciona a circulação de um objeto ou de um bem, tornando-o desejável, negociável e/ou disputável. Estão aí implicados, como registra Bertrand (2003), os mecanismos econômicos da troca, da negociação, da dádiva e da contra-dádiva, de modo que as regulamentações dessa circulação definem a cada instante o “valor do valor”. Na definição axiológica, por sua vez, o valor é tomado como elemento constitutivo de um ponto de vista estético, ético, moral, etc., o qual é relacionado a um universo de discurso que o define e põe em cena. De forma sucinta, Bertrand esclarece que a semiótica associa intimamente as três acepções pelos seguintes motivos:

Em primeiro lugar, porque se prende exclusivamente às formações do sentido no interior da linguagem e dos discursos (acepção 1); em segundo lugar, porque postula que no centro da organização discursiva encontram-se as estruturas narrativas e a regulamentação da comunicação dos valores entre os sujeitos (acepção 2); e, enfim, porque considera que os discursos são os espaços de acolhimento das axiologias de toda natureza, que formam suas estruturas profundas (acepção 3) (BERTRAND, 2003, p. 331).

Dando continuidade à exploração da abordagem semiótica do valor, Bertrand destaca a clássica confusão entre as noções de valor e de objeto: “a clássica confusão entre as noções dá a entender que o valor identifica-se com o objeto desejado” (2003, p. 331), confusão essa perpetrada por meio do sintagma “objeto de valor”, o qual recobre um conceito importante da semiótica narrativa, frequentemente denominado *objeto-valor*.

⁵⁰ Texto original: «La praxis énonciative est définissable comme l'intégration des transformations opérées sur des manières de voir qui s'opposent, se subordonnent les unes aux autres ou s'excluent mutuellement».

A esse respeito, Greimas (2014) alerta, já no início dos anos oitenta, em estudo reunido em *Sobre o sentido II*, a necessidade de se distinguir as duas noções, visto que o objeto é simplesmente um lugar de fixação e investimento do valor:

Sempre que se fala em objetos necessários ou desejados [...], tem-se a tendência de confundir as noções de objeto e valor: a forma figurativa do objeto cauciona sua realidade de modo que por meio dela o valor se identifica com o objeto desejado. Mas mesmo nesse nível as coisas não são tão simples. Quando hoje, por exemplo, em nossa sociedade, alguém age como comprador de um automóvel, não é tanto o veículo como objeto de valor que se quer adquirir, mas, essencialmente, um meio de transporte rápido, substituto moderno do tapete mágico de outrora; o que frequentemente se adquire é também um pouco de prestígio social ou um sentimento de poder mais íntimo. O objeto visado não passa, então, de um pretexto, de um local de investimento de valores, um alhures que mediatiza a relação do sujeito consigo mesmo (GREIMAS, 2014, p. 33).

Nesse mesmo estudo, Greimas define uma tipologia dos grandes modos de manipulação (comunicação) dos valores entre os sujeitos, sob a forma de programas narrativos característicos. Tal tipologia se baseia na quantidade de objetos manipulados nas narrativas (um ou dois) e nas relações de conjunção e disjunção possíveis de serem associadas a essa manipulação. O pesquisador distingue, nesse sentido, no âmbito da comunicação com um único objeto, a *aquisição* (de natureza conjuntiva), que pode apresentar-se, a depender da reflexividade (sujeito do fazer = sujeito de estado) ou transitividade (sujeito do fazer \neq sujeito de estado) do processo de transformação, sob a forma da *apropriação* ou da *atribuição*, respectivamente. Ainda no âmbito da comunicação com um único objeto, o pesquisador distingue a *privação* (de natureza disjuntiva), que pode apresentar-se igualmente, a depender da reflexividade ou transitividade do processo de transformação, sob a forma da *renúncia* ou da *desposseção*, respectivamente.

Já no âmbito da comunicação com dois objetos, tem-se a configuração da *doação recíproca* e da *troca*. Na primeira configuração, verificam-se duas renúncias que implicam duas atribuições recíprocas, ou seja, duas transformações em que a segunda anula os efeitos da primeira e restabelece o equilíbrio anterior, conforme esclarece Greimas. Nessa configuração, a equivalência entre os valores dos dois objetos é simultânea, pois, como explica Bertrand (2003), ela já se encontra de início admitida e pressuposta (cf. o ritual dos presentes). Em contrapartida, na segunda configuração o valor é negociado, progressivamente ajustado para que a troca se realize. Essa negociação estabelece o “valor do valor”, isto é, o

valor atribuído a um valor assim que ele é posto em situação de comunicação. Greimas argumenta, a esse respeito:

Todavia, o estabelecimento da equivalência entre os valores de troca pressupõe um *saber* preliminar relativo ao “valor” dos valores, e por isso a troca equilibrada está fundada numa confiança recíproca; ou seja, num *contrato fiduciário*, implícito ou explícito, entre os participantes. Resulta daí que se a troca, considerada uma das formas da comunicação dos valores, possui claramente uma estrutura definida, sua interpretação depende essencialmente da forma do contrato que a precede e a delimita, forma esta que admite todas as manipulações da categoria do *ser* e do *parecer* (GREIMAS, 2014, p. 54-55, grifos do autor).

Esse “valor do valor”, que vai ser posteriormente denominado “valência”, diz respeito ao processo prévio que condiciona a emergência e a definição dos valores. Bertrand afirma: “Constatamos então que a troca se realiza quando há crença compartilhada pelos parceiros sobre as **valências** de seus objetos, quando reconhecem juntos sua equi-valência” (2003, p. 334-335, grifo nosso). Complementa o pesquisador: “Isso permite ressaltar a relação que existe entre valência e fidejussão: o liame fiduciário é central para que o valor, por natureza flutuante, dos objetos, enfim se estabeleça” (2003, p. 335).

Conforme destacam Fontanille e Zilberberg (2001), o conceito de valência não figura nem no volume I nem no volume II do *Dicionário de semiótica*. Ele aparece, originalmente, em *Semiótica das Paixões*, onde Greimas e Fontanille afirmam que as valências “proporcionam ao mundo dos objetos sua armadura, sem a qual eles não recebem valor” (1993, p. 28). Trata-se de considerar, a partir de então, não somente os investimentos semânticos e axiológicos que fazem dos objetos “objetos de valor”, mas também as condições que governam e sobredeterminam esses investimentos, conforme ressaltam Fontanille e Zilberberg no trecho que reproduzimos logo a seguir:

O termo valência foi adotado em semiótica para dar consistência a uma constatação muitas vezes verificada na análise dos discursos concretos: o valor dos objetos depende tanto da intensidade, da quantidade, do aspecto ou do tempo de circulação desses objetos como dos conteúdos semânticos e axiológicos que fazem deles “objetos de valor” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 16).

Nesse sentido, o valor é o resultante, isto é, ele é o que há de mais concreto no texto. As valências, em contrapartida, situam-se aquém da categoria estabilizada e discretizada (cf. quadrado semiótico), como explicam Fontanille e Zilberberg: “Quando duas profundidades se recobrem para engendrar um valor, serão denominadas valências, na medida em que sua

associação e a tensão que daí emana tornam-se a condição de emergência do valor” (2001, p. 20). Dois tipos de valências são então distinguidas: as da intensidade (valências intensivas) e as da extensidade (valências extensivas). As primeiras dizem respeito aos estados de alma do sujeito, ou seja, ao mundo interior do sujeito que percebe o mundo, à afetividade, ao sensível; as segundas concernem aos estados de coisas, ou seja, ao mundo exterior, ao cognitivo, ao inteligível. O valor é então, para Fontanille e Zilberberg, a função que associa as duas valências e essas duas valências são os funtivos do valor. Esclarecem os pesquisadores:

Quando se examina a maneira pela qual os valores tomam forma e circulam nos discursos, mas também nas macro-semióticas que as culturas constituem, percebe-se que a polarização axiológica das categorias semânticas não é a única propriedade exigida e que, sobretudo, o caráter atrativo ou repulsivo dos objetos e das junções não depende apenas do conteúdo semântico neles investido: os universos axiológicos devem obedecer previamente a certas condições de composição e homogeneidade, e os valores, por mais desejáveis que sejam, só podem ser procurados e só podem circular sob certas condições de extensidade e intensidade, uma vez que a conjugação das valências intensivas e extensivas modula o fluxo das trocas comunicacionais e, notadamente, o seu andamento temporal (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 23).

Ademais, Zilberberg (2011) também considerou, em estudo inserido em sua obra *Elementos de Semiótica Tensiva*, que o valor semiótico se caracteriza pela associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva. Para cada uma das duas dimensões, o pesquisador considerou ainda a presença de um par de funtivos: na intensidade, os funtivos [impactante vs. tênue]; na extensidade, os funtivos [concentrado vs. difuso]. Estamos no âmbito do figural, do tensivo, ou seja, do que condiciona a emergência dos valores. Passando ao âmbito do figurativo, verifica-se que o espectro do valor possui como termos extremos: para a intensidade (valências intensivas), os valores de absoluto; para a extensidade (valências extensivas), os valores de universo. Zilberberg explica, no estudo supracitado, acerca desses dois tipos de valores (de absoluto e de universo):

O que importa, em nossa escuta dos discursos, não é a significação das duas ordens em si, mas aquilo que cada qual representa “aos olhos” da outra: (i) na perspectiva dos valores de universo, sensíveis às valências extensivas, os valores de absoluto são, certamente, intensos, *mas* apresentam o grave defeito de serem concentrados. Os valores de universo, por sua vez, são tênues, *mas* têm a vantagem, a seus olhos mais significativa, de serem difusos; (ii) na perspectiva dos valores de absoluto, sensíveis principalmente às valências intensivas, os valores de universo são difusos, *mas* tênues; os valores de absoluto, por seu turno, são por certo concentrados, *mas* seu

impacto compensa amplamente esse defeito (ZILBERBERG, 2011, p. 91, grifos do autor).

Fontanille e Zilberberg (2001) esclarecem que existem, desse modo, dois grandes regimes de circulação dos valores: o regime da exclusão, que nada mais é que o regime dos valores de absoluto; e o regime da participação, que nada mais é que o regime dos valores de universo. Consoante os autores, para o primeiro regime “o máximo de intensidade está associado à unicidade, a uma grandeza definida por sua tonicidade e sua exclusividade” (2001, p. 48). Eles continuam: “A avaliação própria desse regime é, pois, positiva quando a intensidade aumenta e a extensidade diminui, negativa quando a intensidade enfraquece e a extensidade aumenta” (2001, p. 49). No segundo regime, ainda de acordo com Fontanille e Zilberberg, “a ‘importância’ dos valores é função de sua extensão” (2001, p. 49). Eles explicam: “a avaliação é positiva quando a extensidade e a intensidade estão no nível mais alto e negativa quando estão ambas no nível mais baixo” (2001, p. 49).

Fontanille e Zilberberg identificam, na sequência, o principal operador de cada um desses regimes: o regime da exclusão tem por operador a *triagem*, responsável pela *concentração* dos valores (valores de absoluto); o regime da participação tem por operador a *mistura*, responsável pela *expansão dos* valores (valores de universo). Declaram os referidos autores: “identificamos a exclusão-concentração, regida pela triagem, e a participação-expansão, regida pela mistura, como as duas principais direções capazes de ordenar os sistemas de valores” (2001, p. 49). O quadro abaixo mostra de forma bastante sintética o que foi exposto até o momento acerca dos valores e das valências:

Quadro 5 – A ordenação dos universos de valores

	Intensidade	Extensidade	
Valores de absoluto	Impacto	Concentração	triagem = fechamento
Valores de universo	Tenuidade	Difusão	mistura = abertura

Fonte: Elaboração própria

Continuando a reflexão, Fontanille e Zilberberg ressaltam que a exclusão-concentração e a participação-expansão podem ocorrer de modo completo/total ou de modo incompleto/parcial, cabendo à práxis enunciativa administrar a “dose” de participação admitida no seio do regime da exclusão e, do mesmo modo, a “dose” de exclusão admitida no seio do regime de participação:

Do ponto de vista da práxis enunciativa, isso representa para o sujeito, individual ou coletivo, ter que tratar, em função do regime prevalente, uma ou outra dessas duas questões: como, no regime da participação, *excluir participantes*? Como, no regime da exclusão, *fazer participar os excluídos*? (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 50).

A resposta vem na forma dos valores médios (intermediários): os valores melhorativos e os valores pejorativos. Explicam Fontanille e Zilberberg:

Com efeito, entre os dois grandes tipos de valores, os valores singulares, exclusivos e visando ao absoluto, e os valores universais, participativos e assumindo a relatividade, interpõem-se os valores melhorativos e os valores pejorativos, que se esforçam, de certo modo, para preencher o hiato que existe entre os dois tipos (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 56).

É a *melhoriação*, portanto, que suspende a exclusão própria dos valores de absoluto, admitindo uma zona participativa em seu interior; paralelamente, é a *pejoração* que suspende a participação, delimitando uma zona exclusiva. Uma das ilustrações sumárias feitas por Fontanille e Zilberberg facilita a compreensão dessas zonas intermediárias nos sistemas (regimes) de valores: trata-se da relação entre determinadas práticas culinárias e o gênero daqueles que as exercem. Destacam os autores, em traços gerais, que, ainda que aberta aos homens, a culinária permanece antes de tudo feminina. No entanto, é fácil perceber que a “alta cozinha” é considerada uma prática predominantemente desempenhada por homens, podendo ser admitidas, em caráter excepcional, somente aquelas mulheres que se mostrarem extremamente capacitadas. Considerando que o recurso da *pejoração* e da *melhoriação* permite, respectivamente, *excluir participantes* e *fazer com que excluídos participem*, os autores supracitados pontuam:

Assim, a cozinha corriqueira tende a se abrir e a permitir, por melhoriação, a inclusão de novos participantes masculinos; inversamente, no caso da “alta cozinha”, que exclui num primeiro momento as mulheres, essa exclusão é, por sua vez, abalada pela distinção dos agentes femininos mais destacados (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 27).

Fontanille e Zilberberg explicam que, no entanto, quando a participação e a exclusão repelem-se mutuamente, isto é, quando a participação é total, comunicando com os valores de universo, ou quando a exclusão é implacável, conduzindo aos valores de absoluto, tem-se valores extremos, ou seja, valores equivalentes à alternativa do “tudo ou nada”. No caso do regime da exclusão, quando o processo de relação entre sistemas atinge seu termo tem-se a

confrontação contensiva do “exclusivo” e do “excluído” e, em se tratando das culturas reguladas por esse regime, do “puro” e do “impuro”. No regime de participação, verifica-se então a confrontação distensiva do “igual” e do “desigual”, a igualdade pressupondo grandezas intercambiáveis; a desigualdade implicando grandezas que se opõem como “superior” e “inferior”.

Há, assim, dois tipos fundamentais de cultura, como destaca Fiorin (2007; 2009) em dois estudos⁵¹ dedicados à análise da constituição da identidade nacional brasileira: as da exclusão e as da participação, isto é, as da triagem e as da mistura. Retomando reflexão feita por Fontanille e Zilberberg (2001), o semiótico brasileiro explica que as culturas da triagem têm um aspecto descontínuo e tendem a restringir a circulação cultural; as culturas da mistura, em contrapartida, apresentam um aspecto contínuo, favorecendo o “comércio” cultural. Aquelas se constituem como culturas do interdito; estas, como culturas do permitido. Trazendo tais questões para o seu objeto de investigação, a cultura brasileira, o pesquisador afirma que a cultura brasileira sempre se viu como uma cultura da mistura: “Louva-se a tendência brasileira à assimilação do que é significativo e importante das outras culturas. Não é sem razão que Oswald de Andrade erigiu a antropofagia como o princípio constitutivo da cultura brasileira (1990)” (FIORIN, 2007, p. 177). Complementa e exemplifica o pesquisador, a esse respeito:

De nosso ponto de vista, o misturado é completo; o puro é incompleto, é pobre. Observe-se que se está falando de autodescrição da cultura brasileira. Há então todo um culto à mulata, representante por excelência da raça brasileira; do sincretismo religioso, sinal de tolerância; do convívio harmônico de culturas que se digladiam em outras partes do mundo, como árabes e judeus (FIORIN, 2007, p. 177).

Fiorin pontua que, no entanto, há um movimento pendular que, na diacronia, leva do princípio de mistura ao de triagem e assim sucessivamente. Considerando as relações entre as línguas naturais dentro do espaço cultural brasileiro, por exemplo, ele mostra como nossa cultura operou muito mais com a triagem do que com a mistura: “na cultura brasileira, que se orgulha de ser uma cultura de mistura, as relações entre as línguas naturais sempre obedeceram ao princípio da exclusão, sendo o português em relação às outras línguas ou a norma cultura em relação às variantes populares os valores de absoluto” (FIORIN, 2007, p.

⁵¹ O primeiro estudo, publicado em forma de capítulo de livro, em 2007, intitula-se “Relações entre sistemas no interior da semiosfera”; o segundo, publicado em forma de artigo, em 2009, intitula-se “A construção da identidade nacional brasileira”. Apesar de abordarem as mesmas questões teórico-práticas, o último artigo apresenta mais exemplos, bem como uma conclusão mais completa.

198). Diversos exemplos – tomados sobretudo do repertório literário do autor –, são dados ao longo do texto, ao final dos quais Fiorin declara, encaminhando-se para as considerações finais: “as culturas de mistura não são fronteiras, pois elas têm também suas fronteiras, uma vez que determinam as misturas desejáveis e as indesejáveis. Nesse caso, atuam os processos considerados de pejoração e melhoria” (2007, p. 202).

Assevera o mesmo pesquisador, em relação à constituição da identidade nacional brasileira, de acordo com o conjunto de textos explorados:

A cultura brasileira euforizou de tal modo a mistura que passou a considerar inexistentes as camadas reais da semiose onde opera o princípio da exclusão: por exemplo, nas relações raciais, de gênero, de orientação sexual etc. A identidade autodescrita do brasileiro é sempre a que é criada pelo princípio da participação, da mistura. Daí se descreve o brasileiro como alguém aberto, acolhedor, cordial, agradável, sempre pronto a dar um “jeitinho”. Ocultam-se o preconceito, a violência que perpassa as relações cotidianas etc. Enfim, esconde-se o que opera sob o princípio da triagem (FIORIN, 2009, p. 124).

Partindo dessas reflexões desenvolvidas no âmbito da noção de práxis enunciativa, concebida numa relação estreita com a atividade de produção dos discursos e até mesmo, em escala mais ampla, das culturas, investigaremos, a seguir, questões que dizem respeito à produção das identidades nos discursos.

3 A PRODUÇÃO DAS IDENTIDADES NOS DISCURSOS

Neste capítulo, abordaremos questões que dizem respeito à produção das identidades nos discursos. Antes, porém, consideramos fulcral explorar o que a semiótica concebe como “identidade”, noção que, facilmente se constata, está intimamente ligada à construção das noções de “ator” e de “forma de vida”, peças-chave da nossa pesquisa.

Recorrendo ao *Dicionário de semiótica*, verificamos que Greimas e Courtés (2013, p. 251-252) apresentam três proposições para a noção de *identidade*, as quais correspondem a três universos conceituais, como sintetizamos na sequência:

- 1) *identidade* se opõe a *alteridade* (como na oposição “mesmo” e “outro”) e se interdefinem pela relação de pressuposição recíproca que mantêm, e que é suficiente para servir de fundamento à própria articulação da linguagem e/ou das estruturas elementares da significação;
- 2) *identidade* designa também o traço ou conjunto de traços que dois ou mais objetos partilham, e que possibilita, na suspensão das suas oposições, a apreensão de um eixo semântico comum. A valorização e manifestação dessa suspensão provoca assim um “efeito de identificação”;
- 3) *identidade* recobre ainda um “princípio de permanência” que permite ao sujeito (actante/ator) continuar o “mesmo”, “persistir no seu ser”, apesar de todas as transformações por que passa (provoca e/ou sofre) ao longo de sua existência narrativa/discursiva.

Ainda no mesmo verbete, Greimas e Courtés apresentam uma proposição para a noção de *identificação*, a qual é então entendida como uma das fases do fazer interpretativo, aquela em que o enunciatário “identifica o universo do discurso (ou uma parte desse universo) com o seu próprio universo” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 252). Logo em seguida, no encerramento do verbete, os autores destacam que a noção de identificação encontra-se ainda insuficientemente explorada.

Recorrendo, então, ao *Dictionnaire II*, verificamos, no verbete “identidade”, uma reformulação da noção de *identificação*. Fontanille, autor do verbete, explica que a identificação seria uma operação realizada por um observador e que consistiria “em reconhecer a coerência dos diversos e sucessivos papéis assumidos por um mesmo ator, ou seja, em aspectualizar esse ator e reintroduzir a tensão e a continuidade lá onde haveria apenas descontinuidade sintática” (FONTANILLE, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 109, tradução

nossa⁵²). Ainda de acordo com o pesquisador, “a identificação pressupõe um julgamento de adequação que recai sobre ao menos dois papéis, dois actantes ou dois atores” (FONTANILLE, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 109, tradução nossa⁵³).

Em *Semiótica do discurso*, Fontanille retoma a reflexão destacando que é a *isotopia* que garante a produção das identidades nos discursos. Recuperando a noção na sua correlação com o “princípio de permanência”, o autor exemplifica que “basta imaginar um romance em que cada personagem seria, a cada aparição, designada por um nome diferente e descrita com novos traços” para entender em que medida “**a identidade depende da isotopia**: ela torna possível uma leitura coerente do percurso da personagem” (FONTANILLE, 2007, p. 150, grifos nossos). A isotopia é, assim, a iteração de temas e figuras que garante a homogeneidade do discurso, bem como a produção de efeitos de sentido identitários. Desse modo, haveria dois grandes tipos de identidades, como sugere Fontanille: no caso dos actantes, aqueles assegurados pelas isotopias predicativas; no caso dos atores, aqueles assegurados por todas as outras isotopias (figurativas, temáticas, afetivas, etc.).

Em *Identités visuelles*, Jean-Marie Floch (2010) reconhece que a identidade está particularmente ligada à ideia de percurso. Segundo o autor, a identidade é assim concebida numa abordagem sintagmática, isto é, “mediante a consideração de processos e encadeamentos orientados, e mediante a instalação de isotopias que podem permanecer paralelas, mas podem igualmente acabar por se conjugar” (FLOCH, 2010, p. 36, tradução nossa⁵⁴). Destaca Floch que, nessa perspectiva, a identidade “resulta de uma conexão progressiva de unidades ou ‘grandezas’ inicialmente desconectadas [...]. A identidade parece só poder ser construída ou reconhecida sobre a base de tais substituições ou de tais negações das descontinuidades primeiras” (2010, p. 36, tradução nossa⁵⁵). A identidade está ligada à ideia de “não descontinuidade” e fornece os requisitos necessários à identificação. Nessa perspectiva, a identidade é, segundo Floch (2010, p. 22), “aquilo a que/no que o sujeito se identifica, reconhece”, ou seja, uma identidade “social”, “coletiva”.

⁵² Texto original: «L'identification sera une opération, assumée par un observateur, consistant à reconnaître la cohérence des divers rôles successifs assumés par un même acteur, c'est-à-dire, en somme, à aspectualiser cet acteur et à réintroduire de la tension et de la continuité là où il n'y a avait que discontinuité syntaxique».

⁵³ Texto original: «Le faire d'identification suppose au minimum un jugement d'adéquation, portant sur au moins deux rôles, deux actants ou deux acteurs».

⁵⁴ Texto original: «[...] la considération des procès et des enchaînements orientés, et sur l'installation d'isotopies qui peuvent rester parallèles mais qui peuvent tout aussi bien finir par se conjuguer».

⁵⁵ Trecho original: «L'identité ainsi abordée résulte d'une connexion progressive d'unités ou “grandezas” déconnectées au départ [...]. L'identité semble ne devoir être construite ou reconnue que sur la base de tels relais et de telles négations des discontinuités premières».

Entretanto, uma outra concepção de identidade é também reconhecida: não mais uma identidade por assimilação e por identificação social, mas uma identidade definida, segundo Floch (2010, p. 23), por “aquilo pelo qual/para o qual o sujeito marcha/avança”, ou seja, uma identidade “pessoal”, que se manifesta, nas palavras do autor, por uma “deformação coerente”, por um “estilo” e pela “afirmação de uma ética”. Nessa outra perspectiva, a problemática da identidade seria concebida

como uma dialética entre, de um lado, a inércia das heranças, a força dos hábitos e a eficácia das posturas nas quais o sujeito se reconhece e por meio das quais ele se faz reconhecer, e, do outro, a tensão de um projeto de vida, a plena realização de si e a escolha assumida de certos valores – escolha que pode levar até mesmo a alterar sua existência. [...] De um lado, aquilo a que/no que ele se reconhece; do outro, aquilo pelo qual ele marcha/avança (FLOCH, 2010, p. 38, tradução nossa⁵⁶).

É a partir dessa problematização introdutória que passamos à investigação da actorialização e ao aprofundamento de questões relativas à construção das identidades actanciais/actoriais nos discursos, chegando, finalmente, à exploração das formas de vida, essas macroconfigurações que orientam a construção dos percursos e dos efeitos de sentido identitários nos discursos.

3.1 Actorialização

O ator é uma singularização do actante.

(FIORIN, 2008, p. 153).

É do verbete “actorialização” do *Dicionário de semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 22-23) que partimos para esboçar uma primeira definição de ator. Apresentada como sendo um dos componentes da discursivização, ao lado da espacialização e da temporalização, a actorialização é caracterizada como um procedimento que visa a

instituir os atores do discurso pela reunião dos diferentes elementos dos componentes semântico e sintáxico. Esses dois componentes, sintáxico e semântico, podem ser analisados separadamente e, como desenvolvem, no

⁵⁶ Texto original: «[...] comme une dialectique entre, d'une part, l'inertie des acquis, la force des habitudes et l'efficace des postures dans lesquelles on se reconnaît et par lesquelles on se fait reconnaître et, d'autre part, la tension d'un projet de vie, la pleine réalisation de soi et le choix assumé de certaines valeurs – choix qui peut aller jusqu'à faire basculer votre existence. [...] D'un côté, ce à quoi on est reconnu; de l'autre, ce à quoi on «marche»».

plano discursivo, seus percursos (actancial e temático) de modo autônomo, a reunião termo a termo de pelo menos um papel actancial com pelo menos um papel temático constitui os atores, que se dotam, desse modo e ao mesmo tempo, de um *modus operandi* e de um *modus essendi* (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 22).

Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille apresentam uma definição semelhante, que é interessante destacar: “a actorialização é um procedimento que consiste em projetar por debreagem atores que têm o *status* do ‘não eu’ e que receberão **investimentos sintáticos**, sob a forma de **papéis actanciais e modais**, bem como **investimentos semânticos**, sob a forma de **papéis temáticos**” (1993, p. 159, grifos nossos). É no interior desse procedimento muito geral que os autores em questão procuram interpretar, na referida obra, o aparecimento de um outro papel: o papel patêmico.

Antes de explorar cada um desses papéis, no entanto, é preciso compreender que, concebido como uma entidade concreta que se situa na superfície do texto, o ator se distingue do actante pelo fato de este pertencer à sintaxe narrativa, ao passo que aquele pertence à manifestação discursiva. É o que esclarece Greimas em “Os actantes, os atores e as figuras”, texto que integra sua conhecida obra *Sobre o sentido II*:

A reinterpretação linguística dos *dramatis personae*, que propusemos a partir da descrição proppiana do conto maravilhoso russo, primeiro procurou estabelecer uma distinção entre os *actantes* que pertencem a uma sintaxe narrativa e os *atores* que podem ser reconhecidos nos discursos específicos em que são manifestados (GREIMAS, 2014, p. 61, grifos do autor).

Sendo assim, consideramos fundamental explorar mais a fundo a distinção entre “actante” e “ator” e, ao fazê-lo, esclarecer o que se entende por “papel”, trazendo para o palco da discussão as noções de “papel actancial” e “papel temático”, cuja combinação define o ator. Acresce ainda a investigação de outros papéis, como o “papel patêmico”, concebido, de acordo com uma das investigações pioneiras de Greimas sobre as paixões, como a “cristalização de estados passionais”:

Por menos que se reconheça o caráter iterativo dos estados passionais e por menos que estes possam ser inseridos como unidades autônomas em diferentes discursos, [...] eles já estão preparados para se cristalizar em *papéis patêmicos* e se constituir, em seguida, para cada um dos domínios culturais, em tipologias conotativas, tal como sugerido por Hjelmslev (GREIMAS, 2014, p. 248, grifos do autor).

Na esteira dessa reflexão, convém mencionar, também, uma observação feita por Greimas no tocante à definição das estruturas narrativas (residência do *actante*) como “características do imaginário humano em geral” e das configurações discursivas (residência do *ator*) como “características de universos coletivos e/ou individuais fechados”: “ao passo que as estruturas narrativas podem ser consideradas características do imaginário humano em geral, as configurações discursivas [...] estão sujeitas à filtragem relativizante que as liga aos espaços e às comunidades semioculturais” (GREIMAS, 2014, p. 73).

É pertinente, nesse sentido, para encerrar esta breve introdução, a definição de Fiorin utilizada como epígrafe mais acima: “o ator é uma singularização do actante” (2008, p. 153), a “singularização” podendo ser compreendida como fruto de um imaginário humano já filtrado pela relatividade do imaginário cultural de uma determinada comunidade ou grupo. Passemos, abaixo, ao aprofundamento desses conceitos e distinções.

3.1.1 Os actantes, os atores e os papéis

De acordo com Greimas e Courtés, o termo “actante” foi tomado emprestado a Lucien Tesnière, primeiro linguista a analisar a frase do ponto de vista actancial, concebendo-a como um “pequeno drama”: “Assim, para citar L. Tesnière, a quem se deve o termo, ‘actantes são os seres ou as coisas que, a título qualquer e de um modo qualquer, ainda que a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam do processo’” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 20). O termo actante designa então aquele que participa da narrativa, seja esse participante uma pessoa, um animal, um objeto, um conceito: “o conceito de actante substitui com vantagem, mormente na semiótica literária, o termo personagem, e também ‘*dramatis persona*’ (V. Propp), visto que cobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 21).

Além disso, acrescentam Greimas e Courtés que o termo personagem é ambíguo, pois corresponde também, em parte, ao conceito de ator, que é a figura e/ou o “lugar vazio” onde se investem tanto as formas sintáticas quanto as formas semânticas. Aprofundando-se nessa reflexão, Fontanille (2007) observa que a noção de actante é bastante abstrata e deve, portanto, ser distinguida das noções tradicionais ou intuitivas de personagem, protagonista, herói ou ator, uma vez que, independentemente das nuances entre essas noções, todas elas pressupõem a existência textual indiscutível de entidades representativas. Destaca o pesquisador, nesse sentido, que, “em contrapartida, o actante deve ser concebido segundo uma perspectiva de que nada, no texto, está antecipadamente estabelecido: tudo está por ser

construído, especialmente a identidade das figuras antropomorfas que nele parecem se manifestar” (FONTANILLE, 2007, p. 149).

Voltando a Greimas e Courtés, verifica-se que actante designa “um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico” (2013, p. 20-21). Peça-chave da sintaxe narrativa, ele se define por sua relação predicativa, sua composição modal e sua relação com outros actantes. Desse modo, diferentes tipos de actantes podem ser distinguidos: do ponto de vista tipológico, os actantes da enunciação (enunciador/enunciatário; narrador/narratário; interlocutor/interlocutário) e os do enunciado (sujeito/objeto; destinador/destinatário); do ponto de vista gramatical, os actantes sintáticos (sujeito de estado e sujeito do fazer) e os funcionais (sujeito do querer, sujeito do dever, sujeito do saber, sujeito do poder); do ponto de vista das dimensões discursivas, os actantes pragmáticos e os cognitivos.

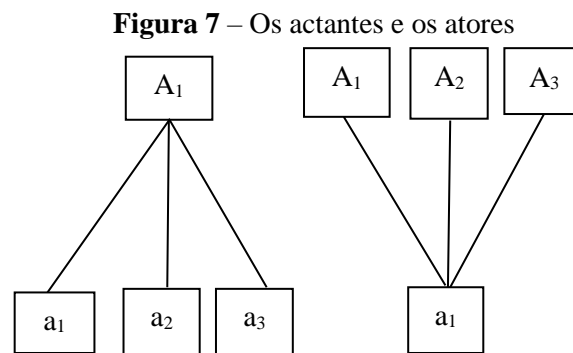
Concebendo o actante como unidade de base da narrativa, Greimas (2014) esclarece que para se fazer presente no discurso narrativo, a estrutura actancial precisa da mediação dos papéis actanciais. Só depois disso é que se pode investir em um novo processo que culmina com a manifestação discursiva da narratividade, e que, segundo o pesquisador, “resulta em uma superposição de duas estruturas, a actancial e a actorial, e produz a conexão entre actantes e atores” (GREIMAS, 2014, p. 68). O reconhecimento de dois níveis (o narrativo e o discursivo) explica assim, segundo Greimas, o procedimento ambíguo do sujeito da enunciação, convocado a seguir dois percursos: o programa narrativo, deliberadamente escolhido no âmbito de uma gramática narrativa e determinado pela distribuição dos papéis actanciais; e a configuração discursiva, que depende de um “dicionário discursivo”, formado a partir de universos coletivos e/ou individuais fechados.

Focalizando a instância do discurso, compreende-se que o actante converte-se em ator ao receber investimento semântico, temático e/ou figurativo. Pode-se dizer, desse modo, que o ator é uma unidade lexical, de tipo nominal, que resulta da combinação de papéis da sintaxe narrativa com um recheio temático e/ou figurativo da semântica discursiva. Para Fiorin (2008, p. 139; 153), o ator é uma “singularização”, “uma concretização temático-figurativa do actante”. Para Fontanille, actante e ator se distinguem,

Em primeiro lugar, pelo princípio que orienta seu reconhecimento: reconhece-se um ator pela presença de um certo número de propriedades figurativas, cuja associação permanece mais ou menos estável, enquanto seus papéis se modificam. Em contrapartida, reconhece-se um actante pela estabilidade do papel que lhe é atribuído em relação a um tipo de predicado, independentemente das modificações de sua descrição figurativa. Em

segundo lugar, e conseqüentemente, a um ator podem corresponder vários actantes e, do mesmo modo, a um actante podem corresponder vários atores (FONTANILLE, 2007, p. 147).

Greimas e Courtés (2013) esclarecem que em um primeiro momento o ator foi aproximado de actante (e oposto a ele). Isso porque um único actante-sujeito (A_1), por exemplo, pode se manifestar através de diversos atores ocorrenciais (a_1, a_2, a_3), o que confere um caráter invariante ao actante. No entanto, os autores alertam que é preciso levar em consideração o fato de que o ator ultrapassa os limites da frase e se perpetua, com o auxílio de anáforas, ao longo do discurso, conforme o princípio de identidade. A partir de então, o ator deixa de ser a variável (a_1, a_2, a_3) de um único actante invariante (A_1) para assumir sucessivamente diversos papéis actanciais e receber um ou vários papéis temáticos diferentes. Sendo assim, ele passa a ser um ator (a_1) sincretizando vários actantes (A_1, A_2, A_3), como sintetizado no esquema a seguir:



Fonte: Greimas (2014, p. 61)

Conseqüentemente, dois princípios se interrelacionam na problemática do ator. O primeiro é o da “individuação”, que, segundo Greimas e Courtés, “faz parte da problemática do ator [...] na medida em que este se define como a reunião, em um dado momento do percurso gerativo, de propriedades estruturais de ordem sintática e semântica, constituindo-se assim como ‘indivíduo’” (2013, p. 262). O outro princípio é o da “identidade”, que, segundo os mesmos autores, assegura, na sequência do primeiro princípio, a permanência e o reconhecimento do ator no decorrer do discurso (sobretudo graças aos procedimentos de anaforização, o nome próprio, dentre outros), apesar de todas as transformações que podem afetá-lo. Focalizando, então, a noção da identidade, verificamos que Greimas e Courtés a definem como “o princípio de permanência que permite ao indivíduo continuar o ‘mesmo’, ‘persistir no seu ser’, ao longo de sua existência narrativa, apesar das modificações que provoca ou sofre” (2013, p. 252). Os autores do *Dicionário* complementam:

Também e da mesma maneira é ao conceito de identidade que nos referimos quando falamos da permanência de um actante apesar das transformações de seus modos de existência ou dos papéis actanciais que ele assume no seu percurso narrativo, da permanência, também, de um ator discursivo no decorrer do discurso no qual ele está inscrito: nesse nível, é o procedimento de anaforização que permite a identificação de um ator em todos os instantes de sua existência discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 252).

Concebendo a identidade como uma forma particular de *isotopia*, isto é, como uma redundância semântica que é aplicada a uma categoria particular de conteúdos, Fontanille (2007) explica que as noções de actante e de ator permitem distinguir dois grandes tipos de identidades no discurso: (1) no caso dos actantes, aqueles assegurados pelas isotopias predicativas; (2) no caso dos atores, aqueles assegurados por todas as outras isotopias (figurativas, temáticas, afetivas, etc.). Nas palavras do autor,

A identidade dos actantes define-se em relação à recorrência de uma mesma classe de predicados; já a identidade dos atores define-se em relação à recorrência de uma mesma classe semântica, seja ela abstrata (identidade temática) ou mais concreta (identidade figurativa). Como os predicados são agenciados durante o processo, essas identidades se transformam ao longo de um *percurso*, quer em percursos temáticos (próprios aos aspectos do processo), quer em percursos figurativos (próprios aos atores) (FONTANILLE, 2007, p. 150, grifo do autor).

Focalizando a definição de “ator” propriamente dita, verificamos que para ser chamado de ator um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático, os quais determinam sua competência e os limites de seu fazer e ser. A fim de compreender essa clássica definição, é preciso esclarecer, inicialmente, que o “papel” é sinônimo de função, qualificação ou atributo do ator:

Podemos, a partir daí, tentar definir o conceito de *papel*: no nível do discurso, manifesta-se por um lado como uma qualificação, um atributo do ator [...]. O conteúdo semântico mínimo do *papel* é, conseqüentemente, idêntico ao do ator, *com exceção, entretanto, do sema de individuação* que ele não comporta: o papel é uma entidade figurativa animada, porém anônima e *social*; o ator, por outro lado, é um *indivíduo* integrando e assumindo um ou vários papéis (GREIMAS, 1975, p. 241, grifos do autor).

É interessante refletir, na esteira de Greimas, acerca da existência de uma dimensão “anônima e social” no papel e acerca da construção do indivíduo no ator. Para tanto, recorreremos ao *Dicionário de semiótica*, onde Greimas e Courtés assim descrevem o papel:

“parcialmente dessemantizado, ele não é jamais empregado a não ser com um determinante” (2013, p. 357). Continuam os autores: “Sendo assim, os **papéis actanciais** constituem o paradigma das posições sintáticas modais, que os actantes podem assumir ao longo do percurso narrativo. Paralelamente, os **papéis temáticos** vêm a ser a formulação actancial de temas ou de percursos temáticos” (2013, p. 357, grifos dos autores).

Cabe então definir o que se entende por cada um desses papéis. Começando pelo papel actancial, verifica-se que ele se organiza em função da posição do actante no percurso narrativo e, ao mesmo tempo, do investimento modal particular que assume:

O actante-sujeito, por exemplo, será sucessivamente dotado de modalidades tais como a do querer-fazer, do saber-fazer ou do poder-fazer: nesse caso, o sujeito assume os papéis actanciais de sujeito do querer, sujeito do saber, sujeito do poder-fazer, os quais assinalam outras tantas etapas na aquisição da sua competência modal (preliminar à sua *performance*) (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 20).

Esclarecem Greimas e Courtés que enquanto o estatuto actancial (sujeito, objeto, destinador, etc.) define o actante em um dado momento do percurso narrativo, considerando, para tanto, a totalidade do seu percurso anterior, “o papel actancial é apenas o acréscimo que, em certo ponto do percurso, se junta ao que já constitui o actante em decorrência da progressão sintagmática do discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 20).

Quanto ao papel temático, verifica-se que ele se define como “a representação, sob forma actancial, de um tema ou de um percurso temático (o percurso ‘pescar’, por exemplo, pode ser condensado ou resumido pelo papel ‘pescador’)” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 496). Tal papel é obtido, portanto, por uma dupla redução: redução de uma configuração discursiva a um único percurso figurativo; redução desse percurso a um agente competente que virtualmente o subsume. Além disso, ele é simultaneamente obtido pela determinação de sua posição no percurso do ator, a qual permite fixar-lhe uma isotopia precisa.

Interessante é observar, com base em Greimas e Fontanille (1993), como a função moralizante atua na constituição dos papéis temáticos, concebidos a partir de comportamentos estereotipados fortemente previsíveis: “a repetição de um mesmo fazer instala no ser do sujeito uma competência fixa, um saber-fazer que a moralização reconhece como estereótipo social” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 112). É o que implicitamente afirma Greimas no âmbito da descrição do papel temático “pescador”: “O *pescador* carrega em si, evidentemente, todas as possibilidades de seu fazer, tudo o que se pode esperar dele em razão de seu comportamento, pois sua colocação em isotopia discursiva faz dele um papel temático

utilizável pela narrativa” (2014, p. 77, grifo do autor). Concebido a partir de estereótipos comportamentais, o papel temático coloca-se assim no domínio do que Greimas e Fontanille (1993, p. 152) denominam “isotopia da medida”. Entramos, por conseguinte, no terreno da *aspectualização*, essencial na abordagem dos comportamentos sociais.

É preciso explicar, pois, que o aspecto nada mais é que um ponto de vista e, como tal, pressupõe a presença implícita ou explícita de um actante-observador que toma posição e avalia o processo, levando em conta seus limites e suas etapas. Ressalta-se, desse modo, que a avaliação do processo é feita por meio de valores aspectuais como os da “duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade (acabado/inacabado), incoatividade ou terminatividade” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 40). Sendo assim, o aspecto pode incidir sobre qualquer uma das categorias relacionadas à instância da enunciação: ator, tempo, espaço. No caso em questão, incide sobre o ator. Voltaremos a isso adiante.

Antes, porém, é preciso tratar de um outro papel que surge com o desenvolvimento da semiótica das paixões: o papel patêmico. Relacionado à modulação dos “estados de alma” do sujeito, sua conceituação é apresentada em *Semiótica das Paixões* (1993), aparecendo de igual modo no verbete “patêmico” do *Dictionnaire II*, que reproduzimos abaixo:

Diferentemente do papel temático, ligado ao fazer, o papel patêmico – convocado, ele também, a fazer parte do ator –, concerne ao ser do sujeito, seu “estado”. Função do investimento tímico do nível profundo, o papel patêmico aparece, em um plano mais superficial de representação, como uma organização hierárquica modal, convocada a se desdobrar sintagmaticamente, no nível discursivo, sob a forma de configurações denominadas *patemas* (FABBRI, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 165, grifo do autor, tradução nossa⁵⁷).

Passando ao verbete “paixão”, esclarece-se que “a paixão pode ser considerada como uma organização sintagmática de ‘estados de alma’, entendendo-se com isso *a vestimenta discursiva do ser modalizado dos sujeitos narrativos*” (MARSCIANI, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 162, grifos do autor, tradução nossa⁵⁸). Esclarece-se também que as paixões e os “estados de alma” que as compõem são do domínio do ator, e contribuem, juntamente com suas ações, na determinação dos papéis de que ele é suporte. A paixão torna-

⁵⁷ Texto original: «À la différence du rôle thématique, lié au faire, le rôle pathémique – appelé, lui aussi, à faire partie de l’acteur – concerne l’être du sujet, son « état ». Fonction de l’investissement thymique du niveau profond, le rôle pathémique apparaît, à un plan plus superficiel de représentation, comme une organisation hiérarchique modale, appelée à se déployer syntagmatiquement, au niveau discursif, sous forme de configurations dites *pathèmes*».

⁵⁸ Texto original: «La passion peut être considérée comme une organisation syntagmatique d’« états d’âme », en entendant par là l’*habillage discursif de l’être modalisé des sujets narratifs*».

se então “um dos elementos que contribuem para a individuação actorial, capaz de oferecer denominações para os papéis temáticos reconhecíveis (por exemplo, o avaro, o colérico, o indiferente, etc.)” (MARSCIANI, in: GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 162, tradução nossa⁵⁹).

Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille procuram distinguir os papéis temáticos e os papéis patêmicos: uma primeira diferença, embora sutil, diz respeito, segundo os autores, à orientação dos procedimentos de construção dessas duas categorias de papéis: “o papel patêmico já é prospectivo por ocasião de sua construção, enquanto o papel temático torna-se patêmico depois de sua construção” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 160). O exemplo dado distingue duas figuras, o avarento e o econômico:

Entre o avarento e o econômico, não há diferenças de competência, se se examina apenas o conteúdo das modalidades em causa, mas surge uma, desde que se leve em conta o procedimento. Com efeito, para o analista, a competência do econômico é exclusivamente retrospectiva: o econômico é aquele de quem se sabe apenas mais tarde, diante dos resultados obtidos, que é capaz de moderar suas despesas; em compensação, a do avarento parece prospectiva, na medida em que o avarento é aquele de quem se pode prever, antes de todo resultado, que não gastará (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 160).

Uma segunda diferença, concebida como mais operatória, concerne à aspectualização de cada tipo de papel. Explicam os autores que “a competência do econômico só se manifesta se a situação se presta a isso, quando surge a ocasião de fazer economias; a competência do avarento é sempre manifestável, independentemente da situação [...], pois o papel patêmico afeta o ator em sua totalidade” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 160-161). Desse modo, o papel temático é iterativo e o papel patêmico, durativo, permanente. Isso garante que o papel temático possa se converter em papel patêmico: basta a recorrência do papel tornar-se anárquica, isto é, “fora de propósito”. Nas palavras dos autores,

Quando a recorrência do papel parece anárquica, isto é, desde que ela não mais obedeça à disseminação do tema, pode-se considerar que se trata de papel patêmico; o econômico torna-se avarento a partir do momento em que a resistência à circulação dos valores intervém no discurso “fora de propósito”, exatamente onde não se esperava (GREIMAS; FONTANILLE 1993, p. 161).

Outro exemplo dado pelos autores, em nota de rodapé (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 161), mostra como o papel temático “mãe” pode tornar-se patêmico a partir do

⁵⁹ Texto original: «La passion devient l'un des éléments qui contribuent à l'individuation actorielle, capable d'offrir des dénominations pour des rôles thématiques reconnaissables (ex: «l'avare», «le colérique», «l'indifférent», etc.)».

momento em que a iteração do fazer “maternal” for exacerbada a ponto de extrapolar os limites da configuração temática. Nesse caso, poder-se-ia dizer que o papel temático é um segmento modal estereotipado, ao passo que o papel patêmico é um segmento modal ao mesmo tempo estereotipado e sensibilizado (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 162).

Dando continuidade à conceituação do ator, é preciso destacar, com base em Greimas (2014, p. 78), que ele é lugar de investimento dos papéis, mas não só: ele é também lugar de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas, de substituições e de trocas de valores modais ou ideológicos. Desse modo, um ator pode ser individual (Pedro) ou coletivo (o povo), figurativo (o carro) ou não figurativo (o destino), sua individuação sendo marcada frequentemente pela atribuição de um antropônimo (um nome próprio) ou mesmo pelo papel temático (o papel “pescador” pode, por exemplo, servir de denominação do ator), embora não somente por eles:

Como a denominação do ator [...] não basta para individuá-lo, é necessário defini-lo empiricamente pelo conjunto de traços pertinentes que distinguem seu fazer e/ou seu ser dos de outros atores: considerar-se-á, então, a *individualidade*⁶⁰ como um efeito de sentido, que reflete uma estrutura discriminatória subjacente (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 262, grifo dos autores).

O verbete “actorialização” do *Dictionnaire II* (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 11-12) complementa as definições, indicando que o dispositivo actorial pode vir acompanhado de procedimentos de aspectualização. A aspectualização do ator mostra assim a “qualidade” da performance, conforme os dois exemplos dados. No primeiro, vê-se que dois atores, apesar de dotados do mesmo papel actancial e do mesmo papel temático, podem realizar a mesma *performance* de maneiras distintas: um facilmente, o outro dificilmente; um mostrando entusiasmo, o outro mostrando tédio, etc. No segundo, vê-se que a aspectualização pode implicar o mesmo ator em dois momentos distintos da vida. O que se observa, nesse segundo caso, de acordo com o autor do verbete, é que parece ser mais difícil definir um incoativo e um terminativo no que concerne à falta de jeito ou ao desembaraço de um ator. É então que os procedimentos de instalação da tensividade se tornam preponderantes, os quais podem ser figurativizados, no caso, pelo crescimento e amadurecimento do ator.

A comparação entre as *performances* pode, ainda, permanecer implícita e o ator pode ser qualificado na sua maneira de fazer ou de ser em referência a um simulacro, que comporta

⁶⁰ O termo “individualidade” é aqui empregado em consonância com revisão proposta, por Fontanille, em verbete do *Dictionnaire II* (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 112).

uma qualificação média proveniente da competência do observador. Fiorin (1989) lembra, a esse respeito, que o observador “não expede um julgamento individual, pois, embora seu ponto de vista diga respeito a uma ação particular de um ator particular, os pontos de vista sobre cada ação são sociais” (1989, p. 350). Continuando a reflexão, o pesquisador discorre sobre a aspectualização dos comportamentos sociais:

Em nossa sociedade, o que pauta a vida dos homens nas suas relações com os outros é uma **lógica da gradualidade**. Nela são considerados disfóricos o excesso (polo positivo) e a insuficiência (polo negativo), enquanto a **justa medida** é vista como o termo eufórico. A qualidade da ação positivamente valorizada deve ser neutra em relação aos polos categoriais: nem positiva nem negativa, nem excesso nem insuficiência. **A neutralidade (justa medida) preside à aspectualização dos comportamentos sociais** (FIORIN, 1989, p. 350, grifos nossos).

Para ampliar a discussão, passemos à distinção que Fontanille (2007) faz entre papéis e atitudes, duas formas de identidades que compõem o percurso de um actante ou de um ator. Segundo o pesquisador, o papel só pode ser reconhecido se for suficientemente estereotipado em uma dada cultura, a ponto de ser imediatamente identificado; ou se for suficientemente reiterado no discurso, a ponto de ser estabilizado e reconhecido. Nos dois casos, segundo ele, “o reconhecimento do papel faz-se *a posteriori*, depois do uso que o cristalizou, depois da repetição que o estabilizou” (FONTANILLE, 2007, p. 152). Explicando com outras palavras, o pesquisador destaca que “o papel é uma identidade acabada, apreendida ao fim de um percurso, e que pressupõe sempre uma **práxis enunciativa** graças à qual ele se estabilizou e objetivou” (FONTANILLE, 2007, p. 152, grifos nossos).

Em contrapartida, a atitude é uma identidade em devir, que só pode ser reconhecida no momento exato em que surge. Segundo Fontanille, “ela abre novas possibilidades de identidade, coloca o actante em devir: pela graça de um gesto inesperado, de uma ousadia no comportamento ou de uma propriedade revelada e não previsível, novas bifurcações vem à tona” (2007, p. 153). Explica o referido pesquisador que enquanto o papel é uma identidade estereotipada, programada sob a forma de um percurso figurativo fechado, no qual cada etapa pode ser prevista antecipadamente, a atitude é uma identidade em devir sob a forma de um percurso figurativo aberto, no qual os actantes e os atores dispõem de liberdade de ação suficiente para inventar e/ou construir sua própria identidade.

Desse modo, muitas problematizações em torno do ator têm sido conduzidas, atualmente, na teoria semiótica. É interessante observar, nesse sentido, como o conceito pode ser abordado no entrecruzamento com outras noções, como a de forma de vida. Isso é

destacado, por exemplo, em texto de Pierluigi Basso-Fossali publicado em número da revista *Actes Sémiotiques* dedicado às formas de vida:

A noção de forma de vida é bem-vinda e salutar na tradição semiótica porque ela parece repercutir um certo número de conceitos clássicos, promovendo um avanço teórico homogêneo e sistemático. Por exemplo, ela parece motivar a redefinição da noção de *ator*, instância semiótica à qual se atribui uma forma de vida; o ator seria então uma *constelação temática* de traços figurativos que tornam compatíveis papéis actanciais diversos e que constituem, ao mesmo tempo, uma reserva de possibilidades identitárias ainda não atualizadas pela trajetória existencial em curso (a *forma de vida como potencial narrativo* salvaguarda o ator das frustrações e lhe atribui um reservatório de chances existenciais inexprimidas) (BASSO-FOSSALI, 2012, p. 1, grifos do autor, tradução nossa⁶¹).

Destacamos, ainda, uma menção feita por Fontanille no que tange ao entrecruzamento das noções de forma de vida e ator, em recente entrevista concedida a Portela:

As **formas de vida** [...] são vastas configurações semióticas coerentes e congruentes, que servem como referências de **identidade individual e coletiva**, as quais os **atores** podem dar a si mesmos, inventar, deformar e confrontar, sem precisar se referir a classificações implícitas ou explícitas que lhes seriam impostas pelas determinações sociais (PORTELA, 2015, p. 612, grifos nossos, tradução nossa⁶²).

É a ampliação das possibilidades de apreensão do ator mediante a investigação da(s) sua(s) forma(s) de vida que constitui um dos focos teóricos da presente pesquisa. À vista disso, passaremos, a seguir, à investigação aprofundada da noção de “forma de vida”, evidenciando, tanto quanto possível, a sua interpenetração com a noção de ator. O objetivo central do estudo, como dito na Introdução do trabalho, é o de compreender como se dá a construção do ator homem “do lar” e da(s) forma(s) de vida que ele assume e/ou que a ele se atribui(em) nos diferentes textos da cultura de massa selecionados. Para tanto, esse embasamento teórico que aqui conduzimos mostra-se essencial.

⁶¹ Texto original: «*La notion de forme de vie est bienvenue et salubre dans la tradition sémiotique parce qu'elle semble garantir des répercussions dans un certain nombre de concepts classiques, en promouvant un avancement théorique homogène et systématique. Par exemple, elle semble motiver une redéfinition de la notion d'acteur, instance sémiotique à laquelle on attribue une forme de vie; l'acteur serait alors une constellation thématique des traits figuratifs qui rendent compatibles des rôles actantiels divers et qui constituent dans le même temps une réserve de possibilités pas encore actualisées par la trajectoire existentielle en acte (la forme de vie comme potentiel narratif sauvegarde l'acteur des frustrations et lui attribue un réservoir de chances existentielles inexprimées)*».

⁶² Texto original: «*Les formes de vie [...] sont de vastes configurations sémiotiques cohérentes et congruentes, qui servent de repères d'identité individuelle et collective, que les acteurs peuvent se donner eux-mêmes, inventer, déformer et confronter, sans avoir à se référer à des classifications implicites ou explicites qui leur seraient imposées par les déterminations sociales*».

3.2 Formas de vida

Quanto à emergência de uma forma de vida, ela restaura a estética do sentido da vida, a partir de um fundo informe e no entanto normativo que é a sina cotidiana.

(FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 226).

Publicada na França em 1987, a última obra individual de Greimas, *De l'Imperfection* (*Da Imperfeição*, 2002), inaugura o tratamento semiótico das questões de estética, reintroduzindo, na teoria, preocupações relativas à abordagem da dimensão sensível da significação. De acordo com Ana Cláudia de Oliveira, pesquisadora brasileira que traduziu e prefaciou a obra, “o livro é, em primeiro lugar, convite a uma reflexão sobre o modo de presença da estética na vida humana, ou melhor, na cotidianidade” (2002, p. 9), o que se dá, segundo ela, de duas maneiras: por meio de certos encontros entre sujeitos e objetos de valor, os advindos de um evento extraordinário; por meio de arranjos e re-arranjos das coisas simples que fazem parte de nosso viver rotineiro.

Dando continuidade à “virada”⁶³ iniciada com *Da Imperfeição*, Greimas propõe, no âmbito do seu último Seminário de Semântica Geral, um estudo norteado pela temática “Estética da ética: moral e sensibilidade” (1991-1992). Do Seminário resulta o dossiê “Les formes de vie”, organizado por Fontanille e veiculado no volume 13 da revista canadense *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry* [R.S.S.I.], no final do ano de 1993. Conforme destaca o organizador do dossiê, a questão da “estética da ética” aponta para um ambicioso programa de pesquisa direcionado às formas de vida, então concebidas como configurações em que uma “filosofia da vida” se manifesta a partir de uma deformação coerente do conjunto das estruturas que definem um projeto (coletivo) de vida. Desse modo, duas preocupações estão na base da problemática, segundo Fontanille:

⁶³ Explicamos que o termo “virada” é aqui empregado com ressalvas, haja vista acreditarmos que a teoria semiótica foi e continua sendo, reiteradamente, uma “teoria da virada”. Ilustra essa convicção o fato de que noções desenvolvidas em determinado momento já haviam aparecido, de forma mais ou menos embrionária, em momentos muito anteriores no percurso da disciplina, como é o caso, por exemplo, da noção de “belo gesto”, que é explorada no presente subcapítulo. Registra-se, nesse sentido, que a referida noção, apresentada no primeiro dossiê sobre as formas de vida, em 1993, já havia sido brevemente abordada em crônica escrita por Greimas no ano de 1963, recentemente compilada na obra *Du sens en exil: chroniques lithuaniennes* (2017), sob o título “À propos de beaux gestes”. De modo semelhante, alguns exemplos dados em torno do “belo gesto” no texto de 1993 já haviam aparecido em estudo sobre “o desafio”, reunido na conhecida obra greimasiana intitulada *Sobre o sentido II*. Isso nos faz reiterar que a semiótica é, sobretudo, um percurso de construção teórica, o qual se (re)constrói e se (re)inventa a todo momento, sem perder, contudo, a coerência teórico-metodológica e a pertinência epistemológica que o fundamentam.

As formas de vida procedem, ao mesmo tempo, da práxis enunciativa, pois são construídas e desconstruídas pelo uso e são inventadas, praticadas ou denunciadas por “instâncias enunciativas”, coletivas ou individuais; e da estetização da ética, pois apenas conseguem dar um sentido à vida na medida em que obedecem a certos critérios do tipo sensível e estético (FONTANILLE, 1993, p. 5-6, tradução nossa⁶⁴).

A primeira dessas problemáticas já foi amplamente abordada no capítulo anterior. No que tange à segunda, é preciso considerar os seguintes pontos:

Se a ética pode ser considerada como a última etapa da normalização do discurso, aquela em que as leis de funcionamento das estruturas narrativas são convertidas em normas de uso, então a estética pode aparecer como uma reação a essa normalização: abalo do sentido, questionamento das axiologias a partir das formas sensíveis, criação, invenção, denúncia de formas semióticas fixas e estereotipadas, aí estão algumas das transformações às quais o fazer estético, aplicado à dimensão ética, pode conduzir (FONTANILLE, 1993, p. 7, tradução nossa⁶⁵).

Dando sequência a essa reflexão, o primeiro artigo do dossiê, redigido por Fontanille a partir de notas que Greimas preparara para a sessão introdutória do Seminário, busca discutir com maior profundidade os elos que unem a dimensão estética e a dimensão ética, especificamente a partir de uma sequência de comportamento ao mesmo tempo conclusiva e inaugural, breve e plena de sentido: o belo gesto. Operador de transformação ética e até mesmo, em escala mais ampla, cultural, capaz de alterar os códigos que regem o vivido, o belo gesto é explorado como desencadeador de novas formas de vida. Ele participa, assim, do processo de emergência dessas formas de vida, sem se confundir com elas.

É o que Fontanille (2015, p. 77-78) reitera na obra *Formes de vie*: o belo gesto é a manifestação de uma deiscência entre uma forma de vida dessemantizada e uma forma de vida contestatória e emergente. Em termos de modalidades existenciais, uma forma de vida existente é *virtualizada* no momento em que o sujeito do belo gesto se inscreve na perspectiva de uma nova “ideologia”, de uma nova “concepção de vida”, *atualizando* uma forma de vida nova. A *realização* dessa nova forma de vida será coletiva, ou ao menos passará pelo crivo da

⁶⁴ Texto original: «*Les formes de vie procèdent à la fois de la praxis énonciative, car elles se font et se défont par l'usage, elles sont inventées, pratiquées ou dénoncées par des “instances énonçantes”, collectives ou individuelles, et de l'esthétisation de l'éthique, car elles ne parviennent à donner un sens à la vie que dans la mesure où elles obéissent à certains critères de type sensible et esthétique*».

⁶⁵ Texto original: «*Si l'éthique peut être considérée comme l'étape ultime de la normalisation du discours, celle où les lois de fonctionnement des structures narratives sont converties en normes d'usage, alors l'esthétique peut apparaître comme une réaction à cette normalisation: ébranlement du sens, remise en cause des axiologies à partir des forms sensibles, création, invention, dénonciation des forms sémiotiques figées et stéréotypées, voilà quelques-unes des transformations auxquelles le faire esthétique, appliqué à la dimension éthique, peut conduire*».

coletividade. Assiste-se, assim, de acordo com Fontanille, à interferência pontual entre duas formas de vida, uma manifesta e dominante, e outra latente e marginal.

Nesse sentido, uma forma de vida é uma grandeza perecível, sensível aos usos, a seu aparecimento e desaparecimento, como destacam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 226). Todavia, seu desaparecimento nunca é completo: se a sua dimensão estética desaparece, a sua dimensão ética, no entanto, permanece. Nessa perspectiva, a emergência de uma nova forma de vida “restaura a estética do sentido da vida, a partir de um fundo informe e no entanto normativo que é a sina cotidiana” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 226). Formas de vida autênticas são então reconhecidas ao se despontarem e se apresentarem em discurso como a “negação estetizada” das formas cristalizadas em relação às quais se destacam e, conseqüentemente, se opõem. Ainda nas palavras de Fontanille e Zilberberg, “uma forma de vida se apresenta sempre em discurso como uma coerência nascente elevada contra a incoerência estabelecida” (2001, p. 226).

Pode-se dizer, por conseguinte, que o estudo das formas de vida fixa as coordenadas de uma abordagem semiótica da cultura e da vida social. Destaca-se, a esse respeito, o texto redigido por Fontanille a partir das últimas notas de Greimas, texto que apresentava, já em 1993, uma proposta segundo a qual a sociedade poderia ser analisada a partir da complexidade moral dos seres semióticos que a constituem e não somente por meio da sua classificação em estratos sociais, composições institucionais ou distribuições topológicas, como se verifica no excerto reproduzido abaixo:

A sociedade, em vez de ser dividida em agrupamentos territoriais (nações, regiões, etc.), em instituições (igreja, governo, direitos comerciais, etc.), e em classes sociais [...] poderia ser articulada e compreendida como um conjunto de “seres semióticos” tendo sua própria existência, transcendente em relação aos indivíduos, que não os ligaria somente como “pessoas físicas”, e cujo emaranhado daria conta da complexidade de nossas sociedades e das “pessoas morais” que as constituem (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 31).

Considerando essa nova concepção de sociedade, que estaria dividida em grupos que agem, pensam e sentem do mesmo modo, as “formas de vida” e as “pessoas morais” seriam moralizadas, como o são também os papéis patêmicos e temáticos. Nesse sentido, Greimas e Fontanille concluem que o estudo das formas de vida poderia dar sua contribuição à semiótica das culturas: “o estudo das ‘formas de vida’ poderia contribuir, por um lado, à tipologia dos discursos, por outro, à semiótica das culturas” (2014, p. 31). Acreditando, pois, na pertinência desse projeto semiótico com viés sócio-antropológico-cultural, passaremos, na sequência, à

exploração mais detalhada de algumas questões: na seção seguinte, a questão da passagem do belo gesto singular às formas de vida coletivas; na seção subsequente, a questão do processo de constituição semiótica das culturas.

3.2.1 O belo gesto singular

É no artigo “O belo gesto” (2014 [1993]), redigido por Fontanille a partir de notas que Greimas esboçara para a sessão introdutória do seu último seminário na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [E.H.E.S.S.], que se busca discutir com maior profundidade os elos que unem a dimensão ética e a dimensão estética, especificamente a partir de uma sequência de comportamento denominada *belo gesto*: “ao mesmo tempo conclusiva e inaugural, símbolo de uma moral, mas também de uma preocupação estética; breve, mas plena de sentido, e quanto mais breve mais significativa” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 13). Operador de transformação ética e, numa escala mais ampla, de transformação cultural, capaz de alterar os códigos que regem o vivido, provocando uma renovação dos valores, o belo gesto é explorado, no artigo supracitado, como elemento “criador de um novo mundo, pessoal e assumido” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 13).

Logo no início do texto, os autores recordam que a moral foi considerada, até então, como estando diretamente ligada a um Destinador transcendente, fonte da dicotomia entre o bem e o mal e responsável pelo julgamento ético do percurso do sujeito. Cabia então ao sujeito fazer coincidir seu percurso narrativo com o da “moralidade social”, que se assentava sobre julgamentos de “saber fazer” ou de “não saber fazer”, de “saber não fazer” ou de “não saber não fazer”. Os autores ressaltam, no entanto, que a moral social não se origina obrigatoriamente em um destinador transcendente, pois pode ser de certo modo “inventada” pelo sujeito. Nesse caso, segundo eles, a moral social que identifica o sujeito com o grupo por meio do saber-fazer é substituída pela moral pessoal que modaliza o sujeito sob a forma de um saber-ser. Reproduzimos a seguir um trecho da reflexão dos autores:

Em face dessa moralidade social, pode desenvolver-se uma moralidade pessoal, na medida em que os saber-fazer são suscetíveis de se transformarem em saber-ser. Nesse caso, o acento recai sobre a “maneira de fazer”, relegando assim para segundo plano a simples realização do objetivo, que depende por sua vez apenas do saber-fazer (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 16-17).

É preciso destacar, nesse sentido, que a moralidade social é de natureza “transitiva”, isto é, cambista, fundada sobre a estrutura da troca. É, pois, a manutenção e o reforço do laço social que estão em jogo nessa estrutura, conforme esclarece Fontanille (2015a, p. 66-67). Tomando como exemplo as figuras do econômico e do generoso, de um lado, e as figuras do avaro e do dissipador, do outro, o pesquisador pontua que é em nome de uma troca otimizada, melhorada, que os primeiros são positivamente moralizados; inversamente, é porque levam a uma interrupção ou a um afrouxamento da estrutura da troca que os segundos são condenados. Desse modo, é muito fácil recitar a lição da história: para permanecer em sociedade é imprescindível perseverar na troca.

Entretanto, romper o laço social, isto é, interromper a troca é também uma opção de ação (e de vida) possível. É o que se identifica em relação à moral “intransitiva” e pessoal do belo gesto, que aparece assim como ruptura, abstenção da troca. Abordando esses dois tipos de moral, Greimas e Fontanille apresentam, no âmbito do artigo supracitado, a distinção que Paul Ricoeur faz entre ética e moral:

A moral repousa sobre normas, uma rede de coerções, até mesmo uma deontologia; em compensação, a ética funda um projeto de vida, e mesmo uma teleologia. Ora, o belo gesto não pode ser normatizado, a não ser que ele se torne um comportamento convencional pertencente a uma moral social. Na medida em que ele funda uma moral pessoal, ele só poderia depender do “ético”, no sentido de Paul Ricoeur. De fato, é a oposição entre a “apreensão” e a “visada” que melhor explica essa distinção: a apreensão retrospectiva, cognitiva e avaliativa é o princípio do julgamento moral; a visada prospectiva, sensível e inventiva é aquela do belo gesto e da ética pessoal (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 24).

O dom com troca (dom + contra-dom) é então substituído pelo dom sem contraparte quando se passa ao âmbito da ética pessoal que fundamenta o belo gesto. Problematizando a questão, Fontanille (2015a, p. 68) discute dispositivos como o do sacrifício, facilmente tomado como um caso de belo gesto. No entanto, destaca o autor que o sacrifício é uma renúncia sem contraparte *imediata*, mas que tem, sim, como consequência o reforço do laço com outrem: o sacrifício suscita um reconhecimento (seja da parte de alguma divindade, seja da parte da coletividade), o sacrifício deixa uma marca durável na memória dos beneficiários. O belo gesto, em contrapartida, não suscita nem reconhecimento nem recordação: absolutamente intransitivo, ele exclui seu autor da cadeia das trocas.

A ética pessoal instaura-se, desse modo, por meio da negação da moral social. Essa negação é necessária para que, em seguida, possam-se afirmar outros valores, conforme destacam Greimas e Fontanille no trecho abaixo:

Ela é portanto o meio para uma abertura do mundo dos valores, para uma “retomada” do devir axiológico, a porta aberta para a singularidade e para a alteridade. Colocando-se contra as formas socializadas do dever (necessidade, norma, regra, código), o belo gesto anula, efetivamente, o efeito “suspensivo”, o efeito de congelamento próprio dessa modalidade. O sujeito, “abrindo” o devir, coloca-se, ao contrário, como sujeito de um possível querer, sujeito autônomo e autodestinado (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 25).

Os exemplos dados pelos autores ao longo do texto ajudam a perceber esse acontecimento semiótico que é o belo gesto. O primeiro deles é tirado de uma balada de Schiller, e narra a história de um cavaleiro que desce à fossa dos leões para buscar a luva que a dama em destaque lá deixara propositalmente cair como parte de uma encenação para medir “o preço” de seu amor: como forma de recusa às tentativas de aproximação que esta lhe faz à guiza de agradecimento pelo risco corrido e pela proeza realizada, isto é, como forma de recusa do jogo amoroso proposto pela dama (e referendado pela Corte), o cavaleiro joga-lhe a luva na face. O gesto do cavaleiro resulta, assim, da negação: ele é, pelo menos, uma moral “contra”, a qual permite ao cavaleiro “(d)enunciar a moral comercial e social subjacente à encenação proposta pela dama, e também dela sair, afirmando a possibilidade de uma outra moral, de tipo pessoal, que repousa sobre outras valências e, em particular, sobre valências não trocáveis” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 24).

Em capítulo da obra *Tensão e Significação* dedicado ao conceito de forma de vida, Fontanille e Zilberberg comentam esse exemplo destacando o alto preço concedido ao caráter criativo da negação nessa sequência de comportamento que, justamente por se caracterizar como uma “negação estetizada” das condutas sociais estereotipadas, é nomeada *belo gesto*: ao recusar o sistema de trocas imposto pela dama, uma pluralidade de possíveis abre-se diante do cavaleiro; ao mesmo tempo, segundo eles, o “belo gesto” praticado “oferece o espetáculo de uma forma de vida outra que a que lhe querem impor, forma de vida em que os perigos corridos não admitem remuneração, em que a elegância consiste na própria intransitividade do processo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 217).

Podemos destacar ainda outro exemplo dado por Greimas e Fontanille (2014) a fim de bem ilustrar a invenção por negação que caracteriza o belo gesto. Trata-se da história de um jovem chileno que foi preso pela polícia de seu país porque *lavava* a bandeira americana diante da embaixada dos Estados Unidos. Explicam os autores supracitados que, ao invés de queimar (como todo mundo faz/faria) a bandeira do adversário, num gesto estereotipado de afirmação de um conflito de opinião, “o jovem negava o conjunto dos valores sobre os quais

repousam as trocas políticas, substituindo-os por valores, indeterminados mas figurativizados, de ‘limpeza’” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 25).

Esses e os demais exemplos dados ao longo do texto em questão traduzem, segundo os autores, o acontecimento semiótico que é o belo gesto: “negação de uma moral social fundada sobre a troca, negação de um sistema de valores cuja valência é função dos desejos da coletividade, negação de programas narrativos cujo desenvolvimento em processo é dessemantizado e dessensibilizado” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 32). Nesse sentido, Greimas e Fontanille asseguram que “o belo gesto é sem dúvida o melhor exemplo (protótipo) de uma articulação da estética com a ética” (2014, p. 33).

Avançando a reflexão, os autores explicam que, ao passo que o enunciador-encenador mostra a ruptura, a suspensão dos usos estabelecidos, a negação dos valores da moral social, a abertura do devir axiológico, o enunciatário-espectador é, por seu turno, vigorosamente solicitado a interpretar o belo gesto: “a invenção dos valores é cooperativa, o espectador é solicitado a participar dessa criação como ‘coenunciador’ do futuro universo de valores” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 26). Um exemplo dado para elucidar esse ponto é a cena enunciativa da mulher adúltera, tirada do texto bíblico⁶⁶:

Assim Jesus, interpelando todos os que queriam apedrejar a mulher adúltera, exige que somente sejam autorizados a tomar tal atitude os que jamais pecaram: ele ressemantiza uma conduta moral estereotipada, atribuindo-lhe como fundamento semântico a categoria puro/ímpuro; mas, ao mesmo tempo, ele obriga certamente cada um operar um julgamento reflexivo que é o começo de uma moral pessoal (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 28).

É a percepção de algo novo, de um novo sentir, a estesia, enfim, que provoca no enunciatário-espectador o fazer interpretativo: “de certa maneira, se a ética é do domínio do autor do belo gesto, a estética é do domínio do observador-intérprete: vigorosamente solicitado pela ruptura da troca, este é submetido à surpresa, à admiração, senão ao espanto” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 26). Acrescentam os autores que “a estetização das

⁶⁶ É interessante observar que, embora ainda não tratasse da noção de “belo gesto”, Greimas já explorava, em texto sobre o “Desafio” inserido em *Sobre o sentido II*, a nobreza de alguns gestos que, ao recusarem o “código axiológico comum”, acabam por criar um “sistema axiológico autônomo”, um novo “código de honra”. Um dos exemplos dados remete ao texto bíblico e aos “belos gestos” de Jesus: “O exemplo de Jesus pode servir de contraponto. Se o tapa de que falam os evangelhos é uma provocação e um desafio, só há aparentemente duas respostas possíveis: ou agir devolvendo-o (e afirmando assim seu poder-fazer) ou então nada fazer (e consequentemente aceitar a constatação de sua impotência). Mas Jesus aconselha uma solução que se afasta desse modelo: apresentar a face esquerda. Trata-se não somente de recusar-se a ‘fazer o jogo’, mas também da proposição de outro código de honra” (GREIMAS, 2014, p. 228).

condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 26).

O belo gesto participa então, como concebe Fontanille (2015a, p. 62), de um gênero de práticas que se caracterizam como “breves” e que são destinadas a refundar criticamente o sentido da vida. Nessa perspectiva, o autor argumenta que se as práticas podem ser consideradas como enunciações pelos objetos que elas manipulam, uma vez que manifestam a significação desses objetos, “o *belo gesto* seria então o equivalente de uma enunciação individual que procederia, para começar, pela denúncia da prática canônica ou estereotipada associada a um objeto ou a uma situação de interação, e pelo questionamento da enunciação coletiva que essa prática implica” (FONTANILLE, 2015a, p. 76, tradução nossa⁶⁷). Considera-se, desse modo, o caráter *espetacular* e *provocativo* que o belo gesto comporta: ele é um acontecimento semiótico que afeta a forma aspectual e o fundamento axiológico das condutas, criando as condições para uma nova enunciação, de tipo individual, “graças à desfocalização (e à refocalização), graças ao fechamento inopinado de segmentos discursivos e à abertura de novos segmentos e, enfim, graças à teatralização do cotidiano e à solicitação do espectador” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 28-29).

Desdobrando a questão, verifica-se que a ruptura inscreve o indivíduo “na perspectiva de uma nova ‘ideologia’, de uma ‘concepção da vida’, de uma ‘forma’ que é ao mesmo tempo uma filosofia da vida, uma atitude do sujeito e um comportamento esquematizável” (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 30). O belo gesto é, portanto, como destaca Fontanille (2015a), a manifestação de uma deiscência entre uma forma de vida dessemantizada e uma forma de vida contraditória e emergente, ainda não realizada: “em termos de modalidades existenciais, o belo gesto *virtualiza* uma forma de vida existente e *atualiza* uma nova, sem ter as propriedades requeridas para *realizá-la*. A realização será coletiva, ou ao menos dependerá da coletividade” (2015a, p. 78, grifos do autor, tradução nossa⁶⁸).

Para entender a passagem dos comportamentos individuais de ruptura às formas de vida socialmente inovadoras, é preciso retomar a questão do espetáculo intersubjetivo. Desse modo, uma forma de vida se define, para o espectador, ao mesmo tempo,

⁶⁷ Texto original: «*Le beau geste serait alors l'équivalent d'une énonciation individuelle qui procéderait pour commencer par la dénonciation de la pratique canonique ou stéréotypée associée à un objet ou une situation d'interaction, et la remise en question de l'énonciation collective qu'implique cette pratique*».

⁶⁸ Texto original: «*En termes de modalités existentielles, le beau geste **virtualise** une forme de vie existante, et en **actualise** une nouvelle, sans avoir les propriétés requises pour la **réaliser**. La réalisation sera collective, ou du moins sous le regard de la collectivité*».

(1) por sua recorrência nos comportamentos e no projeto de vida do sujeito; (2) por sua permanência [...]; (3) pela deformação coerente que ela induz a todos os níveis do percurso de individuação: nível sensível e tensivo, nível passional, nível axiológico, nível discursivo e aspectual, etc. (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 30-31).

Revisando os parâmetros elencados acima, Fontanille (2015a, p. 78) insere, no âmagô do ponto (1), ao lado da recorrência, a ideia de *coerência*, que, segundo ele, é de ordem sintagmática e de natureza isotópica: ela se desdobra, de algum modo, “na horizontal”, por repetição, redundância e recuperação das unidades de um percurso semiótico. Ela garante, assim, a estabilidade de “fundo” sobre a qual se desdobra a “forma” visada. No âmagô do ponto (3), Fontanille insere a ideia de *congruência*, que, em contrapartida, é de ordem paradigmática e diz respeito à compatibilização entre as diferentes configurações (modais, temáticas, figurativas, passionais, etc.) selecionadas no percurso.

Distinguindo o belo gesto das formas de vida, o pesquisador explica então que aquele não pode se beneficiar nem da recorrência, nem da permanência, nem mesmo da congruência. Ele apenas abre a possibilidade de manifestação de uma nova forma de vida que, então, enfrentará vários tipos de resistência durante e até mesmo depois do seu processo de fixação. Sendo assim, é o princípio da perseverança que, segundo Fontanille (2014a; 2015a; 2015b), acompanha o processo de fixação de uma forma de vida: o “actante do viver” encontra inúmeros obstáculos, bifurcações e tantas outras ameaças à manutenção do seu “curso de vida”. Ele pode, assim, dependendo do seu engajamento (mais ou menos intenso), recusar ou aceitar as novas possibilidades que se impõem a ele, acabando por reafirmar ou comprometer a permanência da forma de vida em curso. Declara o pesquisador:

Nós compreendemos então que, com o espetáculo do belo gesto, nós assistimos à interferência pontual entre duas formas de vida, uma manifesta e dominante, e outra latente e marginal. Compreendemos finalmente que, com o belo gesto, a forma de vida latente soube impor-se, soube impor seu curso ao outro curso de vida que se dava por dominante. Não lhe resta outra coisa senão perseverar por seu turno. Perseverança e contra-perseverança: tal é, de fato, a mola propulsora da manifestação das formas de vida (FONTANILLE, 2015a, p. 80, tradução nossa⁶⁹).

⁶⁹ Texto original: «*Nous comprenons alors qu'avec le spectacle du beau geste, nous avons assisté à l'interférence ponctuelle entre deux formes de vie, une manifeste et dominante, et une autre latente et marginale. Nous comprenons enfin qu'avec le beau geste, la forme de vie latente a su s'imposer, imposer son cours à l'autre cours de vie qui se donnait pour dominant. Il ne lui reste plus qu'à persévérer à son tour. Persévérance et contre-persévérance: tel est bien le ressort de la manifestation des formes de vie*».

Desse modo, uma forma de vida é sempre apreendida na confrontação e comparação com outras formas de vida. Cada uma delas se destaca sobre o fundo de todas as outras, que são repelidas para segundo plano, ali ficando disponíveis até serem impostas de novo: “as formas de vida só podem existir estratificadas, confrontadas e colocadas umas em oposição às outras” (FONTANILLE, 2015a, p. 60, tradução nossa⁷⁰). Em texto intitulado “El jardín como forma de vida”, Zilberberg também destaca esse caráter “distintivo” das formas de vida:

Por forma de vida entendemos um dispositivo semiótico produtor não *do* sentido, como concebia a semiótica dos anos 1960-1970, mas *de um* sentido. Por ele, essa *vivência de significação* [fr. *vécu de signification*], para empregar a bela expressão de Cassirer, é concebida graças a três pontos de vista complementares: ela é *plausível* para o observador [...], *indispensável* àquele que o erige senão em “sentido *da* vida”, ao menos em “sentido *da sua* vida”, *inconcebível* para aquele que escolheu uma forma de vida distinta (ZILBERBERG, 1999, p. 181, grifos do autor, tradução nossa⁷¹).

Encaminhando sua reflexão para uma possível conclusão, Fontanille (2015a, p. 80) esclarece que as formas de vida não estão atadas a nenhum grupo social nem a nenhum indivíduo em particular, salvo em caso de um congelamento temporário, que pode ocorrer em algum momento da evolução de toda e qualquer forma de vida, fazendo-a corresponder ao “estilo de vida” de um grupo social específico. Nesse sentido, o autor explica que as formas de vida são necessariamente associadas aos atores, individuais e coletivos, mas esses atores não são inteiramente predeterminados por essa associação, só podendo ser provisoriamente definidos pela forma de vida que assumem. Para estabilizar esses pertencimentos e esses reconhecimentos temporários, são necessárias outras operações, como aquelas da repetição, do congelamento, da estereotipia ou da estabilização das identidades.

Vislumbra-se, assim, como já haviam postulado Greimas e Fontanille no texto dedicado ao “belo gesto”, uma nova concepção de sociedade, onde as formas de vida e as pessoas que as assumem seriam moralizadas, do mesmo modo como ocorre com os papéis temáticos e patêmicos. A invenção de éticas pessoais, os belos gestos em particular, poderiam então ser interpretados, segundo Fontanille (2015a), como um dos efeitos da práxis que suscita, engendra, fixa, denuncia e torna a convocar as formas de vida.

⁷⁰ Texto original: «*Les formes de vie ne peuvent exister que stratifiées, confrontées et opposables les unes aux autres*».

⁷¹ Texto original: “*Por forma de vida entendemos un dispositivo semiótico produtor, no de sentido, tal como lo concebía la semiótica de los decênios 1960-1970, sino de un sentido. Por ello, esta **vivencia de significación** [fr. **vécu de signification**], para emplear la bella expresión de Cassirer, es concebible desde tres puntos de vista complementarios: es plausible para el observador, **espectador indiferente y cuidadoso de todas las cosas**, indispensable para quien la erige, no tanto em ‘sentido de la vida’, como en el ‘sentido de su vida’, inconcebible para quien elige una forma de vida distinta*”.

É essa dinâmica de inflexões, transformações e revoluções das formas de vida que abordaremos a seguir. Antes, porém, aprofundaremos a investigação do conceito tal como o faz Fontanille (2015a) em sua obra *Formes de vie*: distinguindo as formas de vida humanas das formas de vida naturais que compõem a biosfera, explorando o regime de crença que fundamenta aquelas e mostrando como a busca do sentido da vida no âmbito das formas de vida tem por origem a experiência sensível da sua imperfeição.

3.2.2 A constituição semiótica das culturas

As formas de vida são os constituintes imediatos da semiosfera, a qual muitos associam, sem hesitar, à cultura (FONTANILLE, 2015a). Uma leitura atenta da obra de Yuri Lotman, propositor do modelo da semiosfera, leva facilmente a constatar, no entanto, que ela não é necessariamente co-extensiva da cultura, como esclarece Fontanille (2015a, p. 17-19): a semiosfera é a condição de possibilidade das “linguagens”; a cultura, por sua vez, a “soma” de um certo número dessas linguagens. Dizendo de outro modo, a semiosfera é o espaço semiótico necessário à existência e ao funcionamento das diferentes linguagens, das diferentes semióticas-objeto, das diferentes formas de vida, inclusive.

Nessa perspectiva, Fontanille demonstra que, na concepção de Lotman, não há de um lado a biosfera, espaço que concerne aos organismos vivos e a sua evolução, e de outro a cultura-semiosfera, espaço que concerne às linguagens. Biosfera e semiosfera são definidas em espelho, isto é, uma em relação à outra, pois as formas de vida humanas mantêm um diálogo aberto com as formas de vida naturais. Explica Fontanille (2015a, p. 27), a esse respeito, que o modo de existência genérico é o do “existir e agir com (ou contra)”, que pode ser indiferenciadamente animal, tecnológico, físico, vegetal ou humano. No interior desse modo de existência genérico, segundo ele, uma subcategoria acolhe os seres vivos que fazem a *experiência* do “viver junto (viver com)”, a qual está apta a receber conteúdos tipicamente humanos (modalidades, emoções, paixões, normas, etc.).

Trazendo tais reflexões para o âmbito da semiótica, Fontanille (2015a, p. 23-24) resgata a problemática da “veridicção”: as formas de vida humanas pressupõem um acordo social fundamentado na linguagem, tal como preconiza Wittgenstein (1999) ao afirmar que é pela linguagem que os homens se põem em acordo, esse acordo devendo ser tomado não como um consenso de opinião, mas de forma de vida. Fontanille avança a reflexão explicando que há, de um lado, um conjunto de experiências de interação e de vida coletiva (o “viver junto (viver com)”) que constitui um agrupamento de “substâncias” disponíveis para formar

“semióticas-objeto”. Do outro lado, essas substâncias recebem um conjunto de “formas” e tornam-se “formas de vida”. Sendo assim, as formas de vida humanas mantêm forte parentesco com as formas de vida animais: em *substância*, elas participam todas do “viver junto”; todavia, elas se distinguem enquanto *formas*.

Dando continuidade à reflexão, Fontanille (2015a, p. 30-32) aborda, partindo das concepções de Philippe Descola e Bruno Latour, os modos de existência sociais dos quais são constituídas as formas de vida. Explica o semioticista, a esse respeito, que existir é persistir, a persistência sendo comum a todas as formas de vida (humanas ou não); no entanto, quando se trata de focalizar as formas de vida humanas, vê-se que a experiência da persistência é a perseverança, as formas de vida humanas nada mais sendo senão *maneiras de perseverar*: continuar contra ou apesar de qualquer coisa que impeça de continuar, continuar contra ou apesar dos obstáculos. Imanente e integrada ao *curso de vida*, essa perseverança é *perseverança no ser*, tal como propõe Spinoza: ela regula a contingência da ação e da vida humanas, ela visa e alimenta uma direção prospectiva.

Além dos modos de existência sociais, considerados como *maneiras de perseverar socialmente*, outro princípio deve ser levado em conta no quadro das formas de vida: os modos de identificação social, que sinalizam a existência de regimes de crenças próprios às formas de vida: são as crenças de identificação durável. Fontanille destaca, a esse respeito, que crer nas escolhas que fazemos, na vida que levamos, e em tudo aquilo que funda nossa existência em sociedade, significa aderir e identificar-se com as opções que parecem melhor garantir a continuação do nosso curso de existência, bem como do curso de existência dos grupos aos quais acreditamos pertencer. É justamente esse regime de “identificação durável” que faz com que um curso de existência continue. Nesse sentido, as formas de vida determinam as condutas que adotamos e o sentido da vida que levamos; elas nos fornecem identidades e razões para ser/estar, existir e viver no mundo.

Todavia, é preciso lembrar, ainda amparados em Fontanille (2015a, p. 50), que há um coeficiente de *imperfeição* em toda forma de vida. Esse coeficiente de imperfeição está na base da emergência de uma intencionalidade no seio das formas percebidas e, ao mesmo tempo, da dinâmica de transformação que se inicia a seguir. É esse coeficiente de imperfeição que, de acordo com o pesquisador citado, a coerência sintagmática e a congruência paradigmática das formas de vida tentam preencher, corrigir:

Do ponto de vista da coerência sintagmática, a imperfeição está no centro do princípio da perseverança, visto que esta última pressupõe uma contra-

perseverança: não haveria necessidade de desenvolver tal perseverança se o curso de vida não fosse “imperfeito”: recuperar uma forma coerente e reconhecível desse percurso é, de algum modo, reparar a imperfeição sintagmática [...]. Do ponto de vista da congruência paradigmática, é a distribuição irregular ou inconstante dos excessos e ponderações axiológicas que produz a imperfeição na organização das categorias, cabendo então à congruência das seleções e ponderações projetar uma forma de intencionalidade diretora sobre o conjunto das escolhas efetuadas (FONTANILLE, 2015a, p. 50, tradução nossa⁷²).

Apreendidas por meio da confrontação ou comparação com outras, as formas de vida permanecem, graças ao coeficiente de imperfeição que lhes é intrínseco, transformáveis em outras formas de vida. Nesse sentido, é importante tentar compreender as inflexões, transformações e revoluções das formas de vida no interior da semiosfera. Para fazê-lo, optamos por investigar a dinâmica de funcionamento da semiosfera e os princípios definidores de algumas “classes” (ou “tipos”) de formas de vida.

Sendo assim, é essencial compreender que, caracterizada como um espaço semiótico necessário à existência e ao funcionamento das diferentes linguagens e, numa escala mais ampla, das diferentes culturas, a semiosfera é “o domínio no qual os sujeitos de uma cultura experienciam a significação” (FONTANILLE, 2007, p. 282). Organizada em torno de um centro cercado de zonas periféricas, ela compreende as relações que se estabelecem entre a identidade e a alteridade cultural, como descreve Fontanille:

A semiosfera se auto-organiza ao redor de um centro (a zona de maior coerência e da identidade cultural mais fortemente marcada), ele mesmo cercado de zonas periféricas onde se atenuam pouco a pouco, ao se distanciar do centro, essa coerência e essa identidade. A periferia é a zona das trocas com a cultura do outro, da heterogeneidade e das formas culturais transitórias, eventualmente em curso de integração e de adaptação à cultura do “nós” (FONTANILLE, 2013, p. 132, tradução nossa⁷³).

⁷² Texto original: «Du point de vue de la cohérence syntagmatique, l'imperfection est déjà au coeur du principe de persévérance, dès lors qu'il présuppose nécessairement une contre-persévérance: il n'y aurait pas lieu de déployer une telle persévérance si le cours de vie n'était pas «imparfait»: rétablir une forme cohérente et reconnaissable dans ce parcours, c'est en quelque sorte réparer l'imperfection syntagmatique [...]. Du point de vue de la congruence paradigmaticque, c'est la distribution irrégulière ou imprévisible des accents et des pondérations axiologiques qui produit de l'imperfection dans l'organisation des catégories, et il revient alors à la congruence des sélections et des pondérations de projeter une forme d'intentionnalité directrice sur l'ensemble des choix effectués».

⁷³ Texto original: «La sémiotique est elle-même organisée autour d'un centre (la zone de la plus grande cohérence et de l'identité culturelle la plus fortement assumée), lui-même entouré de zones périphériques, où s'atténuent peu à peu, en s'éloignant du centre, cette cohérence et cette identité. La périphérie est la zone des échanges avec la culture de l'autre, de l'hétérogénéité, et des formes culturelles transitoires, éventuellement en cours d'intégration et d'adaptation à la culture du «nous»».

Segundo Fontanille (2013), na zona central se impõem as tradições, as normas, os gêneros e os cânones estéticos; na zona periférica, em revanche, dominam os processos de inovação, de tradução, de empréstimo, de hibridização, os quais atribuem um valor especial aos aportes estrangeiros. Pode-se dizer, pois, que a teoria da semiosfera investiga os mecanismos por meio dos quais as diferentes culturas traduzem e difundem as contribuições exteriores, sejam essas contribuições linguísticas ou, mais amplamente, semióticas. É o que depreendemos da seguinte afirmação: “A semiosfera é, antes de tudo, o domínio que permite a uma cultura definir-se e situar-se para poder dialogar com outras culturas. É também um campo cujo funcionamento dialógico tem por principal tarefa regular e resolver as heterogeneidades semioculturais” (FONTANILLE, 2007, p. 282-283).

Conforme ressalta Fontanille (2015b), a partir das reflexões de Lotman, a semiosfera não se confunde com a cultura, embora seus determinantes e seus conteúdos coincidam em dois pontos: no tocante à constituição de uma sociedade como proposição de identificação para seus membros e no tocante às condições de existência de toda “semiose”. Afirma Fontanille, a esse respeito: “a semiosfera, como pontua Lotman, é logicamente anterior a toda semiose. Ela não é propriamente falando uma semiótica, mas um espaço social que reúne as condições prévias para que as semióticas possam se desenvolver” (2015b, p. 3, tradução nossa⁷⁴). A semiosfera abarca, portanto, todos os tipos de semióticas-objeto, incluindo aí as formas de vida, que são os constituintes imediatos das culturas. Elucidam Fontanille e Zilberberg, desse modo, que, pelos próprios termos de Lotman,

uma forma de vida convencional, canônica e amplamente compartilhada (como o espírito “burguês”, segundo Barthes) ocuparia o centro da semiosfera, enquanto as formas de vida inventivas, contestatórias, as correlações inesperadas e não canônicas ocupariam a periferia, esperando ser logo mais admitidas no centro, ou sair definitivamente da semiosfera (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 193).

Fontanille e Zilberberg (2001, p. 93-94) afirmam que três fases principais poderiam ser reconhecidas no vaivém entre o centro e a periferia: a *congruência*, no centro, a *ascendência* e a *decadência*, na periferia. Explicam os autores que as formas de vida *emergentes* avançam em direção ao centro da semiosfera, onde se estabilizam e, ao mesmo tempo, fortalecem a congruência semiótica; as formas de vida *em declínio*, por sua vez, afastam-se em direção à periferia, onde se preparam para serem desfeitas.

⁷⁴ Texto original: «La sémiosphère, précise Lotman, est logiquement antérieure à toute sémiose. Elle n'est donc pas à proprement parler une sémiotique, mais un espace social que réunit les conditions préalables pour que des sémiotiques puissent se déployer».

Nesse sentido, Fontanille e Zilberberg argumentam que várias propriedades da semiosfera são homólogas às do campo discursivo: “(i) a semiosfera, centrada no ‘nós’ (a cultura, a harmonia, o interior) e excluindo o ‘eles’ (a barbárie, a estranheza, o caos, o exterior), está limitada por fronteiras; (ii) ocorrem incessantes transformações, entre o centro e a periferia, entre o interior e o exterior” (2001, p. 194). Sendo assim, é possível afirmar que os movimentos, isto é, as dinâmicas que ocorrem no âmbito da semiosfera são determinados, da mesma forma como no campo do discurso⁷⁵, pelas modulações de uma tensão enunciativa entre o interior e o exterior. Essa tensão enunciativa, conforme mostrado no capítulo dois da presente pesquisa, é administrada pela práxis enunciativa, que está “particularmente implicada no aparecimento e no desaparecimento dos **enunciados** e das **formas semióticas** no campo do discurso, ou no acontecimento que constitui o encontro entre o enunciado e a instância que lhe assume” (FONTANILLE, 2007, p. 271, grifos nossos). É possível afirmar também, conseqüentemente, que a práxis enunciativa está particularmente implicada no aparecimento e no desaparecimento das formas de vida no espaço-tempo da semiosfera, uma vez que, de acordo com Fontanille, “as formas de vida são enunciações” (1993, p. 9).

Buscando ampliar a discussão, recorreremos a Barros (2015) que, em seu artigo “Intolerância, preconceito e exclusão”, faz uma aproximação muito pertinente entre os quatro tipos de relações/interações que Landowski (2002) estabelece entre o “nós” e o “outro” (a assimilação, a exclusão, a agregação⁷⁶ e a segregação) e as operações tensivas da triagem e da mistura que ocorrem no campo discursivo. Explica a autora que o discurso da assimilação procura transformar o “outro” em “nós”, ancorado na ideia de que o nosso modo de vida e a nossa visão de mundo são melhores e mais pertinentes que os do outro. O discurso da exclusão, por seu turno, propõe a negação do “outro”, do diferente, do estrangeiro. Barros explica que apesar da aparente oposição entre os dois discursos, há afinidade entre eles, haja vista os valores que os fundamentam: “é preciso preservar o ‘nós’, garantir-lhe a integridade, seja pela assimilação, seja pela exclusão do ‘outro’, que representa uma ameaça a nosso modo

⁷⁵ Fontanille (2007, p. 257) destaca que é preciso estabelecer a diferença entre três campos de exercício da atividade de linguagem, frequentemente considerados co-extensivos: o campo de presença perceptivo, o campo tensivo do discurso e o campo de exercício da enunciação. Explica o pesquisador que o campo do discurso reúne todos os campos de presença que resultam das diferentes tomadas de posição da instância de discurso e que o campo de exercício da enunciação, domínio da práxis enunciativa, engloba todos os campos de discurso das diversas enunciações que ela convoca. Seria possível organizar esse raciocínio do seguinte modo: Campo de presença < Campo do discurso < Campo da práxis enunciativa.

⁷⁶ Na edição que temos da obra de Landowski (2002), e em todas as outras referências que encontramos, o termo empregado é “admissão”. No entanto, optamos por manter a preferência de Barros (2015) por considerar que, na abordagem que a autora faz, tal termo recobre melhor o conteúdo da operação em questão. O termo “admissão” aparecerá, desse modo, somente nos trechos em que fizermos citação direta dos textos de Landowski, devendo os que nos leem compreendê-lo como equivalente ao termo “agregação”.

de ser, de pensar, de agir” (BARROS, 2015, p. 63). Relendo Landowski, verificamos que o pesquisador já apontava essa afinidade, como se confirma a seguir:

A determinação de assimilar, com seus aspectos exteriores tranquilos, como a paixão de excluir, procedem ambas desse motivo único. Segundo dois movimentos orientados em sentidos opostos, centrípeto no que diz respeito ao fim assimilador, centrífugo quanto à fúria de excluir, as duas atitudes correspondem respectivamente, em profundidade, a cada uma das duas partes complementares de uma única e mesma operação: padronização e ingestão do “mesmo”, e correlativamente, triagem e eliminação do “outro” (LANDOWSKI, 2002, p. 10).

Os discursos da agregação e da segregação consideram, segundo Barros, que as diferenças entre “nós” e o “outro” dependem do ponto de vista adotado: “o discurso da segregação propõe a manutenção das diferenças, mas sem misturá-las. O ‘outro’ deve manter-se separado de ‘nós’, para que não haja ‘contaminação’ [...]. O discurso da agregação procura fazer o ‘outro’ e o ‘nós’ coexistirem, sem que percam suas identidades” (2015, p. 63). Como ressalta Landowski (2002), a segregação *tende* à exclusão, mas não se resolve nela; do mesmo modo, a admissão *tende* à assimilação, mas também resiste a ela.

Passando aos regimes da triagem e da mistura, Barros esclarece, com base no estudo sobre as condições semióticas da “mestiçagem”, de Zilberberg (2004), quatro estados aspectuais que permitem a ela, no âmbito do seu estudo, distinguir formas de tolerância e de aceitação: na operação de mistura, a partir do estado da separação, os estados de contiguidade, de mescla e de fusão; na operação de triagem, a partir do estado de fusão, os de exibição, de extração e de separação⁷⁷. Explica a autora que a separação é a triagem plena, a disjunção completa e tônica, ou seja, a exclusão. No outro extremo, a fusão é a mistura plena, a conjunção completa e tônica, ou seja, a assimilação. Os estados intermediários – na triagem, a exibição e a extração; na mistura, a contiguidade e a mescla – podem ser considerados como segregação e como agregação, respectivamente. Argumenta assim a autora:

Os discursos preconceituosos e intolerantes são os que consideram a triagem uma boa seleção e a mistura, uma profanação. Os discursos que se opõem aos preconceituosos e intolerantes (antirracistas, por exemplo) são os que

⁷⁷ Zilberberg explica: “em conformidade com a dinâmica extensiva das triagens e misturas, diremos que, no caso da separação [...], a valência de triagem [t] é *plena* [1], o que nos fornece [t₁], e que a valência de mistura [m] é *nula* [0], o que nos dá [m₀]; a separação será notada como [t₁ + m₀]. No caso da fusão, ocorre uma inversão extrema das valências [t₀ + m₁]. A contiguidade e a mescla se apresentam, a partir daí, como *dominâncias* que administram valências médias com respeito às anteriores, mas que se encontram em desigualdade, uma em relação à outra. Na contiguidade, a triagem domina a mistura: [t > m]; na fase da mescla, a triagem passa de dominante a dominada: [t < m].” (2004, p. 76-77).

consideram a triagem uma eliminação por intolerância, que faz piorar o grupo ou a classe do eliminado. Os discursos de aceitação ou inclusão são os que apresentam a mistura como enriquecimento (BARROS, 2015, p. 72).

Continuando sua reflexão, Barros explica que os discursos de aceitação e inclusão social definem-se pela agregação ou mescla, mas não pela fusão ou assimilação. Os discursos de assimilação ou fusão, segundo ela, anulam as diferenças e, ao fazê-lo, revelam-se também, tal qual os discursos de exclusão ou separação, discursos preconceituosos e intolerantes. Essa reflexão está também contida no texto de Landowski (2002), que se indaga se a agregação não seria, como num “sonho de assimilação não destrutiva”⁷⁸, mais gratificante que o estado fusional que encerra o processo:

Ao contrário, há boas razões para achar que também entre as culturas, a *não disjunção* (base do regime de admissão) talvez seja, afinal, preferível à conjunção (e, portanto, à assimilação recíproca); ou, o que é equivalente, que o próprio *processo* de sua aproximação tem chances de ser, para elas, mais gratificante, em muitos planos, que o estado fusional que poderia ser seu remate (LANDOWSKI, 2002, p. 25, grifos do autor).

Retendo que a *mescla* define os discursos de aceitação e inclusão social e que nela a triagem é dominada pela mistura, passamos a Zilberberg (2004) que, caracterizando o processo de mistura, destaca que ele pode ser mais lento ou mais acelerado: quando acelerado, o processo passa, graças à síncope da contiguidade e da mescla, diretamente da separação à fusão, sem transição. Nesse caso, o advir, isto é, a transformação progressiva, transforma-se em sobrevir, isto é, em transformação súbita; quando lento, as etapas do processo (separação => contiguidade => mescla => fusão) são respeitadas. Essas observações podem ser transpostas, a nosso ver, para o âmbito das formas de vida, pois, como já evidenciavam Fontanille e Zilberberg (2001), há formas de vida estrondosas e, paralelamente, formas de vida discretas, formas de vida regidas pela triagem e, paralelamente, formas de vida regidas pela mistura. Tais reflexões ancoram-se na seguinte exemplificação:

Assim, o “belo gesto” que o cavalheiro pensa cumprir ao jogar sua luva na face da donzela Cunegunda prende-se inegavelmente a um tratamento “partitivo”, numa **forma de vida dirigida pela triagem**, cuja manifestante discursiva é uma **práxis, estrondosa, de ruptura**. E, caso suspendamos as

⁷⁸ Essa expressão aparece em uma nota de rodapé do texto de Landowski, na qual o sociossemióticista cita Sartre: “‘O sonho do amante’, escreve Sartre, ‘é exatamente identificar-se com o objeto amado conservando ao mesmo tempo sua identidade: que o outro seja eu, sem deixar de ser outro’ (*L’être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 640). Nesse caso, não seria a admissão, portanto, senão um sonho – ‘um sonho de assimilação não destrutiva’ (*idem*, p. 639)?” (LANDOWSKI, 2002, p. 24).

variáveis históricas contingentes, ou seja, os investimentos temáticos, esse orgulhoso cavalheiro estará de fato irmanado em pensamento com o dândi baudelairiano (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 211, grifos nossos).

Continuando a reflexão acerca da caracterização das diversas formas de vida, os autores supracitados afirmam:

As formas de vida estabilizadas seriam portanto oponíveis entre si, em primeiro lugar conforme fossem, do ponto de vista da *direção*, totalizantes e acumulativas, ou partitivas e eletivas; em seguida, do ponto de vista do *acento*, estrondosas ou discretas. Assim, se o cavalheiro e o dândi focalizam ambos a partição – a “distinção”, de acordo com Baudelaire –, o primeiro acrescenta a modalidade do alarde público, ao passo que o dândi se faz notar, de certo modo, “discretamente” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 212, grifos dos autores).

Voltando a Zilberberg (2004), vemos que qualquer mestiçagem efetuada é parcial, pressupondo alguma operação de triagem anterior. Compreende-se, desse modo, que é quase impossível evitar de triar misturas e de misturar triagens. Tais reflexões parecem também poder ser consideradas no âmbito das formas de vida: quando uma forma de vida se desgasta ou se dessemantiza estamos diante do desaparecimento da sua dimensão estética (embora sua dimensão ética permaneça). O desaparecimento da dimensão estética de qualquer forma de vida é fruto das várias misturas pelas quais essa forma de vida passa; a restauração dessa dimensão estética, em contrapartida, é fruto das várias triagens que se efetuam sobre o plano de fundo da mistura generalizada. É o que afirmam Fontanille e Zilberberg:

Com relação a seu devir, uma forma de vida é uma grandeza perecível, sensível aos usos, a seu aparecimento e desaparecimento. Mas, aparentemente, seu desaparecimento não é completo: se sua dimensão estética desaparece, permanece contudo a dimensão ética, imanente à nostalgia [...]. Quanto à emergência de uma forma de vida, ela restaura a estética do sentido da vida, a partir de um fundo informe e no entanto normativo que é a sina cotidiana. [...] Uma forma de vida se apresenta sempre em discurso como uma coerência nascente elevada contra a incoerência estabelecida (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 226).

É com base nessas reflexões teórico-metodológicas que empreenderemos, a partir daqui, a análise do nosso *cópus* de pesquisa, composto por textos da cultura de massa brasileira nos quais emerge a figura *actorial* homem “do lar”. Analisaremos, desse modo, como se dá a construção desse ator e da(s) forma(s) de vida que ele assume e/ou que a ele se atribui(em) nesses diferentes textos-discursos.

4 O HOMEM “DO LAR”: ENTRE ILUSÃO E SEGREDO

A análise do nosso corpus de pesquisa está organizada no quarto e quinto capítulos, intitulados, respectivamente, “O homem ‘do lar’: entre ilusão e segredo” e “O homem ‘do lar’: entre triagens e misturas”. Neste quarto capítulo, apresentaremos o estudo semiótico de três objetos: “Inversão de Papéis” (2011), vídeo publicitário que anuncia a versão *Sporting* da linha Fiat Idea 2011; *Borracheiro: minha viagem pela casa* (2013), coletânea de crônicas do poeta, cronista e jornalista Fabrício Carpinejar; e *Macho do século XXI: o executivo que virou dona de casa. E acabou gostando* (2013), autobiografia do ex-executivo da Renault Claudio Henrique dos Santos. Já no quinto capítulo, apresentaremos o estudo semiótico de outros três objetos: a edição de 27 de janeiro de 2015 do programa de TV “Casos de Família” (SBT); as edições de 10 de março, 29 de março e 29 de maio de 2017 do quadro “Homens do lar”, que integra o programa de TV “Encontro com Fátima Bernardes” (Rede Globo); e a edição de 06 de julho de 2014 do programa de TV “Papoi de Mãe” (TV Brasil).

Quanto à escolha metodológica feita no tocante ao agrupamento dos objetos, observa-se que procuramos reuni-los com base em suas semelhanças. Sendo assim, encontram-se agrupados, no quinto capítulo, três programas televisivos produzidos e veiculados por redes que compõem a televisão aberta no Brasil, a qual tem presença intensa na cultura brasileira. No presente capítulo, três objetos que, não tão semelhantes quanto à estrutura, marcam igualmente sua presença intensa na nossa cultura: o vídeo publicitário “Inversão de Papéis”, da anunciante Fiat Automóveis S/A, veiculado na TV aberta e no meio digital; o livro de crônicas *Borracheiro*, de Fabrício Carpinejar, comentarista do programa *EFB* (Rede Globo) e colunista dos jornais Zero Hora e Globo, autor de mais de 40 obras e detentor de mais de 20 prêmios literários, eleito, em 2011, uma das 27 personalidades mais influentes da internet, segundo a revista *Época*; o livro autobiográfico *Macho do século XXI*, de Claudio Henrique dos Santos, ex-executivo que ficou famoso após narrar suas aventuras como “*daddy in home*” (“papai dona de casa”), concedeu entrevistas a programas de TV, dentre eles Saia Justa (GNT), Papoi de Mãe (TV Brasil), Dia a Dia (TV Bandeirantes), Encontro com Fátima Bernardes (Rede Globo), Mulheres (TV Gazeta) e Todo Seu (TV Gazeta), ministrou diversas palestras ao redor do Brasil e do mundo e participou de importantes debates em torno da temática da igualdade de gênero, dentro e fora do meio empresarial (com destaque para a campanha #ElesPorElas, versão brasileira da #HeForShe, da ONU Mulheres).

Além disso, destaca-se o fato de termos verificado, nos três objetos que compõem o presente capítulo, uma enunciação que constrói uma dualidade, mais ou menos explícita, mais

ou menos explicitável, entre um modo de “ser” (íntimo, privado) e um modo de “parecer” (público) do ator homem “do lar”, o que nos permite sintetizar a construção desse ator (e de uma nova forma de vida, ainda em emergência) como caracterizando um processo que se dá entre “ilusão” e “segredo”, ambos os termos tomados na acepção que eles têm em semiótica, numa espécie de “jogo da verdade” construído no âmbito da veridicção. Passaremos, pois, à análise desses objetos, seguindo a ordem em que foram mencionados.

4.1 “Inversão de Papéis”: o mundo mudou, o Fiat Idea também

*O discurso publicitário nada mais é que um discurso social entre outros e que, como os outros, contribui para definir a representação que nós nos damos do mundo social que nos rodeia. Mas, ao mesmo tempo, combinando texto e imagem, esse discurso social é talvez um dos lugares privilegiados para a **figuração**, no sentido mais concreto do termo, de certas relações sociais.*

(LANDOWSKI, 1992, p. 103, grifo do autor).

Em “Encenação publicitária de algumas relações sociais”, texto inserido na obra intitulada *A Sociedade Refletida* (1992), Landowski explica que a publicidade fala essencialmente dos objetos (bens, serviços, comportamentos) que visa promover, apresentando-os e descrevendo-os “sob o prisma de seu valor potencial para os sujeitos” (1992, p. 105). A respeito desse valor, Landowski destaca que ele nunca reside inteiramente nos objetos, existindo apenas em função de certos critérios de juízo (de ordem individual ou coletiva), de modo que “ao discurso de simples *apresentação dos objetos* ‘desejáveis’ superpõe-se um discurso figurativo segundo, de *representação dos sujeitos* ‘desejantes” (1992, p. 105, grifos do autor). Esclarece então o autor que

A mensagem publicitária, longe de se limitar a estabelecer, de maneira transitiva, um repertório de imagens que valorizam “produtos”, deve, ao mesmo tempo, constituir a identidade de seu público, o que fará oferecendo ao leitor – de maneira reflexiva, desta vez – a suposta imagem de seu próprio “desejo”. Assim encarado, o discurso publicitário preenche verdadeiramente uma função informativa. Não que ele tenha necessariamente por efeito nos informar de maneira objetiva sobre as coisas, mas no sentido de que ele informa nosso desejo, *dá-lhe forma* (LANDOWSKI, 1992, p. 105, grifos do autor).

Dizendo de outro modo, a publicidade “anuncia” o desejo do sujeito (destinatário) ao mesmo tempo em que “anuncia” o objeto que preenche esse desejo. Segundo afirma Jean-

Jacques Boutaud em “L’innovation alimentaire et le monde des OCNI”, texto inserido na obra *Les objets au quotidien* (2005), o aparecimento de um novo produto implica a construção identitária do consumidor, suas modalidades de ser e de fazer, ou mais ainda, suas escolhas de vida orientadas para uma forma de vida. Pode-se dizer, assim, que a publicidade apoia-se em sistemas de sentido já conhecidos, em modelos sociais precisos, mas também (re)cria ideologias, formas de olhar as coisas que nos cercam.

De modo semelhante, Ugo Volli observa, em *Semiótica da Publicidade*, que

O discurso publicitário, sempre que é produzido, anuncia-se dizendo implicitamente que falará de qualquer coisa, mas com o objetivo de exaltar os valores de uma marca, de nos levar a adquirir um produto ou a adotar um dado comportamento: contar-nos-á uma história divertida, dar-nos-á um exemplo instrutivo, mostrar-nos-á uma imagem sensual, exhibir-se-á com uma piada, exhibirá uma série de dados “objetivos”, pedirá nossa cumplicidade a fim de atingir o objetivo de modificar a nossa atitude perante o tema publicitado (VOLLI, 2003, p. 41).

Como destaca Landowski em “Masculino, Feminino, Social”, texto inserido em *Presenças do Outro* (2002), a eficácia da publicidade, especificamente da publicidade comercial ou “de marca”, reside no fato de que ela não dá diretamente nenhuma lição de moral, isto é, não desenvolve um discurso explicitamente persuasivo: “sua estratégia consiste muito mais em povoar o nosso universo de simulacros figurativos, em instalar ao redor de nós [...] um mundo imaginário e prenhe que nos engloba como uma segunda intimidade” (2002, p. 127). Complementando a reflexão no artigo “O triângulo emocional do discurso publicitário” (2006), Landowski destaca que a publicidade abstém-se de discursos morais porque “ela dá suas lições de bem viver mediante o exemplo e o conselho prático, apresentados, sempre que possível, com um tom gracioso, num ambiente que evoca um cotidiano de novela” (2006, p. 17). Compreende-se, pois, que a publicidade não se limita a fornecer informações sobre o objeto: ela também conta histórias ou simplesmente cria “impressões” sensoriais (visuais, táteis, etc.) ou cognitivas sobre o seu valor.

Discutindo acerca do estatuto semiótico e narrativo do valor em “Um problema de semiótica narrativa: os objetos de valor” (*Sobre o sentido II*, 2014), Greimas nos apresenta o clássico exemplo do automóvel. Destaca ele que quando alguém se coloca como comprador de um automóvel em nossa sociedade contemporânea, talvez não seja o carro como objeto em si que se queira adquirir, mas, essencialmente, um meio de locomoção rápida ou, frequentemente, um pouco de prestígio social ou um sentimento de poder mais íntimo. Se o que é visado é a capacidade de locomoção rápida, tem-se uma valorização de ordem prática.

Se, por outro lado, visa-se ao prestígio, ao sentimento de poder, de evasão, etc. que o automóvel pode oferecer, tem-se uma valorização de ordem mítica. Observa Greimas que “o objeto visado não passa, então, de um pretexto, de um lugar de investimento de valores, um alhures que mediatiza a relação do sujeito consigo mesmo” (2014, p. 33).

Passando ao *Dicionário de semiótica*, verifica-se que Greimas e Courtés (2013, p. 527) distinguem duas grandes classes de valores: valores descritivos (objetos consumíveis e entesouráveis, prazeres e “estados de alma”) e valores modais (querer, poder, dever, saber-ser/fazer). Os autores distinguem também, a partir do reconhecimento de programas narrativos complexos, valores de uso e valores de base, os quais se inscrevem em programas narrativos de uso e em programas narrativos de base: “a banana que o macaco tenta alcançar é um valor de base, ao passo que o pedaço de pau que ele irá procurar para executar esse programa será apenas um valor de uso” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 527).

Em estudo dedicado à exploração da publicidade automobilística e do sistema de valores de consumo subjacente, Floch (2009) identifica quatro grandes categorias de valorização publicitária, conforme a axiologia seja construída com base: a) na funcionalidade do objeto, por meio da exaltação de valores utilitários, de uso (valorização prática); b) no seu sentido social, por meio da exaltação de valores existenciais, de base, condicionados pela forma de vida do comprador (valorização utópica); c) na capacidade de atrair a simpatia e o divertimento do público, por meio da exaltação de valores de gratuidade ou estéticos (valorização lúdica); d) na conveniência econômica, por meio da exaltação da relação custo/benefício ou qualidade/preço (valorização crítica). É preciso destacar que essas valorizações são abordadas de modo paradigmático, no nível da axiologia, ou seja, como sistema de virtualidades. O reconhecimento da axiologia apresenta algum interesse para os profissionais de *marketing*. Para os semioticistas importa o estudo da atualização dos valores, a ideologia que constroem. Nessa perspectiva, Greimas e Courtés esclarecem:

Os valores só são axiologizados – e de virtuais passam a **valores atualizados** – quando são lançados nos quadros que lhe estão previstos no interior das estruturas narrativas de superfície e, mais precisamente quando são investidos nos actantes-objetos dos enunciados de estado. Na instância, os valores permanecem atuais enquanto se acham disjuntos dos sujeitos que são, por enquanto, apenas sujeitos segundo o querer: a conjunção com o objeto-valor, efetuada em benefício do sujeito, transforma o valor atual em **valor realizado** (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 527, grifos dos autores).

Trabalhando sempre e principalmente com vista a uma forte axiologização, o texto publicitário implica, segundo Nascimento e Abriata (2008), uma hiperbolização tanto do

componente estético – o produto deve parecer belo – como do componente ético – ele deve ser bom – e do componente estésico – ele deve ser sentido como belo e bom por um determinando enunciatário que retém uma forma de vida. Nesse sentido, Nascimento afirma:

Ao objeto-valor apresentado pelas publicidades sobrepõe-se o valor do valor, que expressa diferentes regimes de presença no mundo que o produto enunciado quer impor ao enunciatário. Ser mais antiquado ou mais moderno, por exemplo, implica uma forma de presença no mundo, uma forma de vida que determina não só a construção de um sujeito, mas também reconstitui o espaço e o tempo em que ele vive. As publicidades são, portanto, reveladoras de como se dá a interação dos objetos com os sujeitos na vida cotidiana e de quais são as imposições determinadas pelo seu uso que configuram formas de vida [...]. O sujeito figurativizado como antiquado em uma publicidade é reconhecido por incorporar valores indicativos da tradição, enquanto o moderno é identificado como aquele sujeito que sempre está aberto para novos valores; eles figurativizam respectivamente um discurso do tempo passado e do tempo presente. Nos discursos publicitários, o uso de um novo produto que substitui um velho, ou de uma nova marca, simula um enunciatário que pertence a um grupo social que tem implicitamente um estado de alma propenso à paixão da aventura, que se opõe à paixão da prudência daqueles que se negam à nova experiência (NASCIMENTO, 2013, p. 160).

Partindo dessas reflexões, conduziremos a análise do vídeo⁷⁹ publicitário “Inversão de Papéis”, o primeiro da campanha de lançamento da linha Fiat Idea 2011, e que anuncia uma versão mais esportiva do monovolume: o Idea *Sporting*. Criação da agência Leo Burnett, o vídeo tem duração de 30 segundos e apresenta, por meio de uma narrativa comportamental, um carro que promete acompanhar as mudanças de comportamento de homens e mulheres no espaço-tempo da contemporaneidade.

4.1.1 Novas configurações familiares: o mundo mudou?

Centrando-nos na análise da narrativa construída ao longo da quase totalidade do anúncio (para sermos mais precisos, ao longo de 25 dos 30 segundos de duração do vídeo), constatamos, sem muito esforço, que “Inversão de Papéis” encena o curso de vida de uma “família feliz” que muito lembra as famosas famílias dos tradicionais comerciais de margarina da década de 1990, com exceção do traço /tradicional/ que a família enfocada não tem. Basta observar que a narrativa se inicia dentro do espaço de uma cozinha a qual já está marcada pelo traço /modernidade/: sobre o balcão em pedra branca, a câmera enquadra um fogão estilo

⁷⁹ O vídeo está disponível on-line na plataforma de vídeos *Youtube*, no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.youtube.com/watch?v=GAGdpg69hYQ>>. Acesso em: 13 set. 2016.

cooktop, panelas sofisticadas (de aço inox e/ou cerâmica) e tigelas de louça; na frente desse balcão, em plano médio, o ator “homem”, figurativizado visualmente com a barba feita, os cabelos aparados e um vestuário básico, discreto. Observa-se ainda, imediatamente atrás do ator, uma mesa à qual estão sentados dois atores “crianças” e, ao fundo, uma porta de vidros aberta dando acesso à ampla área externa da casa (Figura 8):

Figura 8 – Figurativização do ator “homem” em “Inversão de Papéis”



É através dessa porta aberta que o ator “mulher”, figurativizado visualmente com um terninho escuro, os cabelos presos, uma bolsa também escura e outros acessórios discretos, adentra a cozinha. Graças a essa figurativização, pode-se atribuir-lhe um papel temático relacionado ao trabalho formal (extradoméstico). Ao adentrar a cozinha, o ator cumprimenta os atores “crianças”: “Oi, meninas!”, que lhe respondem em coro, identificando-o por meio de outro papel temático: “Oi, mãe!” (Figura 9). Invertendo a orientação, a câmera se posiciona junto ao ator “mulher” e revela o espaço que ficara fora do alcance da câmera na primeira tomada: amplas vidraças e uma porta de vidros aberta para o interior da casa constroem o cenário da cozinha como o de um ambiente espaçoso, arejado e iluminado (numa palavra, moderno). Nesse espaço, o ator “homem” se movimenta de modo a encenar a ação típica de quem prepara e serve a refeição à família, ao mesmo tempo em que dirige um cumprimento ao ator “mulher”, identificando-o por meio de um terceiro papel temático: “Oi, meu amor!” (Figura 10). Paralelamente à identificação dos papéis temáticos desempenhados pelo ator “mulher” (mãe, esposa e trabalhador no mercado formal), é possível depreender, por pressuposição recíproca, os papéis temáticos que são supostamente desempenhados pelo ator “homem”: pai, marido e dono de casa.

Figura 9 – Figurativização do ator “mulher” e dos atores “crianças” em “Inversão de Papéis”



Figura 10 – Encenação das práticas domésticas familiares em “Inversão de Papéis”



Dando sequência à narração verbo-visual da história, a câmera volta à orientação inicial e aproxima-se do ator “mulher”, que, simulando esconder algo às costas, dirige sua fala ao ator “homem”, anunciando-lhe uma surpresa: “Amor, vem ver a surpresa que eu tenho para você” (Figura 11). A câmera troca de orientação novamente e enquadra o ator “homem”, que, terminando de colocar um recipiente sobre a mesa, responde de forma espantada: “Pra mim?” (Figura 12). A câmera muda de orientação mais uma vez e o ator “mulher” revela a surpresa: a chave de um carro (Figura 13). Rapidamente, a câmera enquadra o ator “homem” para destacar sua reação de estupefação, já com a chave em mãos: “Não...” (Figuras 14 e 15).

Figuras 11 a 15 – Encenação do diálogo entre os atores “homem” e “mulher” em “Inversão de Papéis”



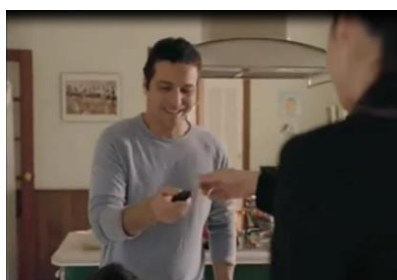
(Figura 11)



(Figura 12)



(Figura 13)



(Figura 14)



(Figura 15)

Verifica-se então a primeira fase do que Fontanille (2008a, 2008b, 2011) denomina sequência de formalização significativa da prática, fase de atualização da situação-ocorrência: o ator “homem” insere-se em uma cena prática doméstica identificada por meio de práticas típicas que envolvem preparar e servir refeições à família, cuidar dos filhos enquanto o cônjuge trabalha e receber “agrados” inesperados em retribuição pela eficiente realização dos serviços do lar. No entanto, a confrontação desse conjunto de práticas, encenadas pelo ator “homem”, com a sua alteridade, isto é, com o que o nosso *imaginário cultural* condensa como sendo do âmbito das práticas semióticas “masculinas” (prover financeiramente a família e atribuir à mulher o serviço doméstico, o cuidado dos filhos e a provisão afetiva do lar), confrontação que pressuporia incômodo ou no mínimo uma experiência de estranhamento em relação à cena, é postergada tanto no nível do enunciado quanto no da enunciação.

É importante destacar, a esse respeito, que no nível do enunciado a cena prática doméstica se desenrola de maneira “natural”, sem qualquer menção ao ineditismo da configuração enfocada. Contribuem para o efeito de naturalidade a perfeita organização do espaço físico, o comportamento educado das crianças e a interação respeitosa e amorosa entre os atores “homem” e “mulher”. No nível da enunciação, é importante destacar o troca-troca de orientação da câmera, bastante acelerado (são cinco trocas em um intervalo de apenas sete segundos): trata-se de um procedimento que Nilton Hernandes (2012) nomeia, no quadro das estratégias de gerenciamento da atenção do enunciatário-telespectador, “estratégia de

arrebatamento”. Tal procedimento visa, segundo Hernandes, à manipulação da atenção do enunciatário, de modo que esse sujeito apreenda a história encenada de forma mais sensível que inteligível. Em outros termos, não há tempo hábil para que o enunciatário possa estabelecer quaisquer relações comparativas que sejam entre o quadro de valores ali configurado e o quadro de valores constitutivo do seu microuniverso socioletal. Ele assiste à encenação como se fizesse parte daquele universo, esquecendo-se, pois, do seu microuniverso de origem e adentrando integralmente no universo ficcional da narrativa.

Sendo assim, a câmera logo sai do espaço interno e revela, em plano geral, um carro vermelho que ocupa a centralidade da cena (Figura 16). De mãos dadas, os atores “crianças” invadem esse espaço externo, comemorando euforicamente o presente ganhado pelo ator “homem”, o “pai” (Figura 17). Invertendo a orientação, a câmera mostra esses atores correndo de braços abertos até o carro, seguidos do ator “homem” e do ator “mulher” (Figuras 18 e 19). Em plano médio novamente, como no início, a câmera gira mais uma vez e mostra o ator “homem” aproximando-se do automóvel, estupefato: “O novo Idea?”. Em plano próximo, a câmera mostra-o incrédulo: “Caraca! Eu não acredito!” (Figura 20). Destaca-se, outra vez, particularmente pelo emprego da interjeição “caraca”, a reiteração do traço isotópico /modernidade/: compreende-se que o ator “homem” é configurado como um sujeito jovem ou pelo menos como um sujeito que se identifica com o estilo comportamental (vocabulário, vestuário, etc.) da juventude, incluindo aí então estilo de consumo.

Figuras 16 a 20 – Encenação da “descoberta” do carro em “Inversão de Papéis”



(Figura 16)



(Figura 17)



(Figura 18)



(Figura 19)



(Figura 20)

Dentro do carro, a câmera focaliza o ator “homem”, que entra e coloca a chave na ignição, numa ação típica de quem testa o equipamento. Recostado na porta aberta, o ator “mulher” descreve a funcionalidade (valorização prática) do automóvel: “Viu como é espaçoso?” (Figura 21). Em *close-up*, a câmera focaliza o volante e, ao fundo, o painel do carro, mantendo mãos e braços do ator “homem” dentro do enquadramento; ao mesmo tempo lê-se, no canto inferior da tela, em caixa alta: “Novo quadro de instrumentos” (Figura 22). Verifica-se que o emprego desse recurso, um dos mais enfáticos na linguagem cinematográfica, exige a atenção máxima do enunciatário-telespectador: no *close-up*, seja de um rosto ou objeto, o cenário é praticamente eliminado e as expressões faciais do ator ou os traços constitutivos do objeto enquadrado tornam-se mais nítidos, aumentando o impacto afetivo da apreensão. É o que ocorre nessa tomada: o enunciatário-telespectador é projetado na esfera do enunciado, convidado a colocar-se no lugar do ator e autorizado a testar, experimentar o carro. Ainda em *close-up*, a câmera focaliza as lanternas traseiras. No canto inferior da tela, lê-se, em caixa alta: “Lanternas em Led” (Figura 23).

Figuras 21 a 23 – Test-drive do carro em “Inversão de Papéis”



(Figura 21)



(Figura 22)



(Figura 23)

Quase simultaneamente à exibição-experimentação do carro, o ator “mulher” procede à enumeração das práticas cotidianas nas quais o carro ofertado ao ator “homem” pode se inscrever: “Dá pra levar as crianças pra escola, fazer compras no supermercado, levar seus amigos para o futebol”. Nesse momento, é possível remeter-nos à fase de formalização da sequência da prática que Fontanille (2008a, 2008b, 2011) nomeia “esquematização”. As práticas domésticas familiares, culturalmente desempenhadas por um ator “feminino” (a “dona de casa” que desempenha sua “função” com afínco e dedicação sem quaisquer perspectivas de recompensa material direta) passam então por uma perspectiva autoadaptativa, adquirindo um estatuto ambíguo de programa de base e de programa de uso. Sendo assim, o objeto carro adquire, ao menos provisoriamente, o duplo estatuto de objeto modal e de objeto-valor: o ator “homem” recebe o carro (objeto modal) para poder

desempenhar de modo ainda mais eficiente as práticas domésticas familiares a ele confiadas (levar as crianças pra escola, fazer compras no supermercado), as quais configuram seu objeto-valor enquanto homem “do lar”, ou ele desempenha com eficiência essas práticas domésticas familiares (objeto modal) para poder adquirir uma boa recompensa, o carro (objeto-valor), mantendo assim seu *status quo* (carro, amigos e futebol)?

Como na fase anterior, essas zonas de alteridade não são textualizadas nem projetadas no nível da enunciação, visto que o fluxo da narrativa continua acelerado. Confirma a aceleração o fato de que as falas iniciadas numa cena terminam quando a câmera está focalizando outra, como acontece no momento em que o ator “mulher” termina sua fala: enquanto ela diz “levar seus amigos para o futebol”, a câmera já enquadra a entrada da casa ao lado, onde o ator “vizinho”, figurativizado visualmente por meio de um estilo desleixado, com barba por fazer e cabelos não aparados, observa, com o cenho franzido, o desenrolar da cena (Figura 24). Rapidamente surge, colocando-se ao lado desse ator, o ator “esposa do vizinho”, cuja figurativização também é informal, sem quaisquer elementos que permitam antever os papéis que possam ser por ela desempenhados fora do lar. Isso delinea um evidente contraste entre o casal de vizinhos e o casal principal (Figura 25).

Começa então a fase de formalização significativa da sequência da prática, a qual Fontanille (2008a, 2008b, 2011) nomeia “regulação”. É essa fase, a nosso ver, a mais explicitada no âmbito da sequência em análise. Desse modo, são os atores “vizinho” e “esposa do vizinho” que regulam/sancionam, no nível do enunciado, as práticas domésticas familiares e as práticas amorosas conjugais desempenhadas pelo casal principal. No nível da enunciação, a regulação/sanção fica a cargo do enunciatário-telespectador, também convidado a “espionar” a cena: projetada atrás do casal de vizinhos, a câmera insere esse enunciatário na história para que ele acompanhe, junto aos atores do enunciado, o que se passa na entrada da casa principal, separada da dos vizinhos apenas por uma pequena cerca viva⁸⁰ (Figura 26).

⁸⁰ É importante destacar que a figurativização desse espaço externo permite-nos identificar uma forma habitacional típica da classe alta e/ou classe média alta brasileira nos grandes centros urbanos: o condomínio fechado. O traço isotópico /modernidade/ parece estar diretamente ligado, no caso em questão, ao alto poder aquisitivo dos atores construídos na narrativa.

Figuras 24 a 26 – Regulação das práticas em “Inversão de Papéis”



(Figura 24)



(Figura 25)

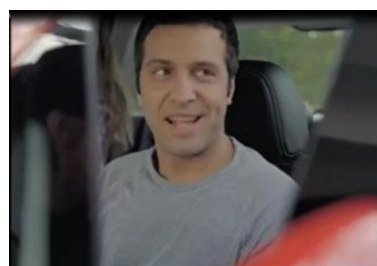


(Figura 26)

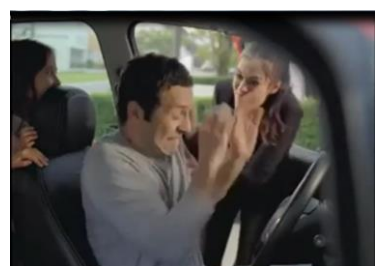
Compreende-se, então, que o enunciatário-telespectador, inserido em diferentes posições graças ao enquadramento e à orientação da câmera, e manipulado muito mais sensível que inteligivelmente ao longo de toda a sequência, assume também, nesse momento, junto aos “vizinhos”, o papel de observador e “sancionador” do curso de vida da família principal. Entretanto, ainda não se sabe se a “regulagem” terá êxito ou se fracassará, visto que o enunciatário-telespectador não pode afirmar com veemência se o casal de vizinhos está dentro ou fora do universo de “inversão de papéis” experimentado pelo casal principal, se o olhar dirigido principalmente pelo ator “vizinho” ao casal principal manifesta embaraço, constrangimento pela situação “vergonhosa” de subordinação do “homem” à “mulher” – verificar-se-ia aqui, nesse sentido, um dos casos de manifestação do que Elizabeth Harkot-de-La-Taille (1999) denomina “vergonha por derivação” – ou se revela, contrariamente, inveja, tristeza ou pesar pela “sorte” do outro (de ganhar o carro).

A câmera então se aproxima novamente do primeiro casal e faz o enquadramento próximo do ator “homem”, que pergunta ao ator “mulher”, sua esposa, numa atitude típica de aviltamento, submissão, se é merecedor do presente que lhe é ofertado: “Será que eu mereço?” (Figura 27). A reação do ator “mulher” é “extrovertida”, “expansiva” – e por que não dizer, tipicamente “feminina” –: são dadas tapinhas nas costas do ator “homem” em sinal de reprovação pela pergunta tola, situação essa que leva os atores “crianças”, focalizados no banco traseiro do carro, a dar boas risadas (Figuras 28 e 29).

Figuras 27 a 29 – Aviltamento do ator “homem” em “Inversão de Papéis”



(Figura 27)



(Figura 28)



(Figura 29)

Até aqui compreende-se, de maneira sintética, que a “inversão de papéis” entre os atores “homem” e “mulher” é construída por meio da figurativização desses atores e das práticas semióticas por eles encenadas e/ou enunciadas: o ator homem “do lar” realiza ações que configuram práticas domésticas familiares culturalmente concebidas como “femininas”, como fazer compras no supermercado, preparar e servir refeições à família, cuidar dos filhos, etc. Paralelamente, o ator mulher “provedora” realiza práticas profissionais e práticas amorosas conjugais culturalmente concebidas como “masculinas”, como exercer atividade bem remunerada no espaço público e fazer agrados ao parceiro amoroso em retribuição pela eficiente realização das práticas domésticas familiares a ele confiadas. A inversão de papéis (e de práticas implicadas na assunção desses papéis) é, então, tão estereotipada a ponto de o ator homem “do lar” questionar acerca do merecimento do presente ofertado (“Será que eu mereço?”), resgatando assim do nosso *imaginário cultural* as formas de vida da submissão e da renúncia assumidas pela “dona de casa” de outros tempos. À vista disso, a relação hierárquica entre homem-provedor e mulher-cuidadora *parece* manter-se, mesmo que com os polos invertidos (mulher-provedora e homem-cuidador).

Nessa perspectiva, cabe observar que a pergunta feita pelo ator homem “do lar” (“Será que eu mereço?”) produz o efeito de sentido de “indignidade”, a indignidade sendo um dos parassinônimos da vergonha, conforme esclarece Harkot-de-La-Taille (1999). Definida negativamente, a indignidade está, segundo a pesquisadora, basicamente ligada à falta de merecimento. Enquanto configuração passional, ela difere da desonra, principalmente pela aplicação da sanção: “na desonra, a sanção cognitiva é aplicada por um grupo, um microuniverso, e gera uma sanção pragmática temida pelo sujeito; na indignidade, o sujeito exerce uma autossanção negativa e propõe à outra parte uma sanção pragmática ou sua validação” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 42).

Em muitos casos, todavia, como bem observa a pesquisadora supracitada, confessar-se indigno pode ser indicativo de honradez, ou seja, maior sentimento de indignidade pode corresponder à maior prova de dignidade, pode ser sinal de que a exigência moral do sujeito em relação a si próprio é alta. Nessa circunstância, é possível afirmar que a indignidade passa a ser vista não mais apenas como uma atitude “genuína” do sujeito, mas, também, como indicativo de certo tipo de “estratégia” que ele adota:

A liquidação da falta gerada pelo estado passional de indignidade, quando ocorre, deve ser conspícua. **Tudo se passa como se, por um esforço**

colossal de expiação de suas características baixas, o sujeito deva dar mostras de pureza moral e deixar-se convencer pelos outros – através da validação da sanção – **do sucesso de sua empreitada** (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 43, grifos nossos).

Isso coloca diante de nós uma ambiguidade que é, a princípio, do mesmo tipo daquela colocada na identificação do “carro” tanto como objeto modal quanto como objeto-valor: se a pergunta “Será que eu mereço?” for lida como uma pergunta genuína, temos o ator “homem” assumindo, da maneira mais estereotipada possível, o aspecto “feminino” arraigado à forma de vida doméstica, ou melhor dizendo, o aspecto inferior, menor, de menos prestígio que o espaço doméstico (ou privado) apresentou (e por vezes ainda apresenta), ao longo dos séculos, como forçosamente conjugado à figura da mulher (do lar); se a pergunta “Será que eu mereço?” for lida, ao contrário, como uma pergunta-ironia, uma pergunta que revela o lado “estrategista” do ator, temos o “homem” reafirmando a sua posição no mundo.

Procedendo, então, a uma retroleitura da narrativa apresentada, pode-se dizer que é justamente o fato de um homem manifestamente “moderno”, mas também, em certa medida, “tradicional” (haja vista, por exemplo, o fato de que a narrativa assinala o “futebol com os amigos”) aceitar um papel e uma posição financeira inferior à mulher e, além disso, comportar-se de maneira subalterna, submissa (diante dela) que produz o efeito de sentido de humor do texto e provoca, pois, o “riso/sorriso” do enunciatário-telespectador. Para confirmar essa constatação, basta substituir o “futebol” (com os amigos) por “um café/chá da tarde” ou por “um dia de compras num shopping center”: facilmente se compreende que a narrativa não inverte abrupta e drasticamente os polos “feminino” e “masculino”, mas, em vez disso, “joga” com a completude/incompletude da “inversão de papéis” entre o casal principal.

Se a “inversão” é até então ambígua ou imprecisa, visto que parece arriscado tomar partido entre a “genuína” ou a “estratégica” submissão do ator “homem” (do lar) ao ator “mulher” (provedora), a construção do casal de vizinhos permite uma problematização maior. Enquadrando novamente esse casal, a câmera dá destaque ao ator “esposa do vizinho”, que gesticula buscando encontrar palavras para minimizar o desconforto causado diante da cena observada: “Amor...” (Figura 30). Nesse momento, o ator “esposa do vizinho” é interrompido pelo ator “vizinho”, o marido, que manifesta concretamente seu incômodo e insatisfação: “Fala nada não, eu preciso ficar um pouco sozinho” (Figura 31). O ator “vizinho” então se retira da cena (Figura 32) e a narrativa, construída de modo predominantemente figurativo, como uma fábula, encerra-se por meio de um texto verbal oral com dominância temática,

espécie de “moral da história”, enunciado por uma voz masculina, em *off*: “O mundo mudou. O Fiat Idea também. Ficou mais moderno e muito mais esportivo”.

Figuras 30 a 32 – Encerramento da história em “Inversão de Papéis”



(Figura 30)



(Figura 31)



(Figura 32)

Dando destaque à gestualidade e à proxêmica desses atores, junto à análise da fala-enunciado “Fala nada não, eu preciso ficar um pouco sozinho”, compreende-se que, em vez de “vergonha por derivação” (uma das hipóteses levantadas por nós quando do aparecimento dos atores “vizinhos”), o sujeito “vizinho” manifesta, de fato, certo pesar pelo sucesso evidente do ator homem “do lar”, o que lhe configura o papel patêmico de /inveioso/. Explorando a paixão da “inveja”, Aristóteles (2000, p. 69-67) explica que se inveja quem está próximo pelo tempo, lugar, idade, fama, nascimento; quanto aos objetos, inveja-se principalmente aqueles que nós próprios desejamos ou cremos que devem nos pertencer, ou aqueles por cuja aquisição aumentamos um pouco nossa superioridade ou diminuimos um pouco nossa inferioridade. Chamando atenção para essa paixão, Fontanille e Greimas (1993, p. 176) observam que os dicionários registram duas definições: de um lado, ela é “sentimento de tristeza, de irritação ou de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos”, e, de outro, “desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outro”. Semiotizando as definições, os autores propõem a seguinte configuração:

Na inveja do tipo S1/S2, o actante-objeto O mediatiza a inveja de S1 com relação a S2; na inveja S1/O, o actante S2 mediatiza o desejo de S1. O papel de mediador poderia ser interpretado, no caso, a partir do objetivo do sujeito S1: através de O, S1 visa S2 e, através de S2, S1 visa O. [...] A mediação pelo objeto intensifica a rivalidade, e a mediação pelo rival intensifica o desejo de objeto (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 176-177).

Em “Inversão de Papéis”, é o desejo de objeto que é intensificado, e não a rivalidade entre os sujeitos. Desse modo, o ator “vizinho” é o antissujeito que, apesar de querer o mesmo objeto-valor que o sujeito principal quer/possui, tem uma reação que não é esperada da parte

de um sujeito que, até então, acredita-se que possa ser (homem) pró-ativo: em vez de uma manifestação súbita de ódio ou irritação, o que se observa é, ao contrário, um abalo fiduciário que domina o sujeito e deixa-o momentaneamente sem ação, a tal ponto que ele expressa, em seguida, o seu desejo de alhear-se, isolar-se: “Fala nada não, eu preciso ficar um pouco sozinho”. Por meio de tal enunciado e de tal atitude, o ator “vizinho” assume uma prática culturalmente concebida como “feminina”: “amargar” ou “sofrer” uma insatisfação/decepção amorosa em silêncio, solitariamente. No mesmo instante, tem-se então o casal de vizinhos inserido no mesmo universo de “inversão de papéis” do casal principal.

À vista disso, pode-se dizer que ocorre uma perturbação da lógica interpretativa, favorecida por meio de uma estratégia muito empregada no âmbito da práxis enunciativa do gênero publicitário: o humor. Segundo Bertrand (1989, 1993b, 2014), o humor rearticula a ordem dos encadeamentos e das concatenações de modo a perturbar a lógica previsível: ele inverte a lei comum da doxa, isto é, o código ou saber cultural e, para fazer isso, desce em direção ao aprofundamento máximo de suas consequências, até a caricatura. Nesse sentido, a sequência apresentada na narrativa induz o enunciatário-telespectador a interpretar o casal principal, a princípio, como uma exceção, como um caso excêntrico de “reconfiguração” familiar. Essa interpretação se sustenta, apesar das ambiguidades construídas em alguns momentos da história (e que ajudam a torná-la menos “óbvia”) até o momento em que se depara com a fala do ator “vizinho”. Tal fala consolida diante do enunciatário uma “inversão” a qual faz-crer que a “troca” de papéis entre homem-mulher não é apenas um caso excêntrico naquele microuniverso apresentado na narrativa, mas, de fato, a “regra”, visto que o ator “esposa do vizinho” tenta desoladamente elaborar uma justificativa pelo não oferecimento de um carro ao marido (como se a provisão financeira fosse função da mulher naquele espaço-tempo), e visto que ele se afasta da esposa decepcionado, frustrado.

É a quebra na sequência lógica da narrativa, observada por meio do comportamento do ator “vizinho”, que provoca, pois, o riso, ou, como aponta Bertrand (1993b), o sorriso. A “inversão de papéis” entre homem e mulher, até então retratada como fruto de um “jogo” entre completude/incompletude atinge, nesse momento final, traços nítidos de caricatura: o homem “do lar” não apenas desempenha práticas culturalmente definidas como “femininas”, mas também seu *ser* e seu *sentir* são outros, tão outros que ele pode chegar ao ponto de manifestar um comportamento “feminil” no espaço da relação amorosa/conjugal. Conclui-se, assim, que, apesar de uma notável mudança nas configurações familiares (a mulher assume papéis e práticas relacionados ao espaço público/profissional e o homem assume papéis e práticas relacionados ao espaço privado/doméstico), o mecanismo de moralização social ainda

não mudou: a forma de vida doméstica continua sendo definida por meio do que supostamente seria o estilo de comportamento do ator “mulher”, a quem milernamente foi atribuída tal forma de vida. Mudaram-se os atores que desempenham os papéis e as práticas e, numa escala mais ampla, que assumem as formas de vida doméstica (privada) e profissional (pública), certamente, mas o juízo de valor, isto é, a moralização aplicada aos atores que desempenham e/ou assumem esses papéis/práticas/formas de vida *ainda não*.

O que se observa é, portanto, o preconceito com a mulher, concebida, de maneira estereotipada, como invejosa, insegura, frágil, dependente financeira e emocionalmente do Outro (o homem); o que se observa, além disso, é o preconceito com o “lugar” que essa mulher tradicionalmente ocupa, um lugar (posição) inferior, desprestigiado. A forma de vida profissional (pública) continua sendo abordada, por extensão, através do que supostamente seria o estilo de comportamento do ator “homem”, pró-ativo, seguro de si, decidido, independente, e o “seu lugar” continua sendo um espaço de prestígio e poder.

Numa leitura mais otimista, a mulher é apresentada como modalizada pelo querer, pelo saber e pelo poder projetar-se no espaço público/profissional; o homem, por sua vez, é apresentado como modalizado pelo querer, pelo saber e pelo poder projetar-se no espaço privado/doméstico. Prova disso é que ela é recompensada pelo seu bom trabalho (ela recebe um salário suficientemente bom para comprar um carro “do ano”) e ele também o é pelo seu (ele é bem quisto pela esposa e pelas crianças e é recompensado materialmente pelo bom desempenho dos serviços “do lar”). Serviços domésticos e cuidado dos filhos são retratados como aparentemente não sendo mais de responsabilidade exclusiva da mulher; provisão financeira e tomada das decisões de compra de bens duráveis como não sendo mais apenas da competência masculina; sensibilidade e/ou suscetibilidade como não sendo mais apenas “coisa de mulher”. Ponto positivo para o anúncio se a narrativa parasse por aí. No entanto, o que se verifica no momento final, por meio da cena do casal de vizinhos, é a representação de um *homem feminino* ou *efeminado*. Foge-se assim de um estereótipo, mas, por imprudência ou amor ao risco, impossível dizer, despenca-se facilmente em outro.

Refletindo sobre essa questão em seu texto “A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero”, Sócrates Nolasco (1995, p. 16) observa, por meio do depoimento de algumas mulheres que vivem em grandes centros urbanos, que estas fazem “uma associação direta entre símbolos da condição masculina (exemplo: carro, prestígio, poder) e a expressão de seu *lado masculino*”. Do mesmo modo, o autor observa que alguns homens reconhecem o que ele chama de “necessidades afetivas” referindo-se ao seu *lado feminino*. Conclui Nolasco, desse modo, que há “uma ‘autorização’ para que o indivíduo

possa distanciar-se de certo determinismo naturalista utilizado pelas ciências humanas e sociais, que definem o que são comportamentos de homem e de mulher, tomando para si o que *socialmente* está atribuído ao outro sexo” (1995, p. 16). Todavia, como o autor esclarece em seguida, “homem-feminino” e “mulher-masculina” são virtualidades que apontam mais para um processo de transição do que propriamente para uma “nova representação” dos indivíduos. Suplanta Nolasco, dessa forma, que

É necessário avançar além deste suposto homem feminino, para compreender que os esforços dos indivíduos estão dirigidos para a busca da legitimação de desejos e de comportamentos até então socialmente atribuídos à mulher. Se por um lado **a denominação homem feminino** garante certa qualificação para alguns desejos, por outro, ela **encarcera o indivíduo no campo dos estereótipos sociais** (NOLASCO, 1995, p. 19, grifos nossos).

De posse dessas observações, passaremos, à seguir, ao anúncio (*stricto sensu*) contido em “Inversão de Papéis”, representado pelo enunciado-síntese: “O mundo mudou. O Fiat Idea também. Ficou mais moderno e muito mais esportivo”. Destaca-se que a análise de tal enunciado será feita atentando-se à correlação que ele entretence com a narrativa analisada acima e, também, mediante aproveitamento de informações divulgadas pela mídia jornalística, as quais recuperam, de certo modo, a cena prática de produção do anúncio.

4.1.2 Modernidade e esportividade: é tempo de mudar

Tomamos, por ora, o enunciado verbal oral que, funcionando como uma espécie de “moral da história”, encerra a narrativa: “O mundo mudou. O Fiat Idea também. Ficou mais moderno e muito mais esportivo”. Tal enunciado é inserido no final da última cena da história, no momento em que o ator “vizinho” afasta-se para amargar/sofrer sua decepção amorosa, encerrando-se, todavia, na cena do anúncio propriamente dito (Figuras 33 a 37), que tem duração total de apenas 5 segundos. É na cena desse anúncio que o Fiat Idea *Sporting* é exibido, sobre um fundo construído em escala de cinza, em quatro ângulos: um intermediário entre o frontal e o lateral, um traseiro, um frontal e um lateral completo. Na parte inferior da tela, leem-se as informações: “Novos motores E.torq 1.6 e 1.8”. Na última tomada da série (Figura 37), o automóvel anunciado é exibido em cores e ângulos diferentes; no topo dessa tomada lê-se: “Novo Idea. É tempo de mudar”.

Figuras 33 a 37 – Apresentação do Fiat Idea *Sporting*



(Figura 33)



(Figura 34)



(Figura 35)



(Figura 36)



(Figura 37)

Centrando-nos nos dois primeiros períodos do enunciado verbal oral supracitado, compreendemos que ocorre uma comparação entre a história encenada (a história da “inversão de papéis”) e o produto agora explicitamente ofertado, haja vista o emprego do lexema “também”, que expressa condição de equivalência ou similitude: “O mundo mudou. O Fiat Idea **também**”. A princípio, é possível supor que as mudanças incorporadas ao “Novo Fiat Idea *Sporting*” são aquelas observadas no mundo contemporâneo e/ou nas relações estabelecidas nesse mundo (discursivamente (re)construído no texto): as configurações familiares mudaram – haja vista que a maior parte das mulheres casadas e com filhos exercem, hoje, algum tipo de trabalho remunerado fora do lar e demandam cada vez mais a divisão das funções domésticas e familiares com o cônjuge –, as maneiras de fazer, ser, saber e sentir aparentemente também mudaram, e a Fiat mudou seus produtos para adequar-se à nova realidade, ou seja, atender às novas demandas.

É preciso observar, no entanto, por meio da focalização do terceiro período do enunciado, que os elementos utilizados na comparação entre “a transformação do Novo Fiat Idea” e “a transformação do mundo” são especificados: “Ficou mais **moderno** e muito mais **esportivo**”. Reordenando a comparação, chegamos, pois, à seguinte homologação: o Novo Fiat Idea 2011 (apresentado na versão *Sporting*) ficou mais moderno e muito mais esportivo, tal qual o mundo (e as relações nele estabelecidas) ficou. Isto posto, indagamo-nos qual é o sentido dos lexemas “moderno” e “esportivo” no universo do automóvel e, paralelamente, no das transformações sociais observáveis no “mundo”.

Focalizando esses dois lexemas, verificamos então o que Houaiss e Villar (2001, p. 1942) registram, a princípio, para “moderno”: “relativo ou pertencente à época em que se vive”; “cujas características refletem tendências contemporâneas”; “que representa o gosto dominante da época”. Para “esportivo”, os referidos autores (2001, p. 1237) registram: “relativo a esporte, desportivo”; “*p.ext.* bem disposto; jovial, ativo, bem-humorado”; “que possui espírito esportivo”. Associando tais acepções ao automóvel, é fácil compreender que o Fiat Idea *Sporting* possui características que refletem tendências contemporâneas e que representam o “gosto” dominante da época. Além disso, como o próprio nome dado à versão indica, o carro em questão tem características “desportivas”, mostradas, na narrativa, na cena da “testagem” do carro (são elas: o “novo quadro de instrumentos” e as “lanternas em Led”) e, no âmbito do anúncio propriamente dito (Figuras 35 a 39, acima), no destaque dado aos “novos motores E.torq 1.6 e 1.8”. O Idea *Sporting* é, assim, um automóvel “esportivo”, isto é, um “automóvel potente e com linhas muito aerodinâmicas”, conforme especifica o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, disponível on-line⁸¹.

As acepções “bem disposto; jovial, ativo, bem-humorado” e “que possui espírito esportivo” chamam-nos, todavia, a atenção. Elas nos remetem ao lexema “esportiva”, definido por Houaiss e Villar (2001, p. 1237) como “característica de quem respeita as regras do esporte e sabe ganhar ou perder com classe, elegância; esportividade, espírito esportivo, *fair-play*”, “*p.ext.* a mesma qualidade em outras situações que não o esporte (*aguentou com esportiva as gozações dos colegas*)”. Os dicionaristas ainda arrolam, nesse mesmo verbete, a expressão “perder a esportiva”: “irritar-se facilmente; zangar-se, ofender-se, brigar”. De modo semelhante, Francisco Borba (2011, p. 546) aponta a acepção “espírito esportivo; capacidade de tolerância, senso de humor” e assim exemplifica: “*Na hora em que abri o presente, fiquei brava e perdi a esportiva, mas depois levei na brincadeira*”.

À vista disso, a correlação entre os traços /modernidade/ e /esportividade/ parece só completar sentido quando se passa às transformações sociais enfocadas na narrativa. É fácil compreender, assim, que o traço /modernidade/ está marcado principalmente na tentativa de desnaturalização das práticas semióticas cotidianas de gênero (independentemente de bem-sucedida ou não). Já o traço /esportividade/ está particularmente marcado no uso do humor, como se cogita a partir das acepções “bem disposto; jovial, ativo, bem-humorado” e “espírito esportivo; capacidade de tolerância, senso de humor”, ambas apresentadas mais acima. Seria, portanto, o mesmo que dizer que, para o enunciador do texto, o “mundo” se modernizou e se

⁸¹ Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/esportivo>>. Acesso em: 13 set. 2016.

tornou um lugar mais “divertido”, lugar onde se torna essencial *levar na brincadeira, sem perder a esportiva*, as gozações, as zombarias e, no caso em questão, a caricatura (do homem “do lar”) construída por meio da “inversão de papéis”.

Procurando compreender melhor a situação semiótica em que esse texto publicitário se insere, incorporamos à reflexão informações trazidas por algumas reportagens publicadas pouco tempo antes do lançamento da linha Fiat Idea 2011. Essas reportagens incorporam-se ao estudo semiótico que aqui conduzimos como intertextos que permitem, de certo modo, apreender a cena prática da produção do anúncio, bem como a forma de vida à qual essa cena se integra. Sendo assim, duas reportagens veiculadas no sítio eletrônico da UOL Carros, uma em 29 de julho de 2010⁸² e outra em 02 de agosto de 2010⁸³, destacam que automóveis como o Fiat Idea viraram sinônimos de “carro de mãe” ou “carro de família” no Brasil, e que é a fuga desse estigma que está em jogo no lançamento do Fiat Idea *Sporting*: “a Fiat não quer perder o público já conquistado, mas deseja avançar além desse limiar”, revela Eugênio Augusto Brito na primeira reportagem, de sua autoria.

Outra reportagem, divulgada no “Estadão” on-line, em 08 de março de 2010, aponta uma pesquisa conduzida pela Renault do Brasil, segundo a qual a preferência das mulheres está cada vez mais próxima da dos homens no que se refere ao automóvel. Segundo Maristela Castanho, diretora de produto dessa empresa, “apesar de algumas necessidades específicas, os critérios de compra [da mulher] estão muito próximos aos do homem”⁸⁴. Buscando mais informações, verificamos, em reportagem divulgada dois anos antes, no G1, que, segundo estudos realizados pela Fiat, as mulheres influenciam cerca de 80% das compras de automóveis da marca e são responsáveis diretas por 42% das vendas de automóveis da Fiat no país. Segundo o texto, pesquisa realizada pela Volkswagen encontrou resultados parecidos. João Batista Ciaco, diretor de marketing da Fiat, afirma: “A mulher não quer um carro de mulher. Por isso a Fiat não se preocupa em fazer um produto exclusivamente feminino. Concluimos que gênero não é um motivador de compra”⁸⁵.

Relacionando todas essas informações, é possível estabelecer um paralelo entre o que o texto analisado constrói no nível do enunciado e o que a cena prática da produção do

⁸² Reportagem disponível em: <<https://carros.uol.com.br/noticias/2010/07/29/fiat-idea-2011-tenta-ser-mais-atraente-a-partir-de-r-43590.htm>>. Acesso em: 13 set. 2016.

⁸³ Reportagem disponível em: <<https://carros.uol.com.br/noticias/2010/08/02/idea-sporting-2011-mostra-que-bon-boa-evolucao-poderia-ter-sido-maior.htm>>. Acesso em: 13 set. 2016.

⁸⁴ Reportagem disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,mulheres-ja-sao-42-dos-novos-donos-de-carros,520959>>. Acesso em: 13 set. 2016.

⁸⁵ Reportagem disponível no seguinte endereço: <<http://g1.globo.com/Noticias/Carros/0,,MUL341258-9658,00-MULHERES+EXERCEM+INFLUENCIA+EM+ATE+DAS+VENDAS+DE+CARRO.html>>. Acesso em: 13 set. 2016.

anúncio parece manifestar: a *tentativa* de desnaturalização de práticas semióticas de gênero, sejam práticas profissionais, práticas domésticas familiares, práticas amorosas conjugais, mas também, objetivo primordial do anúncio (único objetivo legítimo, talvez), a *tentativa* de desnaturalização das práticas de consumo. A divisão entre papéis “femininos” e papéis “masculinos”, bem como a divisão entre práticas semióticas “femininas” e práticas semióticas “masculinas”, mas principalmente entre “carro de mulher/mãe/família” e “carro de homem”, ou ainda, entre “utilitário” e “esportivo” é problematizada. *Tenta-se* desestabilizar os estereótipos, assim, tanto no nível do texto-enunciado (na narrativa) como na cena prática (publicitária/comercial) que esse texto integra, haja vista que a Fiat quer manter o público feminino, valorizando o poder de compra que esse público conquistou/tem conquistado ao longo dos anos, mas, ao mesmo tempo, quer fazer-crer que o produto em questão, o Novo Fiat Idea 2011 (versão *Sporting*), tem características que interessam também aos homens, sejam esses homens mais tradicionais, sejam eles mais modernos.

Nesse sentido, (re)encontra-se uma nova indeterminação: o Fiat Idea *Sporting* é, em definitivo, um carro esportivo “masculino”, um carro esportivo “feminino” ou um carro esportivo que poderíamos nomear “sem conotação de gênero”, um carro “neutro”? A nosso ver, o carro anunciado adquire, na cena prática do anúncio e, em particular, na narrativa que se encena, o estatuto não de um termo “neutro”, mas, contrariamente, de um termo “complexo”, conforme as acepções que “termo neutro” e “termo complexo” têm em semiótica. Focalizando este último, pode-se dizer, de maneira bastante sintética, sobretudo com base em Greimas e Courtés (2013, p. 78), que o complexo se define pela relação “e...e”, a qual se molda pela “coexistência dos contrários”. Conforme discorre Anne Hénault (1985) em texto dedicado à questão, o problema do termo complexo é na maior parte das vezes verbalizado como a “co-participação de termos polares até então percebidos como inconciliáveis” (1985, p. 242, tradução nossa⁸⁶). Tem-se então que, da tensão máxima entretecida entre os termos de uma oposição categórica eclode um terceiro termo, visto como uma “solução”. A título de exemplo, na oposição entre masculino e feminino, o termo complexo seria o “hermafrodita”, o “andrógino”. Para não entrar em questões que fogem à imanência do texto, todavia, podemos simplesmente apontar que, embora a proposta pareça ser a de “neutralização” dos estereótipos de gênero, ou seja, de apagamento do que possa ser lido como “masculino” e como “feminino” na sociedade contemporânea, o que se produz, finalmente, é tão-somente uma “solução” baseada numa “complementariedade tensiva”

⁸⁶ Texto original: *La mise en participation de termes polaires jusqu' alors perçus comme inconciliables.*

(Hénault, 1983, p. 139-144, 193-204 apud Hénault 1985, p. 242), isto é, uma “solução” do tipo homem-feminino e mulher-masculina, a qual revela um processo de transição, mas não oferece uma “nova representação” dos indivíduos, como já disse Nolasco (1995).

Não há, portanto, uma ruptura abrupta, um rompimento completo, mas somente uma desestabilização no que diz respeito às dicotomias de gênero, visto que muitos preconceitos, seja em relação à mulher e/ou à forma de vida doméstica, seja em relação ao “novo homem” e/ou ao homem “do lar” teimam em se mostrar, mesmo que sob a máscara do lúdico. É isso que reitera o *slogan* que aparece na última tomada da cena: “Novo Idea. É tempo de mudar”. Se é tempo de mudar, pode-se afirmar que a mudança ainda não se concretizou. Voltamos, assim, à pergunta colocada no início (o mundo mudou?) e respondemos: o mundo, de fato, *ainda não* mudou, pois o que se observa é apenas o início de um processo de mudança que, retratada de modo tão caricato na publicidade em exame, revela-se, por vezes, mais uma mera “ilusão” (*parecer + não ser*) que um pretense “segredo” (*ser + não parecer*).

4.2 *Borracheiro*: minha viagem pela casa

A crônica é uma tenda de cigano enquanto consciência da nossa transitoriedade; no entanto é casa – e bem sólida até – quando reunida em livro, onde se percebe com maior nitidez a busca da coerência no traçado da vida, a fim de torná-la mais gratificante e, somente assim, mais perene.

(SÁ, 1985, p. 17).

Nosso segundo objeto de análise é o livro de crônicas *Borracheiro*: minha viagem pela casa, escrito pelo poeta, cronista, jornalista e professor Fabrício Carpi Nejar (mais conhecido como Carpinejar) e lançado pela editora Bertrand Brasil, em 2011. As crônicas nele reunidas foram recolhidas do blogue que Carpinejar mantém na internet, do mesmo modo como se procedera na composição de suas coletâneas anteriores⁸⁷.

Para analisá-lo, partimos das considerações de críticos literários como Afrânio Coutinho (2004), para quem a crônica é um “gênero anfíbio”, facilmente transitável entre

⁸⁷ Carlos Moreira, colunista do jornal Zero Hora, observa que é como se cada coletânea de crônicas do autor “contasse uma história”: *Canalha!*, que venceu o 51º Prêmio Jabuti/2009, “apresentava a visão masculina sobre amor e sexo”; *Mulher Perdigueira*, que ganhou o Prêmio Açorianos de Literatura/2010, “fazia o elogio do amor arrebatado, por vezes possessivo, mas sempre intenso”; *Borracheiro*, que venceu o Prêmio Açorianos de Literatura/2012, parece levar o personagem das coletâneas anteriores “a uma etapa posterior de sua vida”, por meio da bem-humorada “inversão tradicional de papéis em um casamento: as mulheres lá fora, nas chefias de escritórios, empresas, até na presidência da República. Os homens, cansados do exercício cotidiano do poder, dedicando-se às atividades domésticas”. Disponível em: <<http://carpinejar.blogspot.com.br/2011/04/o-homem-do-lar.html>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

diferentes objetos-suporte. A respeito dessa transição, Antônio Cândido (1992) destaca a perenidade que a crônica adquire ao passar ao livro. Jorge de Sá (1985) também destaca essa característica, ressaltando que as possibilidades de leitura crítica se ampliam quando ela passa ao novo objeto-suporte. É nesse sentido que o crítico emprega, no trecho que nos serve de epígrafe, a metáfora da “tenda de cigano” em referência à efemeridade da crônica e a da “casa sólida” em referência à perenidade da crônica num livro.

Levando esses pontos de vista em consideração e acrescentando o ponto de vista da teoria semiótica, ressaltamos a importância de considerar *Borrallheiro* não apenas como um conjunto de crônicas reunidas segundo a temática, o período original de publicação e/ou a autoria, mas como uma totalidade cujo efeito de sentido de unidade é dado, a princípio, pelo/no próprio objeto-suporte, visto que há elementos paratextuais que são indispensáveis para a análise da construção do ator configurado ao longo dos textos. Sendo assim, cabe esclarecer que entendemos o paratexto na perspectiva de Gérard Genette (2009), para quem o paratexto tem, sobretudo, um aspecto funcional, visto que ele está sempre a serviço do texto, cercado-o e prolongando-o, “exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9, grifos do autor). Ademais, o paratexto conduz a leitura do texto e, ao fazê-lo, age sobre o público, garantindo a adesão desse público aos valores postulados pelo enunciador, conforme discorre Genette no trecho a seguir:

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 10, grifos do autor).

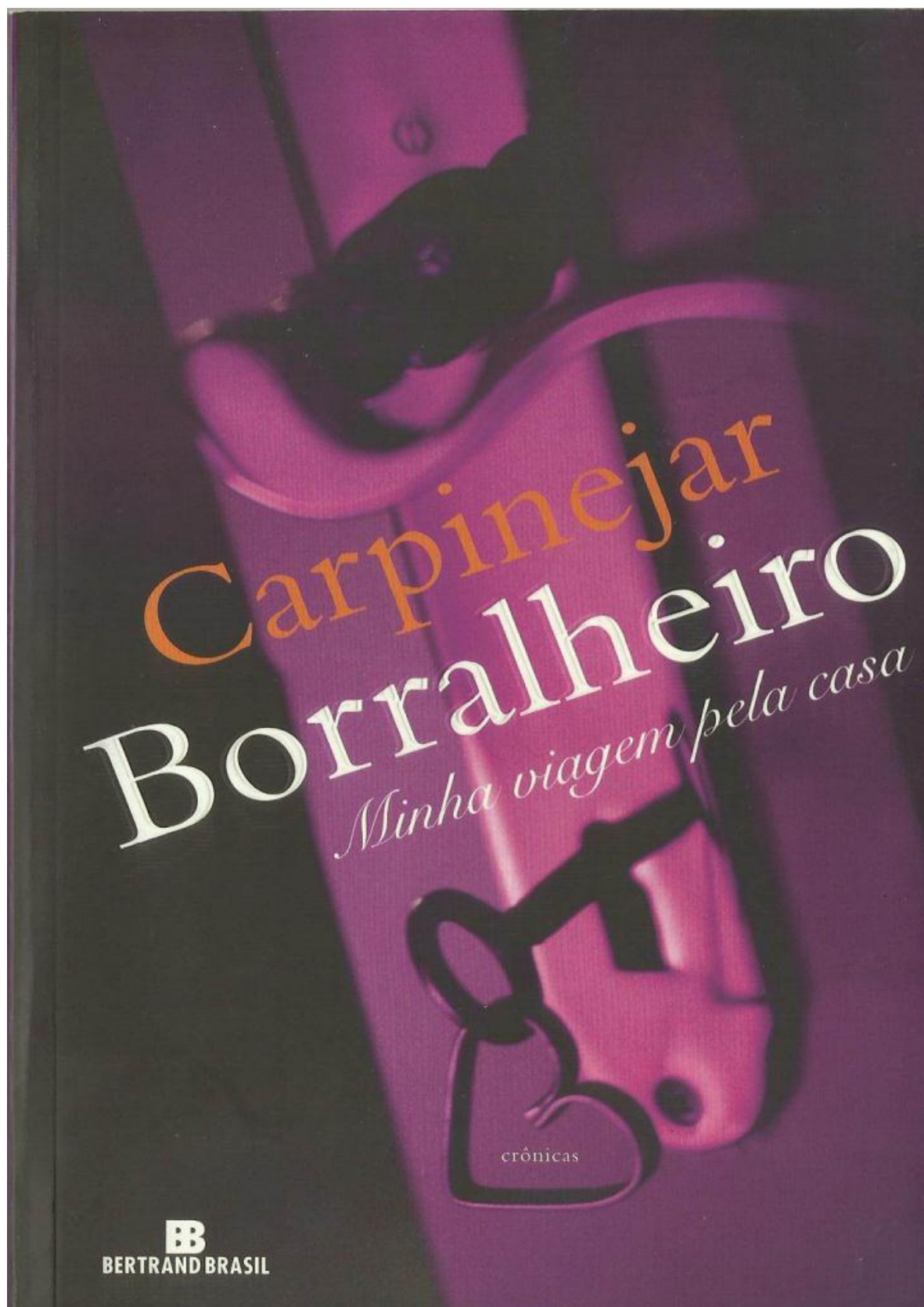
À vista disso, destacamos que os paratextos que focalizamos na análise são, de início, a primeira e a quarta capas, também denominados capa e contracapa. Centrando-nos, pois, na

primeira capa (Figura 38), observamos, em primeiro plano e em posição centralizada (com leve inclinação ascendente), o título-enunciado *Borrvalho*, gravado em alto relevo, na cor branca; acima dele, o antropônimo *Carpinejar*, na cor laranja; abaixo, o subtítulo-enunciado *minha viagem pela casa*, na mesma cor do título. Consultando Houaiss e Villar (2001, p. 494), verificamos que “borralheiro” define aquele 1) que vive junto ao borralho; 2) que se aquece ao borralho; 3) que anda sujo de borralho; 4) por extensão (das acepções 1 e 2), que pouco sai de casa. Analisando tais acepções, verifica-se que elas apontam a temática da obra, que parece se relacionar ao universo doméstico, familiar e/ou íntimo do ator.

É o que também indica o enunciado tomado como subtítulo (*minha viagem pela casa*), o qual descreve uma jornada pelo espaço doméstico daquele que enuncia e que, sabemos, não é exatamente o autor Fabrício Carpinejar, mas um enunciador, figura discursiva. Por meio dessa primeira observação, é inevitável pensar na intertextualidade da obra com a fábula da “Gata Borrvalho”, cuja personagem principal, que dá nome à fábula, vive confinada no espaço doméstico, forçada a realizar infundáveis serviços braçais, sempre suja e mal vestida enquanto sua madrasta e as duas filhas da megera desfrutam da comodidade proporcionada pela subjugação da “Borrvalho”. Retornaremos a essa questão mais adiante.

Passando ao segundo plano da primeira capa, observamos a figura visual de uma fechadura interna com espelho e com maçaneta do tipo alavanca, curva, atrelada à qual uma chave presa a um chaveiro em formato de coração. A totalidade da figura é apresentada diagonalmente na superfície observada e contrasta com a ausência de formas do entorno. Esse posicionamento diagonal, somado ao traço /curvilíneo/ que compõe a figura da maçaneta, produz o efeito de sentido de “movimento”. Desse modo, reitera-se a temática apreendida no primeiro plano: a de uma “viagem” pelo espaço da casa, a figura “casa” podendo, pois, ser tomada como simulacro de um espaço íntimo que será “desvelado” a partir da abertura da porta-livro, por meio da visitação do enunciatário-leitor. Destaca-se, assim, reforçando o efeito de sentido de “mistério” notavelmente produzido pela figura da porta fechada, o fato de que a figura “fechadura”, tomada como meio de acesso ao interior da casa, são   visualmente apreendida graças a um feixe de luz que d  destaque tanto a essa figura quanto aos enunciados verbais dispostos em primeiro plano, como   possível verificar na sequência:

Figura 38 – Primeira capa do livro de crônicas *Borracheiro*



Logo, é a projeção do feixe de luz sobre essa figura construída em posicionamento diagonal que permite a captação do olhar do observador, tensionando sua relação com os espaços periféricos marcados pela sombra ou penumbra⁸⁸. Esse jogo de luz e sombra reforça então o efeito de sentido de mistério produzido pela figura da porta fechada, o “mistério” sendo concebido, conforme apresentamos na parte teórica, como um “segredo” que deriva da categoria “falsidade” (a transformação da “falsidade” em “mistério” recai sobre o /ser/, diferentemente do que ocorre no caso do “oculto”, concebido como um “segredo” que deriva da “verdade” e cuja transformação recai sobre o /parecer/), vide esquema abaixo:

Falsidade /**não ser** + não parecer/ => Mistério /**ser** + não parecer/
 Verdade /ser + **parecer**/ => Oculto /ser + **não parecer**/

Nesse sentido, o efeito de sentido de mistério pode ser homologado ao que Bertrand (2003, p. 242) traduz como “dissimulação”, “segredinho”, haja vista que os “segredos-intimidades” do Borracheiro podem ser facilmente desvelados/desmistificados. Sendo assim, cabe focalizar a oposição opacidade *versus* transparência, depreendida do plano de expressão do texto-capa: o valor /transparência/ pode ser homologado, no plano do conteúdo, à /desmistificação dos segredos-intimidades/ desse espaço reservado, “desconhecido”: o espaço doméstico, pronto para ser explorado a partir do gesto inicial de abertura da porta-livro, metonímica e metaforicamente figurativizada pela fechadura.

Na quarta capa (Figura 39), a figura “fechadura” é substituída pela figura “coração humano”, sobreposta à qual estão, em posição central, dois textos-enunciados: um comentário (não assinado) e uma sinopse, nessa ordem; já no canto superior-esquerdo, verifica-se uma sequência de três fotografias em preto e branco, posicionadas na vertical, as quais constroem os simulacros do autor Fabrício Carpinejar e de sua então esposa, Cínthya Verri, simulacros que identificamos, em grande parte, graças à dedicatória apresentada no interior da obra: “Para os filhos Vicente e Mariana e minha mulher, Cínthya Verri” (CARPINEJAR, 2013, p. 5). A seguir, apresentamos a reprodução dessa quarta capa:

⁸⁸ É interessante mencionar os efeitos produzidos pelo emprego de um feixe de luz violácea: de acordo com os manuais de física a que tivemos acesso, o comprimento de onda da luz violeta é de cerca de 380 a 436 milimícrons, ou seja, é a de menor comprimento no espectro das cores; ao mesmo tempo, é a de maior frequência, com cerca de 790 a 680 THz (trilhões de Hertz). No outro extremo, a onda da luz vermelha é a de maior comprimento: varia de 627 a 760 milimícrons, e a de menor frequência: 480 a 405 THz. Isso garante, em termos físicos, maior visibilidade para a cor vermelha e, consequentemente, menor visibilidade para a cor violeta, o que novamente aponta para o efeito de sentido de “mistério”.

Figura 39 – Quarta capa do livro de crônicas *Borracheiro*



Casal inteligente enriquece junto?
 Por favor, dá um desconto.
 É confundir a relação com um negócio.
 Daí não será um namorado, mas um sócio.
 Daí não será uma namorada, mas uma investidora.
 Retire o interesse dos dois, não sobrar
 coisa alguma. A única sintonia é a carreira.
 Alguns vão delirar que é amor, mas chegue perto
 com o olfato: o perfume excessivo é ambição.
 Amor mesmo é empobrecer junto, se for o caso.
 É fracassar e continuar tentando.
 É respeitar os caminhos e vocações diferentes.
 É não ter medo de começar com um colchonete
 no chão — e ir subindo aos poucos.
 Não aguardar o melhor momento, ficar ao lado
 até que a sorte venha ou não venha.

Borracheiro é o novo homem do lar, que não tem
 vergonha de sua sensibilidade, que cuida dos filhos
 e pensa no jantar, que é romântico e adora lojas,
 que pede desculpa com o riso
 e se orgulha da própria carência.
 Diante de sua mulher, não resiste e pergunta,
 a todo momento, o que ela está pensando
 e o que está fazendo.
 A maior viagem pode ser pela casa.

B
 BERTRAND BRASIL

ISBN 978-85-286-1497-8



A figura visual “coração”, que já havia sido observada na primeira capa – embora lá ela estivesse configurada na forma de um ícone –, é agora construída de modo a poder ser diretamente relacionada com a sequência de fotografias do casal, condensando uma isotopia temática já bastante evidente: a do afeto, apresentado como vital em um relacionamento a dois. Essa leitura se confirma quando se passa ao comentário não assinado, apresentado em primeiro plano na página, em posição central:

Casal inteligente enriquece junto? Por favor, dá um desconto. É confundir a relação com um negócio. Daí não será um namorado, mas um sócio. Daí não será uma namorada, mas uma investidora. Retire o interesse dos dois, não sobrá coisa alguma. A única sintonia é a carreira. Alguns vão delirar que é amor, mas chegue perto com o olfato: o perfume excessivo é ambição. Amor mesmo é empobrecer junto, se for o caso. É fracassar e continuar tentando. É respeitar os caminhos e vocações diferentes. É não ter medo de começar com um colchonete no chão – e ir subindo aos poucos. Não aguardar o melhor momento, ficar ao lado até que a sorte venha ou não venha (CARPINEJAR, 2013, texto da quarta capa).

Como se pode verificar, o texto do comentário é construído por meio de um enunciado que instaura a intertextualidade com o título de um *best-seller* brasileiro que ficou entre os dez mais vendidos no ano de 2009, na categoria “autoajuda e esoterismo”: *Casais inteligentes enriquecem juntos*, de Gustavo Cerbasi. A intertextualidade se faz presente para que o enunciador do texto possa desconstruir a ideia do “enriquecimento financeiro a dois” e explorar, na construção da temática da obra, figuras que sedimentam valores da ordem do desprendimento material, da simplicidade, do amor desinteressado, da aceitação da diferença e do diferente. O texto da sinopse é construído, nesse sentido, como uma espécie de continuidade do comentário, revelando ou anunciando a emergência do homem “do lar”, desprovido da ambição de carreira e da glória do espaço público:

Borracheiro é o novo homem do lar, que não tem vergonha de sua sensibilidade, que cuida dos filhos e pensa no jantar, que é romântico e adora lojas, que pede desculpa com o riso e se orgulha da própria carência. Diante de sua mulher, não resiste e pergunta, a todo tempo, o que ela está pensando e o que está fazendo. A maior viagem pode ser pela casa (CARPINEJAR, 2013, texto da quarta capa).

Por meio desses textos apresentados na quarta capa, verificamos, portanto, a proeminência da temática do afeto no relacionamento conjugal e, ao mesmo tempo, a configuração de um ator cujas práticas domésticas familiares e cujas práticas amorosas conjugais propõem uma ruptura com os estereótipos socioculturais, especificamente os de

gênero. Isso se evidencia ao serem atribuídas práticas tipicamente “femininas” ao ator homem “do lar”. Notamos, no entanto, uma possível ambiguidade nessa configuração: todo o “jogo de mistério” produzido na capa da obra é repentinamente dispersado no texto da sinopse (quarta capa), texto que apresenta o novo homem “do lar” como uma evidência – isto é, como uma “verdade” do tipo que “salta aos olhos” –, visto que se trata, aqui, de um sujeito que *não tem vergonha* e até mesmo se *orgulha* de ser como é: sensível, romântico, vaidoso, carente e integralmente dedicado à mulher, aos filhos e ao lar.

Ainda no âmbito do texto da sinopse, cabe apontar que a negação da paixão “vergonha” – paixão fortemente baseada na opinião (manifesta, suspeita ou suposta) do “outro” –, logo na primeira apresentação do ator, conduz-nos a levantar a hipótese não da sua inexistência na constituição dessa figura actorial, mas da sua possível superação, que pode se dar através do esquecimento/negação, do humor, ou da confissão; ou desvio, que pode se dar por meio da sua conversão em outro sentimento, como tristeza ou raiva (Harkot-de-La-Taille, 1999). Sendo assim, essa hipótese conduz a outra, mais apurada: há, possivelmente, uma tensão entre um modo de **parecer** e um modo de **ser** do ator, e, por conseguinte, simulações e dissimulações na configuração da sua forma de vida.

Como seria impossível analisar todas as crônicas da obra – uma vez que somam uma centena –, realizamos um recorte. A respeito desse recorte, esclarecemos que a prioridade foi dada aos textos em que o ator homem “do lar” é mais explicitamente configurado, visto que em muitos versa-se sobre temas como amor, sexualidade e relacionamento conjugal mais temática que figurativamente. Sendo assim, selecionamos as crônicas que se mostraram mais representativas no âmbito da configuração do ator e, em seguida, estruturamo-nas em dois conjuntos seguindo o critério de homogeneidade. A seguir, passaremos à análise do prefácio, e, na sequência, à análise desses dois conjuntos de textos.

4.2.1 Do pó vim, ao pó voltarei: reflexos e refrações

O prefácio é um texto preliminar de apresentação de uma obra. Pode ser escrito pelo próprio autor ou por outra pessoa, normalmente alguém estimado e/ou respeitado junto ao público-leitor. Posicionado no começo do livro – geralmente após a dedicatória, antes ou depois do sumário –, o prefácio apresenta considerações sobre seu conteúdo e/ou sobre seu autor. No caso de *Borracheiro*, o prefácio (Anexo A) posiciona-se antes do sumário e revela uma estrutura peculiar: organizado em apenas uma página, alinhamento centralizado, períodos curtos e ausência de assinatura, o texto conota informalidade – irreverência até. Quanto ao

conteúdo, não se trata de uma apresentação direta da obra, mas de uma narrativa que poderia ser facilmente tomada como uma das crônicas compiladas, haja vista a isotopia temático-figurativa que constrói. Preferimos tomá-lo, assim, como um prefácio-crônica ou, caso seja nos permitida uma metáfora, um prefácio-crônico, sintomático que é da macroisotopia temático-figurativa que caracteriza o conjunto dos textos prefaciados.

Como em qualquer narrativa, o texto configura atores num determinado tempo-espaço: o ator-narrador nele configurado faz uma rememoração da infância e, por meio da narração-descrição de uma prática mantida desde a mais tenra idade – colecionar caixinhas de maquiagem de cores variadas –, conforma uma forma de vida “transgressora”, que resiste e persiste *contra* as barreiras instauradas pela moral social. Na conformação dessa forma de vida, o papel da enunciação é essencial para a instalação dos jogos do parecer do sentido, os quais conferem o tom humorístico da narrativa, permitindo, via humor, a recuperação e a colocação em xeque de temáticas como a da *religiosidade cristã* e a da *masculinidade hegemônica*. Significativo é, portanto, iniciar a análise pelo título-enunciado que encabeça o texto, o qual, construído pelo procedimento de debreagem enunciativa, aproxima enunciador e enunciatário estabelecendo um contrato fiduciário entre eles, contrato esse que é fundado na crença religiosa do criacionismo: “DO PÓ VIM, AO PÓ VOLTAREI”.

Tomando esse enunciado para análise, compreende-se que ele recupera, *atualizando*, o discurso bíblico acerca da fragilidade e impotência humanas diante da grandiosidade divina, tal como se conclama no livro de Gênesis (3:19): “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra, de que foste tomado; porque **tu és pó, e em pó te hás de tornar**” (BÍBLIA, 1957, p. 22, grifos nossos). Trata-se, no caso bíblico, de um enunciado direcionado a Adão, o primeiro homem, que, tendo cometido uma falta moral⁸⁹, é condenado por Deus – Destinador legítimo – a pagar com suor e lágrimas, com trabalho e dor, pela infração cometida. Redirecionado a todos os homens que vieram depois de Adão, o enunciado proclama a efemeridade do corpo e assegura a perenidade da alma dos cristãos.

No caso do ator configurado em *Borrallheiro*, porém, trata-se de um enunciado que atua como uma espécie de autoabsolvição: continuar a pagar – sem culpa – o preço que for preciso pela assunção de uma determinada prática “desviante” (em relação às normas e usos da sociedade patriarcal e da moral judaico-cristã, recuperadas do imaginário cultural ocidental) ao longo de todo o curso de uma vida, figurativizada, no texto, pelos polos

⁸⁹ A exposição de uma “falta moral” é, segundo Harkot-de-la-Taille, uma das situações que pode levar à configuração da vergonha, a primeira paixão humana. Reportando-se ao episódio da condenação de Adão (e Eva), a pesquisadora explica que a vergonha surge como decorrência de “ter se deixado manipular, de ter optado pelo Destinador errado, em suma, de ter depositado confiança em quem não a merecia” (1999, p. 154).

diametralmente opostos da /meninice/ e da /vida adulta/. “Do pó vim, ao pó voltarei” *atualiza*, portanto, o discurso bíblico em torno da resignação cristã, mas em seguida o *potencializa* ao *realizar* um discurso concorrente (“profano”): o de insubmissão a qualquer tipo de norma ou moral (social, cristã ou outra), materializado em ditados do tipo “Nasci pecador, vou morrer pecando”, “Pau que nasce torto morre torto”, “Ninguém foge do destino”.

Essa leitura só se torna possível, porém, quando se compreende que a figura-lexemática “pó” atua como um conector de isotopias, isto é, como uma “unidade do nível discursivo que introduz uma ou várias leituras diferentes” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 86). É o que se verifica logo no primeiro parágrafo do texto, onde a figura “pó” forma sintagma com o lexema “compacto”, instaurando o tema dos cuidados com a aparência (leia-se: “corpo”), portanto “profana”: “Vou contar uma extravagância: guardo vários estojos de **pó compacto**” (CARPINEJAR, 2013, p. 7, grifos nossos). Nesse enunciado, o emprego dos lexemas “contar” e “extravagância” também é significativo: Houaiss e Villar (2001) assinalam, para “extravagância”, a acepção de “ação que escapa às normas usuais do bom senso, do equilíbrio emocional, do bom gosto” (2001, p. 1293). Associada ao lexema “contar”: “narrar, relatar, enumerar os detalhes de um acontecimento” (2001, p. 816), essa figura atua na produção do efeito de sentido de “ato de contrição”, reiterando assim a temática da religiosidade cristã e instaurando a isotopia do desvio de conduta.

No parágrafo seguinte, o enunciatário é levado a apreender detalhes dessa prática “extravagante”, portanto “desviante”, desempenhada pelo ator: “Desde a meninice. Não deixava minha mãe jogar fora. Caixinhas redondas, azuis, pretas, marrons, vermelhas. O pó da maquiagem se esfacelava, ela fazia menção de colocar no lixo e tomava para mim.” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Nesse trecho, a figura “meninice”, formando sintagma com o marcador temporal “desde”, anuncia que tal prática, adotada pelo ator a partir da maior idade, permanece sendo realizada ao longo da “vida adulta”: seu caráter recorrente e permanente, marcado também na menção à diversidade de caixinhas, define um modo específico de conduzir o curso de vida o qual foge ao conjunto de valores do microuniverso socioletal a que o sujeito enquanto “homem adulto” pertence, e prevê, conseqüentemente, uma moralização negativa, apresentada, na narrativa, mais adiante.

A curiosidade suscitada no enunciatário, desde o primeiro enunciado, acerca do que de fato motiva o ator a realizar a prática “desviante” (acumular caixinhas de maquiagem redondas e coloridas simplesmente por *hobby* ou utilizar o pó da maquiagem esfacelada para pintar-se em segredo?) é então alimentada por meio da enunciação da desconfiança acerca da virilidade do ator. Essa desconfiança é atribuída ao ator mãe, que surge na narrativa como

representante de um destinador social cujos valores (então delegados) são constitutivos de um microuniverso socioletal preconceituoso e discriminador:

Não duvido de que não tenha pensado que eu seria *gay*. Ela penava sérias preocupações com meu destino sexual. Acredito que até hoje. O que seu menino faria com aquilo? Estaria se pintando em segredo? Passando batom? Brincando de menina? Lembro que me vigiava, me olhava de canto, espiava minhas gavetas, lustrava minha sombra pelos corredores (CARPINEJAR, 2013, p. 7).

No trecho acima, as figuras “vigiava”, “olhava de canto”, “espiava minhas gavetas”, “lustrava minha sombra” configuram a prática da vigilância das atitudes, que reitera a temática da religiosidade cristã. Outras figuras, como “ser *gay*” e “brincar de menina”, configuram comportamentos e práticas “desviantes” no referido microuniverso socioletal e instauram o tema da homossexualidade e do travestismo, que segue sendo explorado: “Não furtei nenhuma peça de seu guarda-roupa, não botei nenhum sutiã para ver como se ajustaria em meu peito” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Por sua vez, o tema da homossexualidade e do travestismo recupera, por meio de um procedimento de contundente denegação das práticas “desviantes” instauradas, uma temática que será bastante explorada não apenas ao longo do texto, mas ao longo de toda a obra: a da *masculinidade hegemônica*.

Dando sequência à narrativa, observa-se que o objeto-valor visado pelo ator é finalmente desvelado: “Eu resgatava a base pelo simples motivo de que tinha um espelho dentro do estojo. Limpava seu conteúdo, retirava as sobras e a esponja, e me banhava com o brilho esférico e prateado” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Ao desvelá-lo ao enunciatário, todavia, o ator-narrador coloca diante deste a própria experiência estética⁹⁰ resultante do contato com o objeto: “me banhava com o brilho esférico e prateado”. Mais do que conjunto com o objeto-valor, o sujeito se mostra com ele fundido, em estado de êxtase, como na experiência originária da criação, momento em que o corpo ainda não havia sofrido a condenação pela falta moral cometida e encontrava-se à alma fundido.

A ruptura dessa rememoração estética vem a seguir, quando a figura “espelho” – inicialmente tomada como objeto de uso cotidiano (valor utilitário) e posteriormente elevada à categoria de objeto de arte (valor lúdico) – é finalmente concebida como objeto mítico, a partir da figura-lexemática “azar”: “Além da possibilidade do reflexo portátil, ideal ao bolso, partia do princípio de que descartar espelho daria azar. Muito mais grave do que nascer feio”

⁹⁰ A experiência estética diz respeito à apreensão das qualidades sensíveis das coisas do mundo, as quais, tocando o corpo do sujeito, faz com que este viva uma experiência significativa.

(CARPINEJAR, 2013, p. 7). Recuperando uma prática supersticiosa, a qual constitui outra prática “desviante” dentro da temática da religiosidade cristã, o enunciado final explora mais uma figura da anormalidade, da fuga aos padrões – até então padrões “morais” ou “ideológicos”, a partir de então padrões “estéticos” –: a feiúra, assumida mediante a exposição ao pensamento e/ou ao olhar alheio: “muito mais grave do que nascer feio”.

A “justificativa” final utilizada para referendar a prática suspeita e supostamente “desviante” confirma, pois, a patemização do ator que, dominado pela paixão da vergonha, supera-a por meio do humor: tendo o duplo “azar” de *ser* e *parecer* uma anormalidade a partir de um julgamento moral (ou ideológico) e também a partir de um julgamento estético, o melhor que o ator tem a fazer é desviar – refratar – o olhar (opinião) alheio(a)(s). Essa leitura humorística só é possível, porém, a partir do momento em que tomamos a figura “espelho” no sentido de objeto que reflete e refrata a realidade, isto é, que tanto a reproduz quanto a distorce, considerações estas que são relevantes na análise da configuração patêmica do ator construído em *Borracheiro*: “Na vergonha, o homem desloca sua atenção de si mesmo para o outro e para como o outro o vê; desloca sua atenção de sua imagem no espelho para a sociedade e seu papel nela” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 18).

Embora a opinião do outro possa ser apenas suspeita ou suposta, ela é, segundo a autora de *Ensaio semiótico sobre a vergonha* (1999), sempre temida: “**Não duvido de que não tenha pensado** que eu seria gay. Ela penava sérias preocupações sobre o meu destino sexual. **Acredito que** até hoje” (CARPINEJAR, 2013, p. 17, grifos nossos). Como é possível perceber pelos trechos grifados, a opinião do espectador – mesmo não manifestada explicitamente –, é levada em extrema consideração, especialmente devido a sua legitimidade. Harkot-de-La-Taille explica que o espectador é parte integrante da configuração da vergonha: “sem o sentimento de estar exposto, seja esta uma exposição real ou virtual a outras pessoas, ou interiorizada, como a exposição à própria consciência⁹¹, não há instauração da vergonha” (1999, p. 30). Para tanto, o espectador tem de ter legitimidade enquanto juiz, sendo a estima e o respeito fatores que o legitimam enquanto tal. No caso em questão, o ator mãe é o espectador que atua como representante legítimo do destinador social.

Acerca dessa configuração patêmica, é preciso elucidar, a partir de Harkot-de-La-Taille (1999, p. 31-33), que ela se origina no cruzamento de duas configurações: a da inferioridade e a da exposição. A primeira resulta da comparação entre competências modais

⁹¹ É nesse sentido que Harkot-de-La-Taille afirma, semiotizando um pensamento de Thomas Fuller, que a vergonha exige alguém com consciência de si, a consciência então sendo tomada como uma construção cultural do sujeito na sua interação com o mundo: “ela é uma construção do sujeito a partir das coordenadas ideológicas que vai assumindo dentro do quadro axiológico em que está inserido” (1999, p. 170).

e/ou imagens pessoais: o sujeito, em seu simulacro interno, é alguém dotado de um dever e de um querer realizar a “boa imagem” – que é uma imagem virtual, constituída por meio do conjunto de valores do microuniverso socioletal do qual faz parte –, mas, ao mesmo tempo, sem competência para tanto: ele se reconhece como dotado de um não-poder-fazer (realizar a “boa imagem”). A inferioridade é, pois, resultante de um fazer cognitivo: a comparação entre a “boa imagem” e a imagem projetada, com ênfase na falta da primeira. No caso em questão, embora o ator queira e deva, ele não realiza a “boa imagem” – que, de fato, são duas: a “boa imagem” do heterossexual e a “boa imagem” do homem fisionomicamente belo.

A exposição, segunda configuração necessária para a instauração da vergonha – e que já foi brevemente esboçada acima – pode ser tanto uma exposição ao pensamento e opinião alheia, quanto ao próprio pensamento, situação em que o sujeito se desdobra e se torna objeto de si próprio. Podendo ser vivida em intensidades diferentes, “a exposição é sempre desagradável, caracterizada pelo medo da opinião desfavorável do outro, um ‘outro’ por quem S1 nutre estima, ou com quem julga ‘competir conceitualmente’” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 57). Sintetizando a configuração da vergonha, a autora explica:

S1 torna-se sujeito patêmico, digamos, em primeira edição, ao julgar sua imagem projetada como aquém da “boa imagem” que tem para si; paralelamente, *patemiza-o* também o expor-se, o mostrar sua imagem projetada a um sujeito legítimo, cujo juízo lhe importa. Se, além de tudo, S1 teme, portanto crê, que o juízo sobre sua imagem projetada exercido pelo sujeito que considera legítimo *coincidirá* com o seu, nosso sistema “entra em ressonância”, isto é, “vibra mais e mais energicamente” – e instaura-se a vergonha (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 58, grifos da autora).

É importante pontuar que a vergonha surge a partir de várias situações, dentre as quais Harkot-de-La-Taille (1999, p. 133-159) destaca cinco: 1) colocação do sujeito em evidência: falar em público, chegar cedo demais a uma comemoração, etc.; 2) exposição da sua condição: “loira-aguada”, diferente, pobre, doente, ignorante, etc.; 3) revelação da sua impotência: vítima de riso, roubo, traição, tortura, etc.; 4) revelação de um fracasso: ser demitido, reprovado num exame, sofrer o rompimento de uma relação amorosa, etc.; 5) exposição por uma falta moral: crime, maldade, omissão de socorro, omissão ou mentira por silêncio, etc. Além dessas cinco, há ainda a situação de contágio, que é quando o sujeito sente a vergonha do outro. No caso em questão, o que ocorre é, predominantemente, a **exposição da condição** do ator, condição fundamentalmente passível de discriminação, conforme se evidenciou ao longo da análise.

Sendo assim, a vergonha pode tanto ser assumida (e superada), quanto não assumida (e, portanto, desviada). Quando assumida, sua superação pode ocorrer de três maneiras: através do esquecimento/negação, do humor, ou da confissão; quando não assumida, ela é reprimida e convertida em outro sentimento, frequentemente tristeza ou raiva: “a consciência da própria vergonha pode conduzir a tentativas de esquecimento ou negação; a estratégias de **fazer-parecer**, como o humor e a confissão; a condutas defensivas, como o pudor, o brio e a honra; ou, no limite, ao aniquilamento de si ou do valor” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 130, grifos da autora). Enquanto no texto da quarta capa a “superação” da vergonha se dá por negação (típico caso em que negar é afirmar), no prefácio trata-se de uma superação pelo humor, que é, nesse caso, estratégico:

Sabendo que é o que sua imagem o faz **parecer**, o sujeito, ao rir de si mesmo – juntando-se aos outros que o veem ou os convidando a rirem de seu infortúnio –, **faz parecer** que é o que gostaria de ser, isto é, distancia-se do papel risível e, ao colocar-se na posição dos que riem, faz parecer que não está disjunto da “boa imagem” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 99-100, grifos da autora).

A fim de investigar como essas questões se articulam ao longo da obra, sem perder, no entanto, o objetivo principal do trabalho – a constituição do ator homem “do lar” e da forma de vida que ele assume ou que a ele se atribui –, passaremos, na sequência, à análise das crônicas, procurando verificar a reiteração (ou não) das evidências até aqui encontradas.

4.2.2 O novo homem “do lar”: uma ilusão?

Nesta primeira parte de análise das crônicas de *Borracheiro*, priorizamos os textos intitulados “Do lar” (Anexo B) e “De cabeça para baixo” (Anexo C), embora trechos de outras crônicas, como “Olho roxo” (Anexo D) e “Hárem” (Anexo E), também sejam considerados como confirmação das análises principais. Como se verifica ao longo da seção, as crônicas selecionadas revelam, de início, que o ator homem “do lar” desempenha os papéis actanciais de sujeito do /querer/ e do /saber/ “cuidar da casa e da família” e os papéis temáticos “dono de casa”, “marido” e “pai”. Desse modo, é possível analisar as práticas semióticas que esse ator adota nos espaços público e privado e, posteriormente, compreender em que medida essas práticas configuram (ou não) uma nova forma de vida.

Sendo assim, iniciamos a análise da primeira crônica. Identificamos, logo no primeiro parágrafo do texto, a projeção de um narrador que abre a narrativa por meio do emprego de

uma debreagem enunciativa, produzindo o efeito de sentido de objetividade e de distanciamento da instância da enunciação: “As mulheres caíram numa cilada masculina. É um suicídio governar o país, o estado, o município” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). Desse enunciado “objetivo”, depreendemos uma narrativa mínima na qual o actante-sujeito “mulheres” é configurado como sujeito manipulado pelo actante-manipulador “homens”. Tal manipulação ocorre devido às modalizações implicadas: o sujeito “mulheres” está modalizado pelo /querer/ e pelo /poder/ conquistar espaços profissionais de governo/chefia, mas também por um falso /saber/, visto que desconhece as “reais” agruras do espaço público/profissional. Isso o coloca como marionete nas mãos do actante-manipulador “homens”, então travestido de “destinador social”. O emprego da figura-lexemática “cilada” formando sintagma com o lexema “masculina” atua, assim, na atualização do simulacro homem/macho “predador”, dotado de instinto estratégico e espírito dominador, e, paralelamente, do simulacro mulher/fêmea “presa fácil”, ambos convocados do nosso imaginário cultural.

A debreagem enunciativa empregada no enunciado de abertura do texto provoca, conforme dissemos, o efeito de sentido veridictório de “verdade”. Mantendo esse efeito, a projeção de um *nós* exclusivo⁹² – isto é, um *nós* que engloba um *eu* (narrador) e um *eles* (os outros homens) – produz o efeito de sentido de subjetividade, aproximação ou até mesmo intimidade, acabando por instaurar um contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, o qual é logo consolidado graças ao emprego de figuras que remetem ao universo masculino tradicional, atualizando, desse modo, o simulacro homem/macho “predador” e produzindo, conseqüentemente, o efeito de sentido global de sinceridade:

Cansamos. Foi um erro de cálculo. A autoridade desmagnetiza o prazer. É um encalhe de problemas, sempre tem um funcionário que pretende tirar vantagem, um escândalo, uma secretária gostosa no caminho, um relatório a entregar, além do excesso de reuniões que não permitem escapadinhas. Não há como arrumar amantes na posição de chefe, logo vira assédio moral (CARPINEJAR, 2013, p. 15).

Explicitamente instalado como ator do enunciado, o narrador faz uma espécie de confissão e assume que a estratégia de dominação masculina no espaço público fracassou. Falando em nome de toda uma classe, isto é, de um grupo – o dos homens corporativos que assumem o papel temático “chefe” –, seu discurso é carregado de figuras que remetem à isotopia da /dominação/ e que presentificam diante do enunciatário a figura do homem/macho

⁹² Em *As Astúcias da Enunciação*, José Luiz Fiorin (2010, p. 124) explica, em nota de rodapé, que há três tipos de *nós*: um *nós* inclusivo (ao *eu* se acrescenta um *tu*, singular ou plural), um *nós* exclusivo (ao *eu* se juntam *ele* ou *eles*) e um *nós* misto (ao *eu* se acrescentam *tu*, singular ou plural, e *ele(s)*).

“predador”: destemido, racional, emocionalmente equilibrado, profissionalmente competente e sexualmente impositivo, esse sujeito é sobretudo dotado do desejo de dominar suas vítimas a fim de que elas lhe deem satisfação, principalmente de ordem sexual, conforme revelam as figuras “secretária gostosa”, “escapadinhas” e “amantes”.

Em seguida, é por meio da aparente negação desses valores hegemônicos masculinos que o ator-narrador manifesta um novo /querer/: “abrir mão” da posição de dominação e viver uma vida mais simples, tranquila, segura e confortável: “Não deu certo com a gente. O imposto de renda nos venceu. O enfarte nos venceu. Não queremos perder cabelos e passar a aposentadoria pagando implante” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). De dominador ele passa a conselheiro e, na posição de interlocutor, instaura um interlocutário feminino e aconselha: “Se eu fosse vocês, não pegava essa geringonça” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). A figura-lexemática “geringonça”, definida por Houaiss e Villar como “o que é malfeito, com estrutura frágil e funcionamento precário” (2001, p. 1447), evidencia a falsa tentativa de dissuasão do interlocutário: por meio da estratégia de manipulação por provocação, que questiona a competência do manipulado, o interlocutor instiga seu interlocutário (mulheres) a pegar de vez a tal “geringonça”, de modo que fique(m) voluntariamente preso(a)(s) na “cilada”, deixando o espaço doméstico livre para a dominação masculina.

É o que se confirma no que consideramos a segunda parte da narrativa. Nela, após a “confissão” do fracasso masculino no espaço público e a falsa dissuasão do interlocutário “mulher”, o ator-narrador, ainda apreendido por meio do actante “nós”, explicita seu /querer/ e seu /saber/, modalidades que o tornam competente para a assunção do papel temático almejado, evidenciado desde o título: “O que pretendemos é ser do lar. Não conhecemos nenhuma dona de casa que foi processada; é mais seguro. Já temos prática em lavar o carro; aprontar o quarto é moleza” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). Nessa explicitação, fica evidente, no entanto, que o ator quer tirar vantagens da posição (virtualmente) assumida, o que se conclui graças à figura-lexemática “segurança”, depreendida do enunciado acima, e à figura-lexemática “mesada”, depreendida a seguir: “Não nos importamos em receber mesada, podem deixar em cima da mesinha antes de sair” (CARPINEJAR, 2013, p. 16), embora um bom desempenho do papel temático “dono de casa” seja garantido: “Produziremos três pratos quando vocês chegarem. [...] Controlaremos a validade dos produtos na geladeira. [...] não iremos sobrecarregá-las com frivolidades domésticas. [...] Nossa missão será garantir a tranquilidade de vocês, chefas de família” (CARPINEJAR, 2013, p. 16).

Tem-se, conforme faz-creer o enunciador do texto, uma proposta de aparente inversão de papéis, uma vez que o ator homem “do lar” se compromete a realizar todas as práticas

(domésticas familiares e amorosas conjugais) que a mulher desempenha cotidianamente com afinco e perfeição ao assumir os papéis temáticos “dona de casa”, “mãe” e “esposa”, com destaque para a prática de /satisfação sexual do parceiro/, milenarmente atribuída às boas e honradas donas de casa como um inquestionável /dever-fazer/:

De noite, estaremos disponíveis ao ato sexual, relaxados. Compraremos cuecas e óleos fetichistas, talvez fantasia de policial ou torneiro mecânico. Depois de encaminhar as crianças, colocaremos velas no corredor, Madonna no CD, e mostraremos, à meia-luz, os novos passos de pole dance (CARPINEJAR, 2013, p. 16).

No excerto transcrito, a figura “fantasia de policial ou torneiro mecânico” evidencia que, ao assumir o novo papel temático, o ator do enunciado não se disjunge do valor /virilidade/, embora também assuma outros valores provenientes das novas práticas. Sendo assim, acredita-se que esse ator não perde sua tradicional identidade masculina e mantém um modo estratégico e dominador de agir. As novas práticas domésticas familiares (cuidar da casa e dos filhos) e amorosas conjugais (fazer agrados à parceira) assumidas pelo ator terminam sendo configuradas, portanto, como objeto-modal capaz de levá-lo a poder entrar em conjunção com o objeto-valor visado, o qual se configura, na narrativa, como /comodidade/, no sentido daquilo que é /oportuno/, /conveniente/.

Isso é explicitado mais claramente na parte final do texto, na qual se evidencia uma prática tipicamente “masculina” que, apesar de desempenhada concomitantemente a uma prática doméstica, termina por ressaltar o objeto-valor visado por esse ator que se assume “do lar”: “O que nos interessa **mesmo** é assistir ao futebol na televisão” (CARPINEJAR, 2013, p. 16-17, grifo nosso). Em seguida, é um enunciado em debreagem enunciativa que presentifica o ator e as práticas até então descritas como promessas de um contrato: “Sempre há um jogo a qualquer hora – não existia isso antes. Qualquer horário, acreditem. Agora mesmo, por exemplo, acompanho o Campeonato Alemão, Schalke versus Bayern, enquanto organizo a coleção de sapatos de minha esposa” (CARPINEJAR, 2013, p. 16-17). Evidencia-se, assim, o caráter oportunista da ação, o que reforça a hipótese de que o ator, ao assumir o novo papel temático, não tem sua “essência” (isto é, o que é discursivamente construído como “essência”) alterada, perpetuando então o modelo masculino hegemônico.

É por meio de uma embreagem que emprega a terceira pessoa do plural pela primeira que se produz o efeito de sentido de retorno à instância da enunciação e se enfatiza o papel social desse ator em detrimento da sua individualidade, ou seja, que se confirma que o ator dessa narrativa representa todo o modo de ser de um grupo hegemônico do qual ainda não se

desvinculou: “Os homens não querem mais o poder. Descobriram que a submissão é a força” (CARPINEJAR, 2013, p. 17). Enunciado assim, como uma lei ou máxima, o enunciado ecoa o discurso bíblico que prescreve o comportamento submisso da esposa ao marido e o inverte para “justificar” a mudança de gostos (gozos?) masculinos: o homem “do lar” simula sua submissão à esposa para gozar intensa e extensamente sua masculinidade tradicional. Desse modo, emerge um sujeito que se faz (estrategicamente) parecer outro, apesar de continuar o mesmo. A sanção é positiva e de ordem cognitiva, atribuída ao ator por meio de um destinador-julgador social que condiz com uma cultura de triagem.

E quanto à construção temático-figurativa desse novo homem “do lar” a partir da discussão de outras (novas) masculinidades, conforme se entrevia no texto da quarta capa? Seria esse homem “do lar” uma mera ilusão? Para responder à pergunta, que inclusive encabeça a presente seção de análise, passemos à investigação da segunda crônica selecionada: “De cabeça para baixo”. É nesse texto que o papel temático “pai”, desempenhado pelo ator em questão, é retratado um pouco mais detidamente.

Em termos discursivos, o texto se inicia por meio de uma debreagem enunciativa, a qual aproxima enunciador/enunciatário: “Só lembramos quando vivemos de novo. A lembrança não dirige, toma carona” (CARPINEJAR, 2013, p. 184). Tal debreagem enunciativa, construída por meio da projeção de um *nós* inclusivo – que engloba um *eu* (narrador) e um *tu* (narratário) – produz, ainda, o efeito de sentido de sensibilização do enunciatário, efeito necessário à instauração do narrador como instância actorial no desempenho do papel temático “pai”: “Limpei a gola do abrigo do filho Vicente na saída da escola. Reluzia uma mancha branca perto do zíper. Ingênua espuma de pasta de dente. A escovação apressada para não perder o sino de manhãzinha, natural estar ali, ressequida depois da aula” (CARPINEJAR, 2013, p. 184). Por meio da narração dessa situação vivenciada com o sujeito /filho/, configurado por meio do antropônimo Vicente, o ator-narrador é remetido à própria infância. Nessa rememoração do passado, sujeitos como a mãe aparecem como figura importante no processo de desenvolvimento social e emocional do ator, então instaurado no papel temático “filho”: “Tantas vezes estudei com círculos polares no uniforme. No almoço, minha mãe raspava com sua unha vermelha e dizia: ‘Vamos arrumar esse homenzinho? Vamos?’” (CARPINEJAR, 2013, p. 184).

Interessante é destacar, uma vez mais, a construção narrativa e discursiva do sujeito /mãe/, que já foi destacada quando da análise do prefácio. Tal como lá, esse sujeito atua como um dos representantes legítimos do destinador social no âmbito de uma família patriarcal, visto que atribui a uma pequena criança o estatuto de “homenzinho”, por meio de uma

debreagem interna que produz efeito de sentido de realidade: é como se o enunciatório ouvisse a voz do sujeito /mãe/ e, por meio dela, a voz do destinador social que, além de atribuir ao sujeito do sexo masculino certo descuido “natural” com a aparência, prescreve a ele, desde a mais tenra idade, um comportamento seguramente viril, de modo a não haver dúvidas sobre a identidade do homem em que se há de tornar:

Homenzinho? Eu gostava de ser homenzinho. Nunca me chamavam de menino, de piá, de guri, mas de homenzinho. Eu me sentia tão homem como homenzinho. Armava caretas para firmar compromisso. Evitava rir; rir apenas me rejuvenescia. Concentrava-me para irradiar uma cara séria, com cenho franzido. Imitava meu tio Otávio, que fumava cachimbo (CARPINEJAR, 2013, p. 184).

As figuras “careta”, “cara séria”, “cenho franzido”, empregadas no enunciado acima, remetem, nesse sentido, à temática da inibição das emoções, da ocultação da afetuosidade/sensibilidade e, em última medida, da ocultação, negação e/ou rejeição do “feminino” (ou do que é concebido como “feminino”) na construção da identidade masculina. Somado a isso, os verbos que, conjugados no pretérito imperfeito, indicam a iteratividade das ações: “armava”, “evitava”, “concentrava-me”, “imitava”. Igualmente, a figura “cachimbo” vem complementar o efeito de repetição, ritualização da ação. Interessante ressaltar, a esse respeito, uma menção que Stefano Montes e Licia Taverna (1997) fazem no artigo “Fumo, gosto e formas de vida”: “O ato de fumar cachimbo comporta uma repetição do uso, uso no qual o objeto adquire um sentido por diferença: se o tabaco termina, o cachimbo permanece o *adjuvante* insubstituível e intacto do sujeito humano” (1997, p. 265). Os autores continuam: “o cigarro, diferentemente do cachimbo e do charuto, é associado com mais facilidade ao gesto mecânico e automático, a um ato verdadeiramente dessemantizado; ao contrário, o cachimbo em si permite um uso mais artesanal e ritualizado do tabaco” (1997, p. 256). A partir de então, é possível validar um percurso de ritualização no enunciado: “Imitava meu tio Otávio, que fumava cachimbo” (CARPINEJAR, 2013, p. 184), o qual se associa diretamente à construção-encenação de uma imagem de imponência/potência masculina.

Na sequência da narrativa, um enunciado construído em torno dos sentimentos de inferioridade e de exposição ao julgamento alheio recupera o papel patêmico do sujeito /envergonhado/, já identificado anteriormente como sendo constitutivo do *Borracheiro*: “Tememos o que os outros vão pensar da gente. E tememos mais o que pensamos dos outros” (CARPINEJAR, 2013, p. 184). Trata-se do que podemos considerar como sendo a segunda parte da narrativa, trecho no qual o narrador descreve uma cena que se passa no espaço de um

aeroporto, num tempo pretérito, e na qual o ator, configurado como ator-observador no enunciado, apresenta-se novamente assumindo o papel temático “pai”.

Observado na cena descrita, outro ator, inicialmente depreendido por meio do papel temático “empresário”, chama a atenção do ator-observador pelo fato de trazer uma pasta de couro na mão esquerda e, na mão direita, uma boneca, figura essa que quebra a isotopia prevista para a enunciação do primeiro papel temático apontado. Nesse ponto, o ator-observador, traçando um paralelo entre a cena observada e as experiências vivenciadas por ele próprio no desempenho do papel temático “pai”, conclui de modo certo:

Deveria esperar a filha de seis ou sete anos. Se sua criança fosse pequena, levaria ao banheiro masculino. Eu experimentei igual crise de paternidade, recordo dos meus momentos com Mariana antes dos quatro anos, queria conduzi-la ao toalete feminino, muito mais limpo, mas a etiqueta não permitia. Ela teve que sobreviver à porqueira do chão e papéis molhados. Tomara que não guarde trauma (CARPINEJAR, 2013, p. 185).

Trata-se da observação de um contraprograma que ele, no desempenho do papel temático “pai de menina” também enfrentara várias vezes, conforme se evidencia por meio do emprego do antropônimo “Mariana” e de outras figuras que lhe são associadas. No entanto, o que prevalece nessa descrição-deflagração é o seu não desprendimento dos valores viris constitutivos de uma sociedade tipicamente machista:

Absolutamente engravatado, com terno alinhado, o empresário (ou sei lá o que representava) nem piscava os lados, mirava fixamente a porta, torcendo para que sua menina viesse rápido. O que me intrigou é que ele segurava a boneca displicente, para provar a quem passava que não era dele. Como se alguém fosse sonhar que era dele! Suas orelhas ferviam, brotoejas cercavam sua barba, cabelos brancos procuravam caminhos na raiz. A boneca o incomodava severamente. Amargava a possibilidade de encontrar um amigo. Pagava mico em sua imaginação, como um estagiário em seu primeiro dia no emprego (CARPINEJAR, 2013, p. 185).

O narrador continua a deflagração destacando o constrangimento daquele sujeito no papel temático “empresário”, a segurar displicentemente a boneca de cabeça para baixo, pelas pernas, “para avisar que não tinha nada com aquilo. Deixar claro seu distanciamento com a cor rosa e derivados” (CARPINEJAR, 2013, p. 185). O narrador vai ainda mais longe, descrevendo que ele “cuidava para não oferecer ternura”, pois “sua reputação estava em jogo. O que julgava ser sua reputação” (CARPINEJAR, 2013, p. 186).

Nota-se, desse modo, que a realização da prática do cuidado dos filhos (especialmente do cuidado de “meninas”) no espaço público é permeada de contraprogramas nos quais o oponente principal é tanto a /inacessibilidade/ de certos lugares por homens “cuidadores” quanto o /preconceito/ ou /segregação/ praticados por grupos masculinos hegemônicos, conforme se depreende das figuras “incômodo”, “mico”, “distanciamento da cor rosa e derivados” e “reputação em jogo”, recortadas dos enunciados transcritos, todas elas estigmatizando um comportamento apontado como “feminino” ou como suposta evidência de homossexualidade, haja vista a menção à cor rosa, estereotipadamente (re)construída no texto em questão como símbolo de um comportamento homoafetivo⁹³.

Dando prosseguimento ao relato, o ator-narrador destaca que quando a filha do sujeito “empresário” voltou do banheiro, parou desapontada na frente do pai e disse “Você está mostrando a calcinha da minha filha para todo mundo, nem parece que é meu pai” (CARPINEJAR, 2013, p. 186). A descrição da cena se encerra e em seguida o narrador conclui: “esconder o vexame sempre foi o maior vexame” (CARPINEJAR, 2013, p. 186). A figura-chave “vexame” confirma, uma vez mais, o papel patêmico do sujeito em questão, que se envergonha da sua “condição” e da exposição pública dessa “condição”, o ator-narrador (então na posição de “observador”) manifestando, assim, um tipo de vergonha “por derivação”, em que se sente *vergonha pela vergonha atribuída ao outro*. Segundo Harkot-de-La-Taille (1999), não se trata de compartilhar a vergonha do outro – como poderia ocorrer numa situação em que a relação entre os envolvidos é previamente estruturada, como no caso de uma família ou círculo de amigos –, mas do constrangimento de materializar o olhar julgador da ação “indevida” desse outro, como o enunciado empregado no início dessa última parte da crônica já revelava: “Tememos o que os outros vão pensar da gente. E tememos mais o que pensamos dos outros” (CARPINEJAR, 2013, p. 184).

Sendo assim, a macroisotopia temático-figurativa (re)construída é a da masculinidade hegemônica, que apregoa aos homens a demonstração de força, poder, instinto estratégico, virilidade e, caso se dê a realização de práticas “femininas”, sejam referentes ao lar ou ao cuidado dos filhos, de ausência de afetuosidade, sensibilidade, zelo ou prazer. Essa rigidez de comportamentos e conseqüente seleção de práticas a serem desempenhadas pelo sujeito remetem à paixão da vergonha: esse ator tem vergonha de se assumir diferente do que

⁹³ A menção à cor rosa também é verificada em outras crônicas, como em “Sogro”, crônica na qual o ator-narrador relata as humilhações sofridas na convivência com o pai de sua mulher: “O Natal permitiria a quebra do silêncio. Comprei um uísque doze anos. Não esperava nenhum pacote, só rezava para não embrulhar novamente o estômago. Mas ele entregou uma sacolinha. Despejei uma gargalhada, a felicidade existiu até desvendar o conteúdo. Uma camiseta rosa! É evidente que ele insinuava a homoafetividade de meu estilo. Agradei, e abandonei a fê para curtir o inferno” (CARPINEJAR, 2013, p. 35).

prevê/prescreve a moral social acerca dos comportamentos masculinos: apesar de modalizado pelo /querer/ e /saber/ realizar as práticas domésticas familiares, esse ator também está modalizado pelo /não poder/ e pelo /não dever/ realizar plenamente essas práticas quando no espaço público (devido às coerções físicas e/ou simbólicas desse espaço).

Trata-se, conseqüentemente, de um sujeito “homem” cuja “essência” permanece inalterada, diferentemente do que propunha o texto da quarta capa de *Borracheiro* ao anunciar um homem sensível, que não tem vergonha ou receio de ser e assumir-se como é. O comportamento proxêmico (gestual, postural, locomotor) austero, revelado pelo sujeito na prática do cuidado dos filhos é, dessa forma, o objeto-modal capaz de levá-lo a /poder/ desempenhar tal prática no espaço público tendo em vista um objeto-valor já bem conhecido na sociedade ocidental contemporânea: a /promoção da imagem pública/.

Isso se verifica em outras crônicas também, como em “Olho roxo”, narrativa na qual o narrador, instaurado como ator do enunciado, relata o episódio em que o sujeito “amigo”, configurado por meio do antropônimo Mário Corso, fora vítima das unhas compridas do sujeito “mulher”, configurado por meio do antropônimo Diana. Segundo o relato, Diana deixara-o com um “olho roxo” ao pular na piscina para abraçá-lo. O ator-narrador destaca o constrangimento do amigo, maior que o normal “pelo fundo doméstico e cômico da cena” (CARPINEJAR, 2013, p. 108). Resgatando o que nosso imaginário cultural prevê como comportamentos tipicamente “masculinos”, viris, ele destaca: “todo mundo pensaria que se meteu numa briga e nem isso aconteceu. Não tinha como se vangloriar da pose de valentão porque simplesmente se encabulava de mentir” (CARPINEJAR, 2013, p. 108).

O ator-narrador confessa então que ardeu em inveja, sem saber por que: “Eu desejava ostentar aquela marca garbosa. Por que não fui escolhido?” (CARPINEJAR, 2013, p. 108). As vantagens são enumeradas: “seria imediatamente prepotente”, “cumprimentaria estranhos”, “ganharia assento no ônibus”, “passaria à frente nas filas bancárias” e “atrairia a atenção das mulheres”, que “me achariam perigoso, enigmático” (CARPINEJAR, 2013, p. 108). Deixando margem para uma possível discussão acerca da temática da violência doméstica, cuja vítima principal é quase sempre a mulher, que então se oculta, se esconde, se envergonha da sua condição, o ator-narrador revela que o “olho roxo” seria o objeto-modal capaz de levá-lo ao seu objeto-valor (daí a necessidade de exibi-lo). É o que se depreende do final do relato, momento em que anuncia: “nenhuma namorada nunca me bateu. Faltava essa medalha de guerra, essa etiqueta de passionalidade, essa luta vencida ponto a ponto. Mesmo que por um acidente. Meu rosto ainda é de uma criança” (CARPINEJAR, 2013, p. 108). Nesse excerto, a

figura “medalha de guerra” atesta o valor /virilidade/ e a figura “etiqueta de passionalidade” atesta uma submissão que é de tipo estratégica, isto é, calculada.

Interessante notar, ainda, como a paixão /vergonha/, que, segundo Aristóteles (2000), reforça a importância do olhar do outro, consagra e valoriza seu julgamento, apresenta-se, na narrativa analisada, desviada por meio do humor, que a traveste em paixão da /inveja/: mesmo que o “olho roxo” fosse fruto de uma agressão praticada pelo sujeito mulher contra o sujeito homem, isso seria usado em benefício do último, que, naturalmente estrategista, articulador, fingidor nato, assumiria esse “olho roxo” como “medalha de guerra” e despertaria a atenção, o interesse e mesmo a piedade alheia, em especial a feminina. O objeto-valor visado pelo sujeito da narrativa pode ser definido, portanto, de dois modos: como /comodidade/, tal qual na primeira narrativa analisada (“Do lar”), e como /promoção da imagem pública/, ambos os modos submetendo o comportamento estrategista à sanção social.

Em “Harém”, como a própria figura-lexemática empregada no título sugere, é a temática da dupla moral sexual masculina que vem à tona, desde o início do texto, pois é a figura do homem/macho “predador” que se evidencia: “Não compreendo como o homem ainda não descobriu o melhor lugar para caçar” (CARPINEJAR, 2013, p. 104). Descrevendo o “reduto de fêmeas” que justifica o título-enunciado, o narrador apresenta os tipos disponíveis: “Loiras, morenas, ruivas. Casadas, desquitadas e solteiras. Três gerações no mesmo ambiente. Para todos os gostos, para quem sofre de complexo de Peter Pan, de Édipo, de Electra, de Ozzy Osbourne. Para quem não foi a um analista. Para quem não largou o analista” (CARPINEJAR, 2013, p. 105). Interessante é ver que o narrador aponta complexos ou síndromes – a de Ozzy Osbourne⁹⁴, humoristicamente criada – que estão relacionadas principalmente à afetividade e à sexualidade masculinas e que delineiam vários tipos de homens adultos – alguns, por vezes, inseguros, imaturos e dependentes – sem tirar-lhes o traço /virilidade/ que permite a conquista (a “caça”) dessas mulheres.

No espaço mencionado, “as mulheres ficam sem sandálias, saltos e chinelos, com as pernas para cima, confessando seus relacionamentos, suas fraquezas” (CARPINEJAR, 2013, p. 105), e o homem, por seu turno, “não precisará pagar ingresso, consumação [...] não enfrentará blitz e pedágio de amigas, barreiras opinativas que discriminam avanços”

⁹⁴ Ozzy Osbourne, vocalista da banda *Black Sabbath*, uma das pioneiras do *heavy metal*, tornou-se famoso pela sua voz alucinada, seu aspecto gótico e decadente, e façanhas em palco como arrancar à dentada a cabeça de um morcego vivo. Além disso, o artista também ficou conhecido pela participação em um *reality show* transmitido nos Estados Unidos e no Canadá: *The Osbournes*. O programa mostrava o dia a dia da família de Ozzy, na qual ele desempenhava o papel de um pai confuso perambulando por sua casa em Beverly Hills, perpetuamente limpando a sujeira deixada por seus cães incontinentes, recebendo ordens da sua mulher e enfrentando vários conflitos com seus filhos adolescentes.

(CARPINEJAR, 2013, p. 106). É uma prática “feminina” que revela a natureza desse lugar esquecido por quase todos os homens: “Com um pouco de acetona, tinta e lembranças serão removidas. Com uma lasca de lixa, contornos e falhas serão corrigidos. Elas falarão mal de seus namorados, de seus exs, avisarão o que desejam com uma objetividade inédita” (CARPINEJAR, 2013, p. 106). A prática “feminina” do cuidado com as unhas é então finalmente apontada como podendo ser desempenhada pelo sujeito homem, embora a construção do texto-enunciado aponte-a, desde o início, como sendo mais uma “estratégia” de dominação masculina: “Fico abismado quando entro no salão de beleza **para fazer as unhas** e somente há mulheres” (CARPINEJAR, 2013, p. 106, grifos nossos). Uma prática relacionada aos cuidados pessoais (fazer as unhas) é, dessa forma, o objeto-modal capaz de levar o sujeito em questão a /poder/ entrar em conjunção com o objeto-valor visado, a saber, a /promoção da imagem pública/ de conquistador, “garanhão”, “macho-predador”.

Compreende-se, portanto, ao final dessas análises, que o ator homem “do lar” pode até assumir a prática do cuidado dos filhos e da família e a prática doméstica do cuidado da casa, bem como outras práticas tipicamente “femininas” no que se refere ao cuidado pessoal, por exemplo, mas sua “essência” é ainda a mesma, sua masculinidade está ainda associada à ideia de afirmação e promoção de uma imagem pública ligada à virilidade. É o *éthos*⁹⁵ do “macho” que se depreende ao final das análises: o *éthos* de um sujeito que quer ser “macho” de maneira cômoda, plena, ou, em termos tensivos, tanto intensa quanto extensamente.

Será que aquele novo ator anunciado na quarta capa da obra é, por fim, uma ilusão? O que há de “borralheiro” nele? Fazendo essa indagação, voltamos a pensar na intertextualidade da obra com a fábula da “Gata Borralheira”, cuja personagem principal, que dá nome à fábula, precisa ocultar sua essência (particularmente, sua origem) quando inserida no espaço público, visto que corre o risco de ser excluída da dinâmica social, do espaço do baile onde os sujeitos se apresentam na sua forma mais elaborada possível (“promoção da boa imagem”). Nesse sentido, indagamos: será que no espaço doméstico/íntimo, construído em oposição ao espaço público do “baile”, o ator construído em *Borralheiro* pode revelar “outra essência” e provocar o “deslumbramento”, essa “fratura na ordem das coisas” (GREIMAS, 2002) capaz de fazer acreditar numa outra forma de vida possível? É o que verificaremos na sequência, a partir da análise do segundo conjunto de crônicas selecionadas da obra *Borralheiro*.

⁹⁵ Segundo Fiorin (2008), o *éthos* é a imagem do caráter do enunciador, apreendida a partir do conjunto da obra de um autor. Em nosso caso, o *éthos* do “macho” é apreendido a partir da análise do conjunto das crônicas selecionadas para exame na presente seção da pesquisa.

4.2.3 O novo homem “do lar”: um segredo?

É acreditando na possibilidade de uma duplicidade identitária, fruto das necessidades interacionais do sujeito “homem”, que intentamos, por ora, conhecer o outro lado da moeda, isto é, a possibilidade de existência de outra face do ator homem “do lar”. Para fazê-lo, analisaremos as crônicas “Pé de meia” (Anexo F) e “Cachorro magro” (Anexo G). Alguns trechos de “Fontana di Trevi” (Anexo H) e “Sigilo profissional” (Anexo I) também serão considerados, da mesma forma como fizemos nas análises da seção anterior. Acreditamos, desse modo, poder reconstruir a macroisotopia que perpassa esses textos e, por conseguinte, compreender de modo pleno como se dá a constituição do ator homem “do lar”: as novas práticas que ele possivelmente não só adota, mas plenamente assume, e a consequente nova forma de vida que emerge a partir dessa assunção.

Tomando a crônica “Pé de meia”, observamos que é com um enunciado que mais parece um adágio feminino, construído por meio de uma debreagem enunciativa que produz o efeito de subjetividade e aproximação da instância da enunciação, que a narrativa se inicia, num tom mais relaxado e até mesmo mais íntimo: “Remédio não cura depressão, o que nos salva são os sapatos novos” (CARPINEJAR, 2013, p. 95). A partir desse enunciado, construído por meio do emprego de um *nós* inclusivo, um nós que engloba um *eu* (narrador) e um *tu* (narratário), tem-se o efeito de sentido de identificação entre hábitos ou práticas de consumo femininas e masculinas, levando-se em conta, para tanto, o fato de que *Borrallheiro* configura um enunciatador masculino.

Esse efeito de identificação, no entanto, é abalado logo na sequência, e a prática (“terapêutica”) de consumo de sapatos – a qual já havia sido mencionada na crônica “Do lar”, analisada na primeira parte – é caracterizada como atrelada ao universo feminino, uma vez que é descrita como sendo desempenhada pelo sujeito /esposa/: “Minha mulher estava estressada, ansiava por uma superdose. Saiu da loja com três modelos. A melancolia foi embora. Na manhã seguinte, seu riso era cadarço com brilho nas pontas” (CARPINEJAR, 2013, p. 95). É a descrição dessa prática desempenhada terapêuticamente pelo sujeito esposa que dá espaço ao narrador, então inscrito como ator do enunciado, para que ele possa também assumir seus gostos, como se verifica a seguir:

O guarda-roupa é meu confidente. Parto da tese de que o armário, depois de guardar tantos *gays*, é capaz de oferecer os melhores conselhos. Quando cansado, vou arrumar as roupas. [...] Retiro as pilhas das estantes e dobro

tudo de novo. [...] Sei pelo cheiro do tecido qual a última vez que coloquei (CARPINEJAR, 2013, p. 95).

A partir do enunciado, compreende-se que o ator homem “do lar” assume como prazerosa uma prática do tipo doméstico e paralelamente afirma sua inscrição em uma prática terapêutica ou confessional, conforme revelam as figuras “confidente” e “conselhos”. Péssimo conselheiro, é ele quem, ao “abrir o armário”, fonte de sabedoria, abre também o baú da memória e confessa seus fracassos e fraquezas no percurso de constituição de uma identidade viril. Nesse percurso de rememoração da infância, figuras masculinas como a do sujeito “pai” surgem para exemplificar conflitos, crises enfrentadas “com a ajuda dos cabides”: “o pai também superou um conflito com a ajuda dos cabides. Entrou numa crise de estima pelo sobrepeso. Por mais que emagrecesse, engordava. [...] No momento em que comprou um suspensório, recuperou o domínio da alegria” (CARPINEJAR, 2013, p. 95).

O próprio ator-narrador confessa, nesse sentido, sua dificuldade em manter um padrão de vestuário e, conseqüentemente, uma coerência identitária: “[...] hoje me confundem na rua com um DJ ou um músico. Já fui um mecânico, um executivo fracassado, um metaleiro, um emo. A fixação pelo figurino começou tarde. Em casa, minha mãe empregava termos como carpinim e fatiota. Não existia chance de bom gosto” (CARPINEJAR, 2013, p. 96). Esses excertos recuperam, pois, uma das situações em que a paixão da vergonha se manifesta: a do fracasso, na qual os sujeitos se veem forçados a abandonar um projeto e mostram-se envergonhados por isso. Sua superação se dá, todavia, novamente via humor.

A narrativa prossegue e por meio da rememoração da infância o ator-narrador revela episódios em que o figurino esteve diretamente ligado ao seu fracasso no espaço público. O pai, a mãe, a irmã, os colegas são personagens que povoam essa memória e atuam, na maioria das vezes, como oponentes no percurso de busca de construção de uma imagem “viril”:

A estreia como macho talvez tenha sido na primeira comunhão. Inaugurei cinto, sapato preto e terno. Quatro números acima do meu. Meditando com calma diante das fotos, não representava roupa de homem, e sim de velho. Não entendo como não recebi diretamente a extrema-unção. A irmã Carla buscou me amparar na adolescência. Com a minha cara cravejada de espinhas, desafiou a insanidade da tarefa. Incomodada com as opções, decidi ceder calça branca, camisa branca e tênis branco. Passei em branco pelas garotas. Como um sujeito que pega emprestado as roupas da irmã apresentará resultado? Nunca. É razoável que tenha me sentido homem ao enfrentar a extravagância, ao pôr um colete preto com lantejoulas, que arrematei num brechó do Bom Fim. Os colegas zombaram da minha masculinidade. Nem a inscrição “God is dead” me poupou das ironias. Morria pela terceira vez (CARPINEJAR, 2013, p. 96).

A partir do excerto, depreende-se um ator que tenta criar uma imagem de virilidade que é exigida pelo destinador social – a “boa imagem” de que nos fala Harkot-de-La-Taille (1999) em relação ao sujeito envergonhado –, a qual deve ser confirmada, dentre outros, pelos sujeitos “garotas” e “colegas”. Todavia, a “boa imagem” não coincide com a imagem projetada e o sujeito, fracassado, envergonha-se: “Passei em branco pelas garotas. [...] Os colegas zombaram da minha masculinidade. [...] Morria pela terceira vez” (CARPINEJAR, 2013, p. 96). Depreende-se, ainda, o tema da religiosidade, construído num percurso que vai da sua afirmação na fase da infância, como se verifica na figura “primeira comunhão”, à sua completa negação na adolescência, como se verifica por meio da figura “God is dead” (“Deus está morto”), inscrição que estampa o colete preto do ator.

O ator configurado na narrativa é, nesse sentido, rechaçado ao longo das três fases da vida que ficam evidentes (infância, adolescência e juventude): “Confesso que não me vejo homem homem com nenhuma roupa” (CARPINEJAR, 2013, p. 97). A repetição da figura-lexemática “homem” cria, nesse último excerto, um efeito de sentido interessante, reiterando o estereótipo do “Homem com H maiúsculo” ou do “homem de verdade”, estereótipo fortemente ligado à concepção de uma virilidade “natural”, demonstrada, conforme apontam Connel e Messerschmidt (2013), por meio de mecanismos como a ostentação da masculinidade e a censura dirigida a grupos subordinados, formados principalmente por mulheres – presas fáceis – e *gays*. O rompimento desse estereótipo e a “prova glorificante” (sanção à *la Propp*) ocorre apenas na fase adulta, momento em que o ator reencontra a virilidade “perdida” (no sentido de “ocultada”, “segredada”):

O que acende minha virilidade é absolutamente insignificante. É recolher as meias de Cínthya entre os lençóis. Ao preparar a cama, localizo aquele novelo que escapou dos seus pés, um colchete de seu sono, um parêntese de suas unhas; emociono-me ao saber que ela deve ter procurado durante a noite (CARPINEJAR, 2013, p. 96).

Esse ponto do texto caracteriza-se como o momento em que se dá, para o enunciatário, a grande revelação da “verdadeira essência” do ator, conforme se verifica a partir da figura “emoção” em “emociono-me” (a qual desconstrói o estereótipo do “macho” contido no discurso “homem não chora”). É possível compreender, desse modo, que a sanção positiva vem de um ator também inscrito no texto: “Coloco o novelo no cobertor, com destaque de um travesseiro. No restante das horas, controlo a ansiedade pelo beijo de recompensa. Eu só dependo de um par de meias para me enxergar inteiro” (CARPINEJAR, 2013, p. 96). As

figuras “emoção”, “ansiedade” e “beijo de recompensa”, dentre outras, revelam que o objeto-valor visado é a /promoção de uma imagem privada/. A última figura revela também que, mais que recompensas de ordem econômica ou cognitiva, o que esse ator valoriza é uma recompensa de ordem patêmica, atribuída por um destinador-julgador íntimo, presente no enunciado sob a figura do sujeito /esposa/.

Apresentada na sinopse por meio da sua negação e, em seguida, no prefácio e ao longo da crônica “Pé de meia”, por meio do humor (estratégia de superação), a vergonha é, nesse momento final do texto, confessada: basta verificar que o ator-narrador diz “confesso que”. Conforme explica Harkot-de-La-Taille, “procura confessar-se quem sente vergonha e quer ‘limpar-se’ da mácula, quer ser perdoado ou reconfortado, em outras palavras, quer ser aceito” (1999, p. 100). Ao fazê-lo, busca-se a complacência do espectador – seja do enunciado, seja da enunciação (o enunciatário). Trata-se, no caso em questão, no qual temos um ator-narrador, da sensibilização do enunciatário para novas formas de masculinidade, visto que o ator do enunciado confessa que não se vê homem da maneira como seu universo socioletal prescreve, ou seja, sua virilidade é outra, ele é um outro homem. Sendo assim, “Pé de meia” propõe o rompimento com os estereótipos de gênero e reflete uma sempre possível cultura de mistura, embora se evidencie que essa “nova essência” esteja ainda sob a égide do segredo ou, na pior das hipóteses, seja ainda uma “promessa”.

Nesse sentido, a figura “pé de meia”, que dá título à crônica, também precisa ser analisada. Duas isotopias de leitura são previstas: a primeira toma a figura-lexemática “pé-de-meia” por meio do sentido conotado de /economias/, o que permite a apreensão da temática do investimento na relação amorosa; a segunda toma a figura-lexemática “pé de meia” (grafada tal qual no título, sem hífen) por meio do sentido denotado de /peça de vestuário para os pés/, o que aponta a figura como correlato inverso do /sapatinho de cristal/ da fábula da “Gata Borralheira”: enquanto esta figura se inscreve no espaço público e remete à criação de uma “aparência”, aquela é circunscrita ao espaço doméstico e liga-se ao conforto, à satisfação interior, à assunção de uma “essência”. A isotopia temático-figurativa da masculinidade tradicional é, pois, potencializada e a isotopia proposta na primeira e quarta capas, a das novas masculinidades, contida na figura Borralheiro, é, finalmente, atualizada: apesar de não parecer, pois tem que manter uma imagem pública de virilidade, o ator enfocado é já um sujeito essencialmente em reconstrução.

Depreende-se, portanto, ao final dessa análise, um ator mais sensível, pouco ou nada preocupado em ostentar sua masculinidade ou ocultar o prazer encontrado na realização de práticas até então tidas como “femininas”, especificamente na intimidade da relação a dois.

Esse ator mais sensível pode revelar-se até, em alguns momentos, um propenso combatente à perpetuação de valores machistas, abrindo espaço para a consolidação de uma cultura de mistura. Tem-se, desse modo, a partir da análise de “Pé de meia”, a revelação de uma face do ator homem “do lar” até então mantida em segredo: “Eu só dependo de um par de meias para me enxergar inteiro” (CARPINEJAR, 2013, p. 96).

A segunda crônica selecionada, intitulada “Cachorro magro”, revela, nessa mesma linha de investigação, um ator mais sensível, mais afetuoso, dedicado ao lar e à família e que, de dominador, passa a assumir-se como sujeito dominado:

Minha mãe costumava afirmar que o gato gosta da casa mais do que do dono. O dono pode ir embora, o gato permanece. Nunca tive gato para confirmar o provérbio. Mas sou totalmente cachorro. Não importa tanto a casa, mas a dona. Vou onde a dona estiver. A dona é minha casa. Farejo, sigo atrás, abano os olhos, preparado para as sentinelas mais longas na calçada e para as insônias mais ébrias dos bares (CARPINEJAR, 2013, p. 80).

O desapego da “casa” e o conseqüente apego à “dona” é então tematizado como escolha difícil, haja vista a inclinação caseira do ator: “Abandonei todos os cantos, apesar de minha inclinação caseira. Apesar de ser feliz com um paninho e um lustra-móveis; o lustra-móveis é um dos meus cheiros prediletos, retirar o pó e girar os dedos pela mesa e encostos imprimindo um cuidado demorado, próprio de toca-discos” (CARPINEJAR, 2013, p. 80). Nesse sentido, o ator destaca sua preferência pela conjugalidade, ou melhor, pelo cônjuge, apresentado pelas figuras “dona” e “esposa”: “Vejo que não dependo de um teto, até as estrelas são hospedaria. Preciso de uma esposa que me distraia de mim. Por ela sou cachorro magro, sempre com fome. Um pouco teimoso, muito ciumento, mas sempre leal. Não me canso de chegar” (CARPINEJAR, 2013, p. 81).

Do excerto transcrito, a figura “cachorro magro”, que dá título à crônica em análise, sugere o simulacro de um sujeito interesseiro, visto a expressão “cachorro magro” se referir a um animal, geralmente maltratado, que abocanha a comida que lhe oferecem e, logo em seguida, por instinto de defesa, afasta-se rapidamente. No entanto, a figura-lexemática “lealdade” dá o contraponto necessário para firmar o contrato fiduciário em torno da figura do amante devoto: sempre com fome, mas sempre leal. Outra figura importante nessa configuração é “temperamento canino”, que remete à figura “temperamento feminino” tomada como lugar-comum no nosso imaginário cultural: “O temperamento canino me rende confusões. Quando amo, nunca encerro um relacionamento, ameaço o fim para logo resolver a conversa e as diferenças. É como um blefe, um ultimato, derradeiro recurso de oratória”

(CARPINEJAR, 2011, p. 81). Por meio do emprego dessa figura, o ator-narrador assume a “inversão” de papéis entre ele e o ator esposa – ela prática e objetiva, ele hesitante, sensível e espirituoso –, sempre com uma boa dose de humor:

O impasse é que Cínthya – prática e objetiva – leva a sério cada palavra, não passa pela sua cabeça que é uma metáfora. Não concorda com a malícia. Não concorda com a malícia do desespero. Tem razão: eu me encho de espuma e de raiva, complicado discernir o que é improvisado do que é roteiro. Eu acabei o namoro várias vezes, e ela infelizmente acreditou. Não era para acreditar. Seu papel era resistir, mostrar minha tolice. Se arrumava a mala, ela me ajudava. Se pulava do carro, ela acelerava. Um saco, não tinha graça. Sem plateia, desisti da estratégia arriscada. Hoje termino comigo antes de terminar com ela (CARPINEJAR, 2013, p. 81).

A infância, assim como em várias outras narrativas da obra, é lembrada: “E parei para refletir onde arrumei a mania. Notei que na infância nunca partia ou entrava pela porta da frente. Reservava a campainha para as visitas. Meu caminho se desenrolava pelo portão do lado. Ia à escola, discreto, a partir do quintal” (CARPINEJAR, 2013, p. 81). A partir dessa lembrança, estabelece-se, uma vez mais, a relação de continuidade entre a infância e a vida adulta do ator:

Na briga, é assim mesmo, não existe a porta da frente, apenas a porta dos fundos, que desemboca no pátio. Meu adeus é uma falsa despedida, um aceno confuso. O pátio ainda é casa apesar de sugerir que fui para longe. Seria a avenida da própria casa. Um corredor por fora do quarto. Na verdade continuo no terreno. Como um cachorro, espero ser chamado de volta (CARPINEJAR, 2013, p. 82).

Depreende-se dessa narrativa, portanto, um sujeito cujo objeto-valor visado é – contrariamente ao que se delineava, por exemplo, em “Olho roxo”, narrativa em que o sujeito almejava a promoção da sua imagem pública – a /promoção da imagem íntima ou doméstica/ do ator. Isso termina por desestabilizar a proeminência de valores exclusivos (excludentes), organizados no âmbito de uma então cultura de triagem, e dá abertura, conseqüentemente, aos valores típicos de uma cultura de mistura.

De forma semelhante, há, em “Fontana di Trevi”, a descrição de um comportamento que revela a sensibilidade oculta do ator, sensibilidade que é culturalmente concebida como “feminina”. Antes de analisar essa narrativa, porém, é importante elucidar seu título: “Fontana di Trevi” é o nome dado à maior e mais ambiciosa construção de fontes barrocas da Itália, toda feita em mármore de carrara e travertino. Nessa narrativa, o ator homem “do lar”

confessa sua obsessão com a superstição de jogar moedas em fontes de desejos, sejam elas um simples aquário de pedra ou uma piscina de plástico, a fim de fazer pedidos de amor: “Não tenho pudor. Às vezes, cometo gafes e despejo a niqueleira em santuários de Nossa Senhora ou em piscinas de plástico. Qualquer água parada é motivo para depositar os centavos. Persigo os tanques como um *Aedes aegypt* da superstição” (CARPINEJAR, 2013, p. 129). Interessante é que, ao longo da narrativa, como se evidencia acima, as temáticas da religião e da superstição se misturam, como comprovam as figuras “santuários”, “Nossa Senhora”, “fixação messiânica”, “santos”, “orações”, “superstição”, “compulsão”, “fonte de desejos”.

Trata-se de uma obsessão até então guardada em segredo, a qual o ator decide compartilhar com o sujeito “companheira”, então figurativizado no papel temático /namorada/: “Decidi partilhar o segredo com a minha namorada. Jurei que Cínthya ficaria sensibilizada. Estávamos numa pousada em Gramado, era domingo, friozinho, a luz com a boina da neblina, uma atmosfera absolutamente romântica” (CARPINEJAR, 2013, p. 130). Mesmo sabendo qual seria a reação dela – “anjo condenado a uma eterna cusparada” – o ator-narrador relata ter se concentrado na confissão. Instaure-se então, por meio de uma debreagem interna, a simulação do diálogo ocorrido entre os dois amantes, de modo que o enunciário tenha a impressão de ouvir as próprias palavras do sujeito “companheira”, configurado por meio do antropônimo Cínthya: “Isso não é uma fonte de desejos” e “Para de fiasco” são algumas das falas enunciadas por esse sujeito companheira.

Ainda assim, o ator consegue convencer o sujeito companheira a jogar uma moeda na fonte improvisada: “Diante da implicância, Cínthya se posiciona e joga de costas uma moeda de R\$ 1. Apostou bem alto em nossa longevidade amorosa. Numa casa espaçosa, com quintal e varandas. Numa lua de mel nas Ilhas Gregas” (CARPINEJAR, 2013, p. 131). Com um enunciado humorístico, semelhante aos que encerram várias crônicas da obra, o ator-narrador encerra seu relato: “Corro para ver onde caiu. Não digo para ela. Um peixinho dourado engoliu o nosso casamento” (CARPINEJAR, 2013, p. 131). O objeto-valor visado por esse sujeito é, assim, a /promoção da sua imagem íntima ou doméstica/, e não mais a /promoção da sua imagem pública/, conforme verificamos anteriormente.

Outro comportamento do ator, também concebido, de maneira estereotipada, como “feminino”, é a tagarelice, o falatório, a ânsia de narrar e também querer saber de tudo, mencionada na crônica “Sigilo profissional”: “Uma das minhas euforias é contar o dia para minha esposa. Volto de uma palestra, de uma aula, e vou falando sem nenhum empurrão. [...] Confesso o que comi no almoço, o que jantei, quem encontrei, atualizo as histórias de meus amigos prediletos [...] Reproduzo frases do Twitter [...]” (CARPINEJAR, 2013, p. 168). É de

fato uma verdadeira inversão de papéis que é simulada na referida crônica: “É evidente que busco o contraponto e pergunto no meio da catarse noturna: – Como foi seu dia? [...] Mas ela me responde sempre com um ‘bom’” (CARPINEJAR, 2013, p. 169).

A discrição e seriedade do sujeito esposa, que desempenha o papel temático “médica-psiquiatra”, incomoda o ator, que então confessa: “Mas eu não tenho anel verde de médico, meu sonho é a aliança que simplifica e democratiza as confidências, sofro horrores porque desconheço o dia dela. Não diferencio sua segunda da terça da quarta da quinta da sexta. É tudo um dia bom” (CARPINEJAR, 2013, p. 170). Destaca-se, assim, a afetuosidade que inunda o ser do ator, haja vista o emprego da figura “aliança”, símbolo do matrimônio, e por ele vista como capaz de “democratizar” as confidências entre o casal.

Depreende-se, portanto, ao final dessas análises, um ator mais sensível, menos preocupado em ostentar sua masculinidade tradicional ou em ocultar o prazer encontrado na realização de práticas até então tidas como “femininas”, especificamente na intimidade da relação a dois. Esse ator mais sensível, que no conjunto de crônicas da seção anterior se mostrava condizente com os estereótipos de gênero, e chegava até mesmo a reproduzir preconceitos dentro de uma cultura de triagem, abre-se então a novos valores, aptos a consolidar uma cultura de mistura. Tem-se uma face do ator até então mantida em segredo: estrategicamente “feminino” ou “femininamente” estratégico, pouco importa, o que importa é que esse homem é já um sujeito essencialmente em reconstrução.

4.2.4 Ser X Parecer: um “novo homem” em construção

Em *Da Imperfeição* (2002), Greimas aborda o modo como se dá a apreensão estética (mobilizada pelas dimensões “sensível” e “afetiva”) nos nossos comportamentos de todos os dias, isto é, na cotidianidade. Trata-se, nas palavras do autor, de uma investigação acerca da “possibilidade de ressemantização dos objetos gastos que nos rodeiam e das relações intersubjetivas esgotadas ou prestes a ser” (GREIMAS, 2002, p. 85). É nesse sentido que ele afirma, por meio do poético enunciado que atua como epígrafe do livro, a pertinência de uma problemática da veridicção: “Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível” (GREIMAS, 2002, p. 19). A problemática da veridicção já havia sido tratada pelo semioticista em vários momentos da sua obra. No entanto, é somente em *Da Imperfeição* (2002) que ele a explora no âmbito de

rupturas e de escapatórias mais ou menos libertadoras. Nesse sentido, só a imperfeição é “vivível”, só ela permite viver a experiência de um outro sentido possível.

Em artigo intitulado “Veridicção: um problema de verdade”, Maria de Lourdes Ortiz Gandin Baldan (1988) explica que “verdade” e “mentira” devem ser compreendidas como correspondência/incorrespondência do saber particular contido em: “a) dado segmento de um discurso por referência a outro segmento, seu correlato diafórico, anterior ou posterior, dentro do mesmo discurso; ou b) dado discurso, quando o confrontamos com o macro-saber constituído em “cultura” nos discursos coletivos de uma comunidade” (1988, p. 48). Trata-se do processo de interpretação veridictória (e ideológica) dos discursos. A esse respeito, a autora ensina que no interior de cada discurso há, no mínimo, dois textos: um texto figurativo, que manifesta um saber ao modo do *parecer* (e do não-*parecer*), e um metatexto que pode ser chamado de texto veridictório, o qual parafraseia o relato figurativo declarando ao modo do *ser* (e/ou do não-*ser*) o mesmo saber que aquele produzira ao modo do *parecer*. A função deste último será sancionar, de modo positivo ou negativo, a interpretação anteriormente produzida. Levando essas definições em consideração, acreditamos que há, na construção das crônicas analisadas, uma denúncia de formas fixas que se dá, graças ao jogo entre *parecer* e *ser*, sem estilhaço, em decorrência da desestabilização gerada pelo humor.

Nas narrativas do primeiro bloco, o ator homem “do lar” é construído sob a ótica da *ilusão*: trata-se de um sujeito que *parece Outro*, mas que, em “essência”, ainda *não o é* – ou, em outras palavras, ainda é o *Mesmo* /macho-dominador-predador/, imagem que o enunciatário crê-verdadeira, em referência ao imaginário cultural de que dispõe: ele desempenha práticas domésticas e familiares e adota práticas do cuidado pessoal tidas como “femininas”, mas o faz de modo planejado/estratégico (visando a algum benefício). Desse modo, emerge um sujeito que se faz *parecer Outro* para, na realidade, continuar a *gozar*, agora de modo ainda mais pleno ou extenso a sua *essência masculina*, a sua dominação: “Os homens não querem mais o poder. Descobriram que a submissão é a força” (CARPINEJAR, 2013, p. 17). A sanção é positiva e, nesse caso, de ordem cognitiva, atribuída ao ator por um destinador-julgador externo que nomearemos “sociedade”, o qual reproduz os estereótipos de gênero e reflete uma cultura de triagem, ainda que sob a máscara do lúdico.

Nas narrativas do segundo bloco, o ator homem “do lar” é construído, contrariamente, sob a ótica do *segredo*: trata-se de um sujeito que, apesar de *não parecer* (reiteradas tentativas de exibir uma imagem “viril”), *é já Outro*, visto que não apenas executa as novas práticas, mas atribui sentido e valor a elas. Tem-se, dessa forma, a *confissão do segredo*: ele só se enxerga “homem” no mais íntimo da relação conjugal, nas demonstrações de afeto e gratidão

(*agradar para ser*) dirigidas por S2 (/parceira/) a ele. Fica evidente, então, que o ator homem “do lar” foi realmente *contagiado* pelo novo papel assumido: a imagem “viril”, exigida pelo destinador-julgador sociedade, não condiz mais com sua essência. Mais que recompensas de ordem econômica ou cognitiva, o que ele valoriza é uma recompensa de ordem patêmica, materializada na figura “beijo de recompensa”, atribuída por um destinador-julgador íntimo, presente no enunciado sob a figura do sujeito “esposa”. Tem-se, assim, a proposição de rompimento com os estereótipos de gênero, refletindo uma cultura de mistura.

Para compreender essas questões, recorreremos a Fontanille e Zilberberg (2001), que consideram a existência de dois princípios operando na convocação dos valores no campo discursivo: o princípio da exclusão, que tem por operador a triagem, e o princípio da participação, que tem por operador a mistura. A triagem tende a restringir a circulação dos valores, ao passo que a mistura favorece o seu comércio. Nesse sentido, o que deveria configurar como objeto-valor do sujeito das narrativas analisadas no primeiro bloco de crônicas funciona, de fato, apenas como objeto-modal capaz de levá-lo, por meio de uma artimanha, a entrar em conjunção com objetos-valores próprios a seu universo de origem. Imperam, portanto, valores de absoluto, valores da ordem da intensidade, onde domina o foco (isto é, a seleção de objetos – senão de um único objeto – a partir da saliência perceptiva dele(s)) e o fechamento do campo de percepção. Já no segundo bloco de crônicas, esse sujeito assume os novos objetos-valores provenientes do novo universo discursivo. Imperam, pois, valores de universo, valores da ordem da extensidade, onde domina a apreensão (um maior número de objetos são apreendidos) e a abertura do campo de percepção.

Com base nessas considerações, pode-se dizer que o que *Borrallheiro* vende não é de fato uma “realidade”, uma “verdade” que ecoa aos quatro cantos e impõe sua presença com segurança e determinação: entre *ilusão* e *segredo*, o homem “do lar” se revela ora por meio de um humor lúdico, facilmente “consumível”, ora por meio de uma presentificação “sensível”, quase um pedido de licença ao enunciatário que se coloca então na tarefa de realizar uma operação de adequação entre o sentido “já-dado”, depositado na memória cultural (“ser homem” é ser “macho dominador”, movido pelos instintos e pelo “prazer de gozar”) e a revogação, renovação e transformação desse sentido (“ser homem” é também ser “macho dominado”, movido pelos afetos e pelo “prazer de agradar”), o que termina por sancionar positivamente o homem “do lar” e a sua nova forma de vida “doméstica”.

Não se trata, porém, de uma nova forma de vida já submetida ao crivo da coletividade e, portanto, estabilizada. Trata-se, em contrapartida, de uma forma de vida em emergência, por isso mesmo caracteristicamente instável (não mais *a*, mas não ainda *b*). Nessa perspectiva,

verifica-se o pertencimento dúbio do ator a um universo masculino tradicional e a um universo masculino novo, uma vez que as novas práticas domésticas familiares e as novas práticas amorosas conjugais são ora adotadas de maneira estratégica ora assumidas de maneira involuntária. Por trás dessa dualidade esconde-se, ocasionalmente, o medo que o homem contemporâneo (cujo simulacro se constrói na obra) tem de não “ser homem” – do modo como a moral social “prescreve” – e, paralelamente, o receio de sê-lo em excesso. A partir dessas reflexões, acreditamos poder afirmar que *Borracheiro* apresenta um embate entre a revolução e a permanência do masculino (identidade masculina tradicional), tal como enunciara Gilles Lipovetsky (2000) a respeito da terceira mulher: ao mesmo tempo em que se discutem as novas masculinidades, revela-se ainda um resquício da masculinidade hegemônica, como que num ressaibo da imperfeição do mundo.

4.3 Macho do século XXI: o executivo que virou dona de casa. E acabou gostando

O pacto autobiográfico é o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto dela) em um espírito da verdade.

(LEJEUNE, 2005, p. 31, tradução nossa⁹⁶).

A obra que vamos analisar é de autoria de Claudio Henrique dos Santos, jornalista e ex-executivo da Renault que narra em vinte e três capítulos suas aventuras como *daddy in home* (literalmente “papai em casa”), iniciadas após convite recebido pela esposa Daniele para trabalhar em Cingapura. A expatriação da esposa e o impacto que a mudança causou na vida da família Santos – que decidiu embarcar rumo ao duplamente desconhecido: um país de cultura exótica aos olhos ocidentais e uma configuração familiar fora dos padrões não só brasileiros, mas também (e principalmente) asiáticos – são narrados em linguagem simples e descontraída, marcada pelo tom memorialístico típico do discurso autobiográfico, mas também por acentuado pedagogismo, marca central do discurso de autoajuda.

Acerca do discurso autobiográfico é importante destacar a apresentação de histórias narradas, predominantemente, de forma retrospectiva e cronológica; a dominância do tempo passado; a temática da memória da vida pessoal e pública, assumida como “minha vida” pelo narrador e pelo enunciator; o alto grau de densidade semântica na construção das pessoas,

⁹⁶ Texto original: «Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un acteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité».

tempos e espaços; o efeito maior ou menor de identidade entre enunciador, narrador e ator⁹⁷. Acerca do discurso de autoajuda, que se manifesta em diversos gêneros textuais, inclusive na autobiografia (especificamente na autobiografia não literária), é importante destacar o seu caráter pedagógico: ensina-se o enunciatário, por meio de exemplos e conselhos práticos, a descobrir dentro de si os recursos fundamentais para desenvolver seu poder pessoal, solucionar os principais problemas/dilemas da vida moderna, viver melhor, alcançar o sucesso. Essas questões serão aprofundadas a seguir, após um breve comentário sobre a repercussão da obra na mídia e uma breve análise da primeira e quarta capas.

Publicado pela editora Claridade, o livro *Macho do século XXI: o executivo que virou dona de casa*. E acabou gostando (2013) despertou imediatamente a atenção da mídia, como atestam as diversas matérias de que foi tema em revistas impressas e eletrônicas⁹⁸, as entrevistas concedidas por seu autor a programas de televisão⁹⁹ e rádio, as palestras por ele ministradas ao redor do Brasil e do mundo e os debates em torno da temática da igualdade de gênero dos quais participou (chamamos atenção para a sua participação na campanha #ElesPorElas, versão brasileira da #HeForShe, da ONU Mulheres). É importante registrar ainda a coautoria de Santos e da também jornalista Joyce Moysés na elaboração de *Mulheres modernas, dilemas modernos* – e como os homens podem participar (de verdade), livro publicado pela Primavera Editorial, em 2016. Todos esses dados atestam a inserção da obra na chamada cultura de massa, a qual é produzida, de acordo com Edgar Morin (1997, p. 14), segundo as normas maciças da fabricação industrial (e igualmente propagada pelas técnicas de difusão maciça). Condicionada aos interesses individuais, essa cultura é dirigida a uma “massa social”, aglomerado de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade: classes, famílias, comunidades, grupos sociais, etc.

Passando ao objeto de análise, centramo-nos sobre a primeira capa (Figura 40), texto sincrético que apresenta, na parte superior, o nome do autor (Claudio Henrique dos Santos), o título (MACHO DO SÉCULO XXI) e o subtítulo da obra (o executivo que virou dona de casa. E acabou gostando); na parte inferior, o nome da editora (Claridade); e, no centro,

⁹⁷ A noção de tripla identidade, amplamente discutida por autores como Lejeune, é explorada, na teoria semiótica, por Mariana Barros (2015), que a concebe como um efeito que cria a ilusão de que a vida narrada pertence ao enunciador. Voltaremos a essa questão da tripla identidade mais à frente.

⁹⁸ Destacamos matéria publicada na edição 23 (2014) da Revista Unimed Paulistana, intitulada “Executivo de avental” (exemplar em PDF) e matéria publicada no sítio eletrônico da Revista Exame, intitulada “Conheça o executivo que preferiu virar dono de casa”, esta última disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/conheca-o-executivo-que-preferiu- virar-dono-de-casa>>. Acesso em: 28 set. 2016.

⁹⁹ As principais entrevistas foram concedidas aos programas televisivos Saia Justa (GNT), Papo de Mãe (TV Brasil), Dia a Dia (TV Bandeirantes) e Encontro com Fátima Bernardes (Rede Globo). Entrevistas disponíveis em: <<http://www.machodoseculo21.com.br/Videos.asp>>. Acesso em: 28 set. 2016.

ocupando a quase totalidade da página, uma imagem fotográfica que constrói o simulacro de um homem versátil/multifunções. Por meio da observação analítica dessa imagem, depreendemos o forte efeito de referenciação criado pelo enunciador do texto. Em outras palavras, a ilusão referencial produzida pela iconização das figuras “executivo” e “dona de casa”, contidas em sua forma lexicêmica no já citado subtítulo da obra:

Figura 40 – Primeira capa da obra *Macho do século XXI*



Tal iconização atinge efeitos caricaturais ao apresentar de maneira concomitante, conjunta, aqueles que seriam papéis temáticos assumidos em momentos distintos do programa narrativo do ator (como se verá no interior da obra): no que concerne ao papel “executivo”, destaca-se a figurativização de um vestuário formal (camisa social de manga longa e gravata); no que concerne ao papel “dona de casa”, a figurativização de um carrinho de bebê sobre o qual o ator se debruça e também, em plano de fundo, desfocados, alguns bichinhos de pelúcia. Destaca-se ainda, nessa figurativização, a proeminência da cabeça do ator, que permanece quase totalmente ereta apesar de o seu corpo apresentar-se reclinado sobre o carrinho, como se o ator tivesse levantado o olhar para fitar aquele que registra o “flagrante” (o enunciatário), colocando-se assim a espera da sanção cognitiva que cabe a este aplicar-lhe.

Quanto ao papel “dona de casa”, é importante indagar se ele não funcionaria como uma espécie de hiperônimo o qual abarcaria os papéis hipônimos “mãe/pai” e “esposa/marido”, haja vista a ausência de elementos que recuperem o trabalho doméstico (limpar, lavar, passar, cozinhar, etc.), pelo menos nesse primeiro momento, e haja vista também a figurativização de elementos que reforçam principalmente o que chamamos “parentalidade”, além, é claro, da “conjugalidade” (a aliança de ouro no dedo anelar da mão esquerda do ator): o homem “dona de casa” parece ser, conforme efeitos de sentido produzidos pela/na construção da primeira capa, sobretudo “pai” e “marido”.

Sendo assim, chama sobremaneira nossa atenção o emprego da expressão “dona de casa”, no feminino, do mesmo modo como registram os principais dicionários da Língua Portuguesa: embora o lexema /dona/ permita variação de gênero (existe, na língua, o lexema /dono/), a expressão lexemática “dono de casa” não está dicionarizada. Tal constatação remete-nos às discussões em torno dos papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade brasileira e à naturalização de práticas semióticas de gênero nessa referida sociedade¹⁰⁰. Reproduzimos, na sequência, para uma discussão mais aprofundada, os verbetes “dona” e “dono” do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001):

¹⁰⁰ Os dicionários de Língua Inglesa, em contrapartida, registram tanto *housewife* (“dona de casa”) quanto *househusband* (“dono de casa”).

Figura 41 – Verbetes “dona” e “dono” do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*

dona *s.f.* (960 cf. JM³) **1** título concedido às senhoras de famílias nobres (abrev.: *d.* ou *D.*) [Us. como tratamento honorífico, de que era precedido o nome próprio de mulheres pertencentes às famílias reais de Portugal e do Brasil, estendeu-se a todas as mulheres caracterizadas por algum título de superioridade, respeito etc., como as casadas, viúvas, religiosas, idosas; em Portugal, para as de nível mais elevado pode-se dizer senhora dona.] ⇒ cf. *dom* **2** *p.ext.* *B* mulher que se casou ou vive maritalmente, independentemente do nível econômico-social; esposa [No Brasil, estende-se o conceito a jovens mulheres casadas, mas não a crianças e adolescentes.] **3** mulher iniciada no sexo ⇒ *p.opos.* à *donzela* ('mulher virgem') **4** (sXIII) proprietária (de algo de cunho concreto ou abstrato); senhora (d. de uma livraria) (a *musa do poeta, inspiradora e d. de seu destino*) **5** *B infm. pej.* qualquer mulher de quem se fala (não quero conversa com essa d.) **6** *CAB* mãe da mãe (avó materna) ou mãe do pai (avó paterna) • **D. das Folhas** *REL B* no *candoblé* de caboclo, epíteto de Oçã; Dona do Mato, Dona Maria • **d. de casa** mulher que administra a casa, cuidando cotidianamente dos afazeres domésticos • **D. do Mato** *REL B* m.q. *DONA DAS FOLHAS* • **d. encrenca** *B infm.* **1** esposa ou amante ger. severa que briga com o parceiro por qualquer motivo **2** mulher que briga e/ou discute por qualquer coisa • **D. Janaina** *REL B* nos *candoblés* de caboclo, epíteto de Iemanjá • **D. Maria** *REL B* m.q. *DONA DAS FOLHAS* • *GRAM* fem. de *dom* e de *dono* • *ETIM* lat. *domina, ae* 'proprietária, mulher, senhora, esposa', fem. do lat. *dominus, i* 'proprietário, possuidor, senhor de', cog. de *domus, i* ou *us* 'casa, habitação, família, pátria', tb. us. como forma de tratamento; ver *domin-*; f.hist. 960 *domna*, 1277 *donna*, sXIII *dona* 'título honorífico', sXIII *dona*, sXIV *donna* 'senhora, dama, proprietária'; ver *dom-* • *COL* da loc. *dona de casa*: madamismo

dono *s.m.* (1047 cf. JM³) **1** proprietário (de algo); possuidor, possuinte (d. de um terreno, de uma loja) **2** aquele que tem completo poder ou controle (sobre algo ou sobre suas emoções, reações etc.); senhor (ele tornou-se d. da situação) **3** indivíduo que exerce a liderança, ger. responsável pelas despesas (em uma família) (d. da casa) **4** *P* o homem com quem uma mulher está casada; marido **5** *CAB* o pai do pai (avô paterno) ou da mãe (avô materno) de um indivíduo • **d. da bola** **1** *DESP* jogador que, no futebol, basquetebol etc., se apossa da bola e frustra qualquer possibilidade de jogo dos demais **2** *DESP* jogador ger. jovem ou menino que, por ser proprietário da bola, exige boa posição no time **3** *fig.* qualquer pessoa que centralize demais tarefas, trabalhos etc., desprezando o trabalho, a participação, a gestão de outrem • **d. da cabeça** *REL B* nas seitas afro-brasileiras, orixá ou outra entidade que supostamente acompanha cada indivíduo e cuja identidade se determina por meio de adivinhação (p.ex., pelo jogo de búzios) • **D. das Folhas** *REL B* epíteto atribuído a Oxoce • **d. da verdade** pessoa que quer sempre ter razão, não admitindo o questionamento de seus pontos de vista, afirmações, julgamentos etc. • **d. do jogo** *DESP* jogador que, pela técnica ou liderança, se destaca numa partida • **D. do Mato** *REL B* epíteto atribuído a Oxoce • **d. do time** *DESP* jogador que centraliza ou orienta as ações do seu time • **ser d. do seu nariz** *infm.* ser senhor de si; responsabilizar-se por suas próprias ações, opiniões etc. • *ETIM* lat. *dominus, i* 'proprietário, possuidor, senhor de', der. de *domus, i* ou *us* 'casa, habitação, família, pátria'; var. divg. *dom*, de mesma orig., us. como forma de tratamento e distinção; ver *dom-*; f.hist. 1047 *donu*, 1269 *dono*, sXIV *donno*

Fonte: Houaiss e Villar, 2001, p. 1076

Do verbete “dona”, convém ressaltar duas acepções: “2. *p.ext.* mulher que se casou ou vive maritalmente, independentemente do nível econômico-social; esposa”; “6. d. de casa mulher que administra a casa, cuidando cotidianamente dos afazeres domésticos”. Já do verbete “dono”, convém ressaltar também duas acepções: “3. indivíduo que exerce a liderança, ger. responsável pelas despesas (em uma família) <d. da casa>”; “4. o homem com quem uma mulher está casada; marido”. Interessante é observar, nas acepções destacadas em cada verbete, primeiramente: como as relações e os papéis temáticos são definidos; em segundo lugar: como as práticas que compõem esses papéis são descritas.

Assim fazendo, verifica-se que “dona” é o lexema que designa uma mulher casada. Observa-se a ausência, na acepção, de qualquer menção ao cônjuge. Em contrapartida, “dono” designa, curiosamente, “o homem com quem uma mulher está casada”, e não simplesmente um homem casado. Há, na própria acepção, embora de maneira implícita, a conformação de uma relação de subordinação da mulher ao homem (marido), pois o homem se torna “dono”, nesse caso, na relação hierárquica estabelecida com a mulher (esposa). Passando às acepções que envolvem o lexema “casa”, verifica-se que as práticas atribuídas à mulher são as domésticas/privadas, enquanto que as atribuídas ao homem são as profissionais/públicas. Além disso, constrói-se a ideia de que é exclusividade do homem a detenção do poder

aquisitivo necessário à aquisição de imóveis e outros bens, uma vez que os verbetes registram que a mulher é apenas “dona **de** casa”, enquanto o homem é o “dono **da** casa”.

Embora a semiótica não se interesse pela intenção do autor, ele próprio sempre um simulacro criado pelo/no texto, é possível falar em “intencionalidade”. Desse modo, compreende-se como o emprego da figura-lexemática “dona de casa” na primeira capa do livro recupera (*atualizando*) práticas e papéis sedimentados no imaginário cultural da nossa sociedade como sendo do domínio feminino: o papel temático em questão é, pois, culturalmente “feminino” e o emprego do lexema “dona”, no feminino, parece apenas chamar a atenção para esses velhos estereótipos. Entretanto, indaga-se, ao mesmo tempo, numa leitura que poderíamos caracterizar como mais “tônica”, se essa mesma figura-lexemática não desestabiliza ela também essas referidas práticas e papéis tidos como “femininos”, uma vez que contrasta fortemente com outras figuras do enunciado, como “macho”, causando assim certo “ruído”. Esse “ruído” remete a estereotípias latentes, localizadas na “profundidade enunciativa” do discurso. Nessa “profundidade”, recuperam-se não apenas os discursos acerca dos lugares estereotipados reservados a cada gênero, mas também os discursos que trazem questionamentos igualmente estereotipados sobre a identidade do homem que assume funções no lar. Em termos simples, esse “ruído” ecoa questionamentos do tipo: é possível a um homem viril (vulgo “macho”) assumir-se publicamente e “de bom grado” como um homem “do lar”? Até que ponto isso seria possível sem que a sexualidade desse sujeito fosse questionada pela “moral social”? Um homem “do lar”, que troca o espaço público pelo espaço doméstico, seria respeitado e tratado do mesmo modo que os demais homens?

Passando à quarta capa, verifica-se, ocupando a centralidade do espaço da página, um texto-comentário (Figura 42) escrito por Mara Luquet, jornalista especializada em finanças pessoais, conforme identifica a assinatura. Ao longo do comentário, a jornalista apresenta a ideia que deu a Claudio Henrique dos Santos quando da “decisão” de virar “dona de casa”: anotar tudo para depois escrever um livro. Luquet relata a feliz surpresa que teve ao ver que o amigo havia seguido sua sugestão e já estava com o livro pronto: “Entre o espanto e a alegria de ver que finalmente colocara o projeto de pé, perguntei: mas já está pronto? Sim, disse ele, está quase tudo aí. E complementou: Eu consegui finalmente ‘sair do armário’. Todos nós rimos muito” (texto da quarta capa). Interessante é chamar atenção para a expressão “sair do armário”, que reaparece em outros momentos da narrativa (inclusive como título de um dos capítulos da obra), permitindo a abordagem da identidade que se estabelece entre o enunciatador e o protagonista (questão que vamos explorar mais à frente).

Figura 42 – Quarta capa da obra *Macho do século XXI*

DESDE QUANDO EU SOUBE da decisão do Claudio Henrique de embarcar com sua mulher Daniele nesta aventura, avisei: você precisa anotar tudo para escrever um livro. Nas poucas vezes que nos vimos desde que eles pegaram o avião para Cingapura, insistia que ele deveria começar a escrever o livro. Mas ele resistia.

Num almoço em pleno Central Park, na última primavera com o Claudio, a Daniele e a pequena Luiza, fui surpreendida com um envelope contendo centenas de folhas de papel (coisa bem antiga) impressas com o livro do meu amigo. Entre o espanto e a alegria de ver que finalmente ele colocara o projeto de pé, perguntei: mas já está pronto? Sim, disse ele, está quase tudo aí. E complementou: Eu consegui finalmente "sair do armário". Todos nós rimos muito.

Já não é mais preciso casar para nada. Você não precisa casar para ter filhos, nem para ter uma vida sexual ativa e nem mesmo para envelhecer (para isso criaram os planos de previdência e a profissão de cuidadores que está em alta na era da longevidade). Então, a única razão que vejo para alguém se dar ao trabalho de encarar este enorme desafio que é ter uma vida em conjunto é de fato o desejo de ter um projeto em comum, com alguém que amamos.

É isso que a Daniele e o Claudio estão fazendo, construindo um belo projeto juntos, uma família do século XXI, onde o espaço geográfico não é o que importa e nem mesmo os papéis predefinidos do passado. Podemos comemorar a decisão do Claudio de partilhar sua história familiar porque serve de exemplo para acabarmos de uma vez por todas com velhos estereótipos.

Mara Luquet,

Jornalista especializada em finanças pessoais

 Letras & Lucros



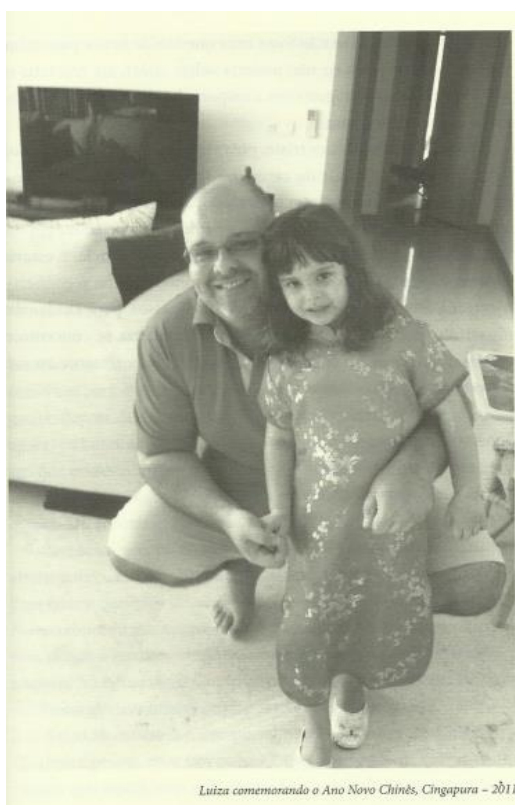
Ainda no texto-comentário, chama atenção o destaque que Luquet dá para o projeto familiar construído por Claudio e Daniele, utilizando expressões como “família do século XXI”: “É isso que a Daniele e o Claudio estão fazendo, construindo um belo projeto juntos, uma família do século XXI, onde o espaço geográfico não é o que importa e nem mesmo os papéis pré-definidos do passado” (texto da quarta capa). Parece-nos, desse modo, que o espaço do aqui e do lá, bem como o tempo do agora e do então são neutralizados numa espécie de presente sempre possível, no qual esse ator homem “do lar” (e sua “família do século XXI”) emerge(m). A autora do comentário louva, nesse sentido, não somente a atitude do “protagonista”, mas também sua atitude enquanto “enunciador”: “podemos comemorar a decisão do Claudio de partilhar sua história familiar porque serve de exemplo para acabarmos de uma vez por todas com velhos estereótipos” (texto da quarta capa).

Passando ao interior da obra, verificamos dois pontos interessantes de serem abordados antes de iniciarmos a análise da narrativa propriamente dita. O primeiro ponto diz respeito à inserção de várias imagens fotográficas ao longo das páginas, recurso que atua como ancoragem dos atores, tempos e espaços do enunciado, produzindo o efeito de sentido de realidade (referenciação). A respeito desse recurso, recorreremos ao que Mariana Barros (2015, p. 193) caracteriza, a partir de Lejeune, como sendo a marca mais relevante do discurso autobiográfico. Destaca a pesquisadora que esse discurso define-se essencialmente por meio do estabelecimento da tripla identidade (três efeitos de identidade): identidade entre o enunciador (autor implícito) e o protagonista (ator central do narrado); identidade entre o narrador e o protagonista; e identidade entre o narrador e o enunciador.

Explorando a primeira identidade, compreende-se que o efeito identitário é produzido essencialmente pela repetição no interior da obra do antropônimo que concretiza o enunciador (autor implícito). Além disso, a apresentação da genealogia do ator do narrado e a citação de documentos que se reportam a sua vida corroboram esse efeito de identidade. Tais elementos criam o efeito de correspondência entre o que seria a vida “real” do enunciador e a vida narrada, como ilustram as imagens fotográficas reproduzidas abaixo (Figura 43), selecionadas dentre o total de dezoito¹⁰¹ imagens que compõem o conjunto da obra:

¹⁰¹ São seis imagens fotográficas do ator “Luiza” (filha), quatro imagens fotográficas dos atores “Claudio” (pai) e “Luiza” (filha), quatro imagens fotográficas dos atores “Claudio” (pai), “Luiza” (filha) e “Daniele” (mãe), uma imagem fotográfica do ator “Claudio”, duas imagens fotográficas da cidade de Cingapura e uma imagem fotográfica caricatural, que dialoga com a imagem de capa.

Figura 43 – Imagens fotográficas selecionadas da obra *Macho do século XXI*



Além dessas fotografias, contribui para a produção do efeito de sentido de identidade enunciator–protagonista o emprego dos antropônimos Claudio, Daniele e Luiza (genealogia do ator do narrado que recupera a genealogia do enunciator, graças aos elementos paratextuais: texto da quarta capa, biografia das orelhas, dedicatória¹⁰²). Acresce ainda uma menção feita, no interior da narrativa, à produção/comercialização da obra:

¹⁰² Na dedicatória: “À minha mulher Daniele, cujo empenho, dedicação e competência acabaram me levando a embarcar numa aventura maravilhosa, muito mais interessante do que eu poderia imaginar num primeiro momento. E à pequena Luiza, literalmente, minha companheira de todas as horas” (SANTOS, 2013, p. 5).

Ao sentar na cama ao lado da Luiza, eu pergunto o motivo dela estar tão nervosa e ouço a resposta: “**pai, eu sei que as pessoas no Brasil vão gostar do seu livro**, e você não vai mais querer voltar para casa”. Eu quase caí de costas. O detalhe é que **eu havia contado para a Luiza que estava escrevendo um livro onde ela era muito importante**, mas nunca havia dito a ela que eu iria ficar um tempo no Brasil por conta disso, até mesmo porque eu achava que ela era muito nova para entender a situação. Mas **ela havia escutado sobre a viagem e o lançamento do livro nas nossas conversas com amigos**. E estava apavorada (SANTOS, 2013, p. 154, grifos nossos).

O segundo tipo de identidade elencado por Barros (2015), a identidade narrador-protagonista, também pode ser verificada na obra em análise, principalmente por meio do emprego do pronome Eu (debreagem enunciativa), que produz efeito de aproximação entre o Eu da narração e o Eu do narrado. Além disso, também a neutralização da oposição entre o sistema enunciativo e o sistema enuncivo (embreagem) contribui para a criação dessa identidade. Parte do trecho reproduzido acima pode ser retomado para a confirmação dessa identidade: “Ela **dizia** que estava chorando por minha causa, mas não **queria** explicar muito para a mãe a razão daquele choro. Ao sentar na cama ao lado da Luiza, eu **pergunto** o motivo dela estar tão nervosa e **ouço** a resposta [...]” (SANTOS, 2013, p. 143, grifos nossos). Observa-se que o emprego do tempo verbal presente no meio da narrativa de um acontecimento pretérito produz o efeito de sentido de presentificação do passado: ao recordar o diálogo com a filha, o narrador-protagonista rememora-o, inteligibilidade e sensibilidade fundindo-se numa experiência que marcou e continua a marcar a identidade do ator.

Essa neutralização é igualmente verificada em outros trechos da obra: “Lamentava que jamais **teria** tempo para ler todos os livros que possuía. **Agora, eu tinha**. [...] eu finalmente **podia** ler tudo o que **queria**” (SANTOS, 2013, p. 73, grifos nossos); “A nossa família **estava** muito mais próxima **hoje** (e eu por consequência, muito mais próximo dela) e eu **tinha** o melhor emprego do mundo, que **era** o de pai da Luiza (SANTOS, 2013, p. 85, grifos nossos). Nesses trechos, além do efeito de presentificação do passado, observa-se também o efeito de continuidade entre o ontem e o hoje, entre o tempo vivido e o tempo vivo da enunciação, ambos os tempos refletindo uma mesma forma de viver (n)o mundo.

O terceiro tipo de identidade, identidade narrador-enunciador, que Barros (2015) aponta como resultante das duas identidades anteriores, é fortalecida pelo fato de o narrador apresentar-se como autor do livro. Ilustra essa identidade o trecho:

Como aprendemos que nada é definitivo, os planos de continuar como dona de casa também não são. A Luiza crescerá e eu encontrarei novos desafios,

que não sejam o fogão e o aspirador de pó. **Um exemplo é este livro e, quem sabe, muitos mais pela frente** (as histórias da Perfumosa, com certeza) (SANTOS, 2013, p. 150, grifos nossos).

Embora nosso objetivo não seja abordar a obra em questão a partir do(s) gênero(s) que ela conforma (no duplo sentido de formar/adequar-se), as reflexões apresentadas até aqui permitem reconhecer *Macho do século XXI* como uma narrativa autobiográfica. É preciso ressaltar, no entanto, como o discurso de autoajuda também permeia toda a obra, o que é facilmente verificado a partir das “dicas” e dos “conselhos” dados ao enunciário:

Como já mencionei antes, a decisão de deixar minha carreira de lado para apoiar a minha esposa foi a mais difícil da minha vida. **Este livro não tem a pretensão de ser um guia** para quem for passar por uma situação semelhante. **Mas de qualquer maneira, como eu já “fui para o sacrifício”, não custa nada dividir algumas dicas** (SANTOS, 2013, p. 143, grifos nossos).

Falando em situações engraçadas, **outro ponto fundamental (e talvez, principal) é manter sempre o bom humor, principalmente se você for o homem que vai ficar em casa por um tempo**. Eu já mencionei a reclamação da Dani quando eu gastei uma grana do cartão de crédito na compra dos vinhos. Mas algumas vezes eu me pego telefonando para saber o que ela vai querer que eu cozinhe para o jantar ou começo a reclamar da faxineira. Ou seja, eu me vejo na pele da minha mãe trinta anos atrás. Tem que dar risada nesta hora, pois a situação é de chorar (SANTOS, 2013, p. 146, grifos nossos).

Todas essas questões aqui brevemente abordadas serão incorporadas à análise à medida que se tornarem pertinentes. Passemos, portanto, sem mais delongas, a ela.

4.3.1 O homem “dona de casa”: (de)formação de papéis e práticas

Conforme concebe a teoria semiótica, um ator se define por meio da reunião de papéis actanciais e papéis temáticos, podendo acrescentar-se a essa definição os papéis patêmicos, cristalização de estados passionais. Esse conjunto de papéis define o ator por meio do seu *fazer*, do seu *ser* e do seu *sentir*, distinguindo-o do actante graças ao princípio de individuação, frequentemente marcado pela atribuição de um antropônimo ou mesmo por um papel (geralmente temático). No caso do ator construído na narrativa autobiográfica que analisamos, é importante ressaltar que o antropônimo “Claudio” aparece quase que exclusivamente nas legendas das fotos, sendo apenas uma ocorrência desse antropônimo na

narrativa em si, no seio de um diálogo (construído pelo procedimento de debreagem interna) entre esse ator e o ator “Dani” (esposa):

Já sentados à mesa do restaurante, a Luiza super animada com o gato, a Dani faz uma cara de preocupada e indaga:

- Você ouviu o preço do gato?

- Ouvi. Acho 300 dólares bem razoável.

- Você ouviu errado. O preço é 3.000 dólares. Esse gato está muito caro.

- Imagina Dani, um gato custar 3.000 dólares... Não pode ser. Você deve estar maluca. E eu tenho certeza que ouvi 300 dólares.

- **Cláudio** (ela nunca me chama assim, o caso era grave), a moça falou *three thousand* e não *three hundred* (SANTOS, 2013, p. 132, primeiro grifo nosso, demais grifos do autor).

Além do singular emprego do antropônimo “Cláudio”, a individuação por meio de um papel também causa problema, pois os papéis temáticos assumidos pelo ator recebem diferentes coberturas lexemáticas ao longo da obra: “dona de casa”, por exemplo, que aparece já no subtítulo, é empregada em vários trechos da narrativa; “*daddy in home*”, literalmente “papai em casa” (ou “papai dona de casa”, segundo definição dada em um trecho da obra), aparece reiteradamente também, sendo empregada inclusive como título de um dos capítulos; “Macho do século XXI” (expressão curiosa, empregada muitas vezes como sinônimo de “dona de casa” e/ou de “*daddy in home*”), aparece igualmente de modo reiterado no texto da obra, figurando também como título de um dos capítulos.

Sendo assim, iniciamos a análise da construção do referido ator observando desde já que a assunção dos seus papéis é feita gradativamente, conforme determinadas práticas semióticas cotidianas vão sendo por ele desempenhadas. Dizendo de outro modo, o ator em questão é um sujeito cuja competência é construída ao longo da *performance*: ele não é um sujeito previamente modalizado, mas um sujeito que adquire sua competência na medida em que passa à ação, em que ajusta sua sensibilidade à sensibilidade daquele(s) com quem interage. Nessa perspectiva, é possível fazer referência ao que Landowski (2014) concebe como regime do ajustamento, regime no qual os parceiros vão sentindo a maneira de agir um do outro e construindo *in fieri* os princípios da relação. Em vez de uma competência modal, o ator revela, assim, uma competência do tipo estésica, fundada na capacidade de *sentir* o outro. Para exemplificar como essa competência vai sendo construída “em ato”, a partir do ajuste de sensibilidades, observemos o trecho que segue:

Numa das viagens prolongadas da Dani, era sexta-feira à noite e **eu não sabia mais o que fazer para acalmar a Luiza**, que já chorava havia mais de uma hora e não conseguia dormir, com saudades da mãe. Desde muito

pequena, ela adora música, principalmente *rock'n'roll*. Lá pelas dez e meia da noite, não tive dúvidas. **Resolvi levá-la a um dos meus bares prediletos, que oferece rock ao vivo todas as noites.** [...] No caminho, eu já vinha pensando numa alternativa caso o meu plano original fosse frustrado, pois **imaginei que dificilmente me deixariam entrar com uma criança num bar àquela hora da noite** [...]. Ao chegarmos, sentamos discretamente no balcão, que ficava próximo à porta. Após dez minutos, como ninguém havia dito nada sobre a nossa presença naquele ambiente, pulamos para uma mesa que acabara de ficar vaga [...]. Vou lembrar para sempre a cara de felicidade dela fazendo o sinal de *heavy metal* bem ao lado do guitarrista. Ela acabou virando a atração da noite. **Ficamos no bar até quase uma hora da manhã**, eu tomando cerveja, a Luiza tomando Coca-Cola [...]. **Ao sairmos, ela já morrendo de sono, ainda teve tempo de dizer que eu era o melhor pai do mundo**, antes de adormecer no carrinho. E aquela noite, que havia começado com a Luiza chorando na cama, acabou transformando-se numa das lembranças mais doces desse meu convívio com ela (SANTOS, 2013, p. 21-22, grifos nossos).

A partir do trecho, verifica-se que o ator enfocado *não sabe* o que fazer para realizar a ação de acalmar o ator “Luiza” (a filha), e que ele toma uma decisão a partir não da sua competência modal, mas da sua competência estésica. A atitude do ator (levar uma criança pequena a um bar e àquela hora da noite) nega toda espécie de programação, e mostra como os atores vão se descobrindo – e descobrindo o mundo a sua volta – “em ato”, ou seja, conforme a narrativa (da vida) vai se desenrolando: “A verdade é que nós dois fomos descobrindo juntos esse novo mundo que se abria à nossa frente. E nos tornamos companheiros inseparáveis nessas descobertas desde então” (SANTOS, 2013, p. 90).

Algo semelhante ocorre na constituição dos papéis temáticos. Destaca-se, assim, a grande flutuação lexical que sofrem esses papéis. Tomemos, pois, o papel “dona de casa”, que apesar de ser anunciado no subtítulo da obra (“o executivo que virou **dona de casa**”) e apesar de ser gradativamente depreendido do percurso do ator, não é por ele explicitamente assumido. A princípio, como o referido ator-narrador descreve, ele desempenha apenas as ações de cuidar da filha e de realizar pequenos serviços externos, como fazer compras no supermercado (a empregada Archie, contratada em Cingapura, cozinha, lava, passa e cuida da casa), o que faz com que ele não se veja desempenhando, de fato, o papel “dona de casa”:

T tecnicamente, eu não era uma dona de casa, o que era melhor ainda, pois eu tinha os benefícios de ficar com a Luiza e o tempo livre para fazer o que quisesse, sem ter que cuidar dos afazeres domésticos. **No máximo, eu me ocupava do supermercado e dos afazeres externos**, já que a Archie mantinha uma arrumação de hotel em casa. **E também fui nomeado o motorista particular da Dani**, o que de alguma forma aliviava minha culpa por não estar trabalhando (SANTOS, 2013, p. 69, grifos nossos).

Somente com o passar do tempo (quando a esposa Daniele é transferida para os Estados Unidos e a família Santos é obrigada a embarcar rumo a um novo “desconhecido”) é que outras ações vão passando a integrar (e a configurar) a(s) prática(s) doméstica(s) que define(m) o referido papel temático. Entretanto, é importante ressaltar que o ator não assume “de bom grado” o papel, sendo antes impelido a desempenhá-lo:

A pior notícia ela me deixou para contar pessoalmente, já na véspera da viagem. Uma empregada doméstica custa cerca de 20 dólares por hora. **Não seria como em Cingapura. Eu teria que colocar a mão na massa pra valer, pois no máximo poderíamos contar com alguém para uma limpeza mais pesada da casa e talvez lavar e passar roupa.** Antes mesmo de embarcar para os EUA eu já ficava com saudade da Archie (SANTOS, 2013, p. 121-122, grifos nossos).

No entanto, mesmo passando a desempenhar o papel “dona de casa”, o ator-narrador não o assume, isto é, não o admite de modo explícito ao seu narratário. É o que se verifica no trecho abaixo, quando em vez de dizer que assumiu finalmente o papel “dona de casa”, o ator diz que assumiu a “condição” de “Macho do século XXI”:

A Dani continuava viajando muito. Além disso, **precisávamos de alguém para arrumar a casa, cozinhar, lavar a louça, etc.** e não poderíamos pagar ninguém em tempo integral para fazer isso. **Assim, eu assumia, pra valer, com o maior orgulho e dignidade, minha condição de “Macho do século XXI”** (SANTOS, 2013, p. 124, grifos nossos).

Seria possível dizer, desse modo, que o ator não assume explicitamente o papel “dona de casa”, embora as ações que vão sendo por ele desempenhadas acabem por configurar a(s) prática(s) doméstica(s) subjacentes à assunção desse papel. Para analisar essa problemática, convém focar uma cena predicativa em particular. Antes de focá-la, porém, é preciso destacar que entendemos que uma prática semiótica se define por meio de um conjunto de cenas predicativas (FONTANILLE, 2008a; 2008b): no caso da prática doméstica do cuidado da casa, identificam-se as cenas “arrumar a casa”, “cozinhar”, “lavar a louça”, “lavar as roupas”, “passar as roupas”, etc. Na narrativa em questão, o ator conta inicialmente com o auxílio de uma empregada no desempenho dessa prática, mas a situação muda quando a família Santos vai para os Estados Unidos, onde se torna inviável contratar uma assistente em tempo integral. É então que o ator vai assumindo a responsabilidade pela execução da referida prática, sua competência sendo construída gradativamente, “em ato”.

Para aprofundarmo-nos na problemática, enfoquemos a cena predicativa “cozinhar”. Observe-se que, da inaptidão inicial com a cozinha, manifestada no desconhecimento do ator

acerca do preparo de uma simples receita de brigadeiro – solicitação da professora do ator Luiza para a “Festa das Nações” (primeiro trecho abaixo) –, o ator chega então ao *status* de “melhor cozinheiro de todos os tempos”, reconhecimento que é resultado de uma sanção cognitiva positiva aplicada pelo ator Luiza (segundo trecho abaixo):

A culinária nunca foi o meu forte e para ser honesto, fazia mais de vinte anos que eu não chegava perto de um fogão. Entre uma conversa e outra pelo *Skype*, a Dani havia me sugerido fazer um brigadeiro, que era uma receita mais simples. **Como ela sabia que eu não tinha a menor ideia do que fazer, ainda me enviou por e-mail um vídeo postado no YouTube com o passo a passo da operação.** Além disso, eu ainda podia contar com o apoio da nossa assistente em Cingapura, que ajudaria a enrolar os docinhos e colocar nas forminhas (fazer isso também já seria demais, não?). Até que me saí bem e os meus brigadeiros acabaram fazendo o maior sucesso na classe da Luiza. De repente, eu estava no meio das outras mãos passando a receita do doce [...] Só sei que eu não via a hora de sair dali (SANTOS, 2013, p. 18, grifos nossos).

Por causa dela, também acabei aprendendo a cozinhar. Aquele brigadeiro da escola foi a minha primeira experiência culinária após muitos anos, **mas hoje morando nos Estados Unidos, sou eu quem “pilota” o fogão de casa.** E apesar do meu cardápio ser bastante limitado, **sou o pai mais orgulhoso do mundo toda vez que a Luiza me chama de *best cooker ever* (melhor cozinheiro de todos os tempos)** (SANTOS, 2013, p. 20, grifos nossos).

Voltando o olhar para o primeiro trecho, compreendemos que além de *não-saber-fazer* (incompetência), o ator também *não-quer-fazer* (nolição), e isso graças a um *crer dever-não-fazer* (interdição), sedimentado no imaginário cultural da sociedade patriarcal por meio da concepção da cozinha doméstica como lugar onde predominam práticas “femininas”, marcadas pela atenção ao detalhe, pelo cuidado quase artesanal na apresentação dos pratos. Destacam-se, nesse sentido, o termo “operação”, que remete à técnica (culturalmente “masculina”): “um vídeo postado no YouTube com o passo a passo da **operação**” (SANTOS, 2013, p. 18, grifo nosso) e o comentário feito em relação à apresentação do “produto final”, comentário que remete ao talento, culturalmente concebido como “feminino”: “enrolar os docinhos e colocar nas forminhas (**fazer isso também já seria demais, não?**)” (SANTOS, 2013, p. 18, grifos nossos). Esses dois excertos reverberam o que está sedimentado em nosso imaginário cultural em relação às práticas “masculinas” e “femininas” no âmbito culinário (e também fora dele): o homem ligado à técnica e também ao serviço “pesado”; a mulher ligada ao talento e também ao serviço de acabamento, “delicado”, “artesanal”.

Analisando isoladamente o primeiro trecho reproduzido acima, seria possível sustentar, portanto, que o ator-narrador reforça o estereótipo do homem avesso aos serviços

domésticos, efeito de sentido este já depreendido dos excertos anteriores, quando tratamos da assunção do papel “dona de casa” pelo ator. Confirma essa aparente rejeição do papel (e principalmente da expressão “dona de casa”) a já mencionada expressão “Macho do século XXI”, que o ator-narrador emprega em detrimento da primeira. Entretanto, é preciso analisar a tensão que daí decorre, visto que, apesar de não se assumir, isto é, de não se admitir uma “dona de casa” ao longo da narrativa, esse ator assume/admite o desempenho de ações que configuram a prática doméstica do cuidado da casa. Isso ocorre graças ao contato sensível (ao “ajuste”) que vai sendo estabelecido entre o referido ator e o ator “Luiza” (a filha): **“Por causa dela, também acabei aprendendo a cozinhar. [...] hoje morando nos Estados Unidos, sou eu quem ‘pilota’ o fogão de casa”** (SANTOS, 2013, p. 20, grifos nossos).

A fim de adicionar elementos à discussão, é fundamental explorar uma imagem fotográfica inserida logo no início da obra, no primeiro capítulo, intitulado “Macho do século XXI”. Construída de maneira caricatural, tal qual a imagem da capa, a referida imagem dialoga explicitamente com aquela, permitindo-nos problematizar ainda mais a fundo a questão da não assunção explícita do papel “dona de casa” pelo ator (Figura 44):

Figura 44 – Imagem fotográfica que dialoga com a primeira capa de *Macho do século XXI*



Posicionado ao centro da imagem, o ator apresenta-se, a partir da figurativização visual construída, no suposto desempenho dos papéis temáticos “executivo” e “dona de casa”, a diferença entre esta imagem e a imagem da capa sendo, primordialmente, a inserção de dois objetos que remetem aos serviços do âmbito profissional (“corporativo”) e aos serviços do âmbito doméstico, respectivamente: o telefone celular e o aspirador de pó. Interessante é observar que nesta imagem o executivo ocupa a centralidade do espaço e que o aspirador de pó funciona como um simples “apoio” para esse sujeito. Pode-se então pensar que, antes de ser um papel plenamente assumido/admitido pelo ator em questão, o papel “dona de casa” é um papel *publicitado* pelo enunciador, isto é, pensado sobretudo a partir de estratégias comerciais (vide o emprego do lexema “dona de casa” no subtítulo e a construção dessa imagem fotográfica caricatural). Já ao afirmar-se “Macho do século XXI” em vez de assumir-se explicitamente como “dona de casa”, mesmo passando a desempenhar parte das práticas domésticas que configuram esse papel, o ator-narrador focado dá mostras do poder que as coerções simbólicas – como um homem *deve-ser/fazer/sentir* – implicitamente exercem sobre si (e sobre a assunção dos seus papéis, práticas e formas de vida).

Para continuar a reflexão, analisemos agora outro papel temático, concebido a partir da prática doméstica do cuidado dos filhos. Para tanto, tomemos a figura-lexemática “*daddy in home*”, a qual recobre esse papel. Sem equivalente direto na língua portuguesa, a figura descreve literalmente um “papai em casa” ou, como é mais interessante pensar, um “pai que é o cuidador primário do(s) filho(s)”. Curioso é observar que o enunciador (nas orelhas do livro) e o próprio ator-narrador (ao longo da narrativa) apresentam essa figura como sendo o equivalente a um “papai dona de casa”: “sou um *daddy in home*, que é uma maneira mais bonitinha de dizer ‘papai dona de casa’” (SANTOS, 2013, p. 14). Percebe-se, assim, como os papéis temáticos que definem o ator estão imbricados e como o papel temático “pai” é, nessa configuração, o papel mais proeminente: pode-se antecipar, desse modo, que o ator focado só é “dono de casa” porque é o “cuidador primário da filha”, pois nada mais justifica ou justificaria, nessa perspectiva, uma “inversão” de papéis entre o casal. Observemos os três trechos abaixo para discutirmos melhor essa questão:

No dia seguinte, consegui acalmá-la e de alguma forma convencê-la das minhas **qualificações para cuidar da nossa filha**. Imagine a cena: ela, profissional de Recursos Humanos, me fazendo uma série de perguntas. Você sabe cozinhar pra Luiza? E dar banho? Tem que preparar o lanche pra levar na escola, o que você vai preparar? Parecia uma entrevista de emprego. Finalmente, ela me “contratou”, consolada pelo fato de que seria uma situação provisória, até que a gente encontrasse uma outra pessoa por lá. [...]

E sem saber, **abria o caminho para que eu virasse um *daddy in home*** (SANTOS, 2013, p. 56, grifos nossos).

Mas por outro lado, era a oportunidade para continuar acompanhando o crescimento da Luiza. Eu nunca tinha passado tanto tempo ao lado dela. E estava adorando. Além disso, era importante contar com o reconhecimento da Dani de que eu seria a melhor pessoa para **cuidar da nossa filha** na ausência dela. E enfim, ela poderia se concentrar com tranquilidade no trabalho. **Desse modo, oficialmente eu me tornava um *daddy in home*** (SANTOS, 2013, p. 68, grifos nossos).

A nossa família estava muito mais próxima hoje (e eu por consequência, muito mais próximo dela) e **eu tinha o melhor emprego do mundo, que era o de pai da Luiza** (SANTOS, 2013, p. 85, grifos nossos).

O primeiro trecho acima narra a situação posterior ao pedido de demissão da empregada e babá brasileira Mari, que apesar de ter embarcado com a família Santos rumo a Cingapura, desiste do combinado logo após chegar lá, pedindo para voltar ao Brasil. Por meio desse trecho, observa-se como o papel “*daddy in home*” condensa as práticas domésticas relacionadas ao cuidado da filha, e como esse papel é assumido pelo ator como uma “situação provisória”. Já o segundo e terceiro trechos descrevem a assunção “oficial” do papel, ocorrida não muito tempo depois da assunção provisória, destacando-se ao longo dos trechos a isotopia da profissão/profissionalismo, marcada nos lexemas “qualificações”, “entrevista de emprego”, “contratou”, “oportunidade”, “trabalho”, “melhor emprego do mundo”.

Antes de avançarmos na análise, convém retomarmos uma hipótese levantada quando da observação analítica da primeira capa: naquele momento, apontamos o papel “dona de casa” como um possível hiperônimo, os papéis “pai” e “marido” como possíveis hipônimos. Entretanto, essa hipótese mostra-se inválida após a investigação conduzida, sendo possível agora afirmar que é sobretudo o papel “pai” (“*daddy in home*” ou “papai em casa”) que predomina na constituição discursiva do ator (ressalta-se que a problematização da expressão “Macho do século XXI” será feita adiante, na segunda parte da análise).

Passemos então ao papel patêmico do ator, definido a partir da configuração da paixão da vergonha. Do mesmo modo como essa paixão foi identificada nas análises conduzidas nas seções anteriores da presente pesquisa, aqui também ela se manifesta: paixão intersubjetiva, a vergonha surge do cruzamento de duas configurações, a da inferioridade e a da exposição (Harkot-de-La-Taille, 1999). A primeira configuração resulta da comparação entre a “boa imagem”, isto é, a imagem virtual formada por meio dos valores do microuniverso socioletal do qual faz parte o sujeito, e a imagem por ele de fato projetada, a qual não corresponde à

“boa imagem” esperada. A segunda configuração, por sua vez, concerne ao olhar real ou virtual de um espectador cuja opinião importa sobremaneira ao sujeito.

Em outros termos, a vergonha surge de um *dever* que é assumido pelo sujeito e, em seguida, interiorizado como um *querer*: segundo Harkot-de-La-Taille, “o sujeito assume os valores representados pelo Destinador: *deve* ter determinada imagem, para ser assim reconhecido pelos membros de seu grupo, e *quer* ter essa mesma imagem” (1999, p. 68). Contudo, a “boa imagem” não é projetada ao grupo: ele deve e quer-fazer/ser, mas não pode e toma consciência disso (não-poder-fazer/ser + saber-não-ser). Harkot-de-La-Taille explica, nesse sentido, que além da fratura no nível do poder, a vergonha pressupõe uma ação reflexiva de censura da imagem projetada, por parte do próprio sujeito: “o sujeito passa a *saber* que não tem, ou que não *é*, a ‘boa imagem’, mas a imagem projetada” (1999, p. 68).

Entram assim em discussão, na configuração da “vergonha”, questões concernentes à moralidade social, às imagens que são positivamente valorizadas e às imagens que, contrariamente, recebem uma valorização (sanção ou autossanção) negativa no seio social. São valorizadas positivamente, nessa perspectiva, as imagens do “homem ligado ao espaço público”, “trabalhador”, “provedor” e as da “mulher ligada ao espaço doméstico”, “mãe”, “cuidadora”, a inversão sendo considerada até aceitável¹⁰³ para a mulher, porém desonrosa e, antes disso, indigna para o homem. É o que se verifica no seguinte trecho:

Nós todos temos uma tendência de pré-julgarmos as pessoas quando ainda não as conhecemos bem. **E certamente meus novos amigos pensavam coisas do tipo:** o que é que eu vou conversar com um cara desses? É capaz dele ficar falando da reunião da filha na escola ou da empregada filipina que não anda fazendo o serviço direito... [...] **Eu me sentia como se não fizesse mais parte daquele time** (SANTOS, 2013, p. 79, grifos nossos).

Compreende-se, a partir do trecho reproduzido acima, como a exposição ao olhar (pensamento/julgamento) do outro, mesmo que suposta, provoca no sujeito uma alteração passional notável, de modo que o sujeito sente-se “envergonhado” por assumir o papel temático (e a forma de vida) de um homem “do lar”. A dependência financeira em relação à esposa, a assunção de práticas domésticas culturalmente “femininas” e desprestigiadas, a

¹⁰³ O que se confirma, de fato, em relação à mulher, é que quando ela sai para o espaço público/profissional, tem sempre outra mulher – mãe, sogra, irmã, vizinha, babá – que fica “em seu lugar”, cuidando dos filhos. Por isso essa “inversão” é aceitável para a mulher. Na obra em questão, quando a família embarca para Cingapura, leva consigo a babá brasileira Mari. Já instalada, a família passa pela situação do pedido de demissão de Mari, e então, pouco tempo depois, contrata a filipina Archie para assessorar o ator homem “do lar” na rotina doméstica. Há, portanto, um acúmulo de papéis atrelado à figura da mulher, que pode até assumir o espaço público e os papéis outrora exclusivamente “masculinos”, mas com a condição de também assegurar a perfeita organização do espaço doméstico e o bom desempenho das funções maternas.

discrepância comportamental e o conseqüente isolamento em relação aos grupos hegemônicos masculinos, tudo isso faz com que o sujeito se sinta segregado, ameaçado de exclusão social tendo em vista as indagações persecutórias de que é constantemente alvo:

O Jason, quase sempre fumando do lado de fora, fazia questão de me cumprimentar. **Para os conceitos dele, eu era um verdadeiro extraterrestre. Um homem que não trabalhava e, ainda por cima, era sustentado pela mulher. Ao me ver, ele não resistia e sempre perguntava: continua sem trabalhar?** Eu apenas acenava com a mão, desconversava e apertava o passo para ele não vir atrás (o que às vezes era inevitável) (SANTOS, 2013, p. 80-81, grifos nossos).

Ademais, corrobora para a instauração da paixão da vergonha o fato de a assunção do referido papel, por parte do ator homem, ser culturalmente interpretada como “mordomia”, “vida boa”, isto é, como evidência de “oportunismo” (o homem “do lar” seria, nessa perspectiva, apenas um homem “no lar”). Prova isso a figura-lexemática “madame”, empregada em trechos como: “essa minha vida de madame [...] estava começando a cobrar um preço alto dentro da minha cabeça de macho” (SANTOS, 2013, p. 83).

Essa moralidade social, que rege e regula os comportamentos de homens e mulheres, definindo quais as práticas e papéis que *devem* e quais as práticas e papéis que *não devem* ser desempenhados por uns e outros, acaba fazendo com que, comparando sua situação atual (“sua imagem pessoal”) com o que prevê essa moralidade (“a boa imagem” esperada), o sujeito homem “do lar” se sinta inferiorizado, culpado, constrangido:

Em resumo, **eu sentia uma culpa enorme [...] Estava incomodado** por não ter uma independência financeira (ou melhor, ter **uma dependência completa da minha mulher**) e sequer sabia explicar para a minha filha a razão pela qual eu era o único pai que ia buscar a filha todos os dias na escola, **em vez de estar trabalhando, como faziam todos os pais dos amiguinhos dela** (SANTOS, 2013, p. 84, grifos nossos).

Interessante é observar o que diz Harkot-de-La-Taille sobre um dos parassinônimos da vergonha, a indignidade: “na indignidade, o sujeito exerce uma auto-sanção negativa e propõe à outra parte uma sanção pragmática ou sua validação” (1999, p. 42). Continua a autora: “Se a configuração da desonra é instaurada de fora pra dentro, do grupo para o sujeito, a partir da imagem projetada, a configuração da indignidade segue o caminho contrário” (1999, p. 42). A configuração da indignidade se dá a partir do homem submisso a um sistema de valores, em busca de uma autoimagem perfeita. Sendo assim, é interessante observar como o sujeito em questão supera sua vergonha também de dentro para fora:

Eu precisava “sair do armário” para mim mesmo e ver que era possível **aceitar essa nova situação com dignidade**. E foi o que fiz. Finalmente, **percebi que não deixava de ser homem somente porque eu não bancava as contas da casa**. A nossa situação financeira permitia isso. **Se minha esposa**, que era a parte diretamente implicada, **estava feliz, por que eu ainda tinha que me incomodar tanto com isso?** (SANTOS, 2013, p. 85, grifos nossos).

Nesse processo de superação, é importante ressaltar como o destinador-julgador social (considerado em sincretismo com o sujeito “envergonhado”) é substituído por um destinador-julgador íntimo, figurativizado, na narrativa, pelo ator “Dani” (trecho acima) e pelo ator “Luiza”: “Cada beijo e abraço da Luiza me convenciam de que **eu não deveria ficar preocupado com o que os outros podiam pensar de mim**” (SANTOS, 2013, p. 86, grifos nossos). Ainda mais interessante é observar como a superação da vergonha é discursivamente manifestada e como sua manifestação dá lugar a um desejo íntimo de despertar no outro uma paixão também ligada à adequação/inadequação entre “imagens”: “Hoje, ao invés da **vergonha** que eu sentia ao me apresentar aos outros homens quando cheguei a Cingapura, eu só consigo pensar que se soubessem o que foi minha vida nesse período, eles é que sentiriam **inveja de mim**” (SANTOS, 2013, p. 94, grifos nossos). A diferença primordial, a nosso ver, é que enquanto o envergonhado sente-se inferiorizado/diminuído diante da exposição ao olhar julgador do outro, o invejado (isto é, aquele que é “alvo” da inveja) sente-se geralmente engrandecido/enlevado diante dessa mesma exposição. Em outras palavras, o envergonhado constrange-se por sua inferioridade, o invejado regozija-se por sua superioridade.

Voltando às práticas cotidianas desempenhadas pelo ator enfocado, é preciso citar, além das práticas domésticas já abordadas, as práticas parentais, as práticas de entretenimento/lazer e as práticas amorosas. Quanto às primeiras, destaca-se a dedicação integral do ator ao ator “Luiza” (a “filha”) e a discursivização da realização encontrada no âmbito dessa relação parental: são descritas, nessa perspectiva, ações relacionadas às atividades recreativas, lúdicas e pedagógicas realizadas com o ator “Luiza”, bem como aos cuidados com a sua higiene/bem-estar, conforme o trecho reproduzido a seguir:

Acabei trocando minhas *happy hours* com os amigos no bar por incontáveis horas realmente felizes no parque, no banho ou escovando os cabelos dela, nas brincadeiras com os bichinhos de pelúcia, nas histórias contadas na cama na hora de dormir, no sofá assistindo o desenho do Bob Esponja, no carro ouvindo a música preferida dela no último volume ou até mesmo ajudando-a nos seus primeiros passos na alfabetização (SANTOS, 2013, p. 19).

Quanto às próprias práticas de entretenimento/lazer, destaca-se, por um lado, a realização de ações culturalmente concebidas como integrando práticas “femininas”, tais como aproveitar liquidações em *shopping centers* fazendo “extravagâncias” de consumo, ou, caso seja-nos permitida uma analogia, “comprinhas” não planejadas:

Eu sentia falta de comprar meus **vinhozinhos** [...]. A Dani resolveu me **fazer um agrado** e num belo dia comprou uma adega refrigerada superbacana. [...] Havia uma **liquidação** bem interessante e eu decidi encher o **novo brinquedo** todo de uma vez. Mal passei o cartão para o pagamento, toca o telefone. Era a Dani querendo saber por que eu tinha gasto tanto. Eu não tinha feito qualquer **extravagância**, mas como se tratavam de quatro caixas, o valor assustou. [...] acabei tomando uma **bronca** nem bem havia saído da loja (SANTOS, 2013, p. 16-17, grifos nossos).

Do trecho acima, destaca-se, dentre todos os termos grifados, o termo “vinhozinhos”, o qual remete a um centro de interesse do ator, que montara, um ano antes da expatriação e logo após deixar o cargo de alto executivo da Renault, uma loja de vinhos num *shopping center* de São Paulo. O emprego do diminutivo é aí interessante (exploraremos a questão de maneira aprofundada na próxima subseção), uma vez que faz eco ao lexema “comprinhas”, termo que condensa práticas de consumo culturalmente concebidas como “femininas”. Além do termo “vinhozinhos”, outros como “agrado” (fazer/receber agrados), “liquidação”, “novo brinquedo” e “bronca” ajudam a (re)construir de maneira lúdica a “inversão” de papéis entre os atores “homem” e “mulher”: de sujeito destinador dos “agrados”, o ator homem “do lar” passa a sujeito “destinatário”; de sujeito sancionador das práticas de consumo da parceira, o ator homem “do lar” passa a sujeito cujas ações são sancionadas; de sujeito provedor, o ator homem “do lar” passa a sujeito dissipador da renda conjugal/familiar.

Ainda no âmbito das práticas de entretenimento/lazer, verificam-se as atividades físicas e as atividades intelectuais: “o **exercício físico** definitivamente entrava na minha vida [...] um **banho de piscina** no prédio [...] eu finalmente podia **ler** tudo o que queria” (SANTOS, 2013, p. 72-73, grifos nossos); “eu mantinha essa rotina de madame, sempre intercalando com alguma atividade não menos prazerosa, como **ir ao cinema** [...] e **conhecer os museus e outros locais interessantes** de Cingapura” (SANTOS, 2013, p. 73, grifos nossos). Do último trecho, é importante destacar a figura-lexemática “madame”, arquivada, em nosso imaginário cultural, como representação de uma mulher rica que não trabalha e que vive em função dos próprios caprichos (geralmente sustentados pelo cônjuge/parceiro). Essa figura-lexemática dialoga com o que apresentamos mais acima ao abordar a “extravagância” de consumo feita pelo ator no tocante aos “vinhozinhos”, e reconstrói mais uma vez de forma

lúdica a “inversão” de papéis entre “homem” e “mulher”. Cabe ressaltar, a esse respeito, que a figura “madame” recupera um estereótipo feminino que não condiz com a “realidade” do trabalho doméstico implicado na assunção do papel “dona de casa” (limpar, lavar, passar, cozinhar, etc.): o que se tem aqui, portanto, é a referência a um “mito” que, de tempos em tempos, aparece para rondar nosso imaginário cultural: “dona de casa não faz nada”. É essencial observar, no entanto, que “humor” e “confissão” se mesclam na descrição/narração das práticas desempenhadas pelo ator, conforme é possível verificar no trecho reproduzido abaixo, onde se retoma a figura-lexemática “madame” não mais de forma lúdica, mas séria, franca, sendo possível depreender, face às coerções simbólicas que o ator experimenta, a intencionalidade de revogá-la: “essa minha vida de madame – pelo menos das nove da manhã às três da tarde, horário no qual eu buscava a Luiza na escola – estava começando a cobrar um preço alto dentro da minha cabeça de macho” (SANTOS, 2013, p. 83).

Quanto às práticas amorosas, destaca-se, além da prática de fazer/receber “agrados” ao/do companheiro, já mencionada acima, práticas como a de “discutir a relação conjugal”, culturalmente concebida como “feminina”: “Como casal, a gente está acostumado com aquelas longas discussões da relação, que as mulheres adoram. Desta vez, eu sentia que realmente tinha algo importante para conversar” (SANTOS, 2013, p. 40). Compreende-se, a esse respeito, como o estereótipo feminino é, a princípio, reforçado (afirma-se que as mulheres adoram “discutir a relação”), mas, ao mesmo tempo, desestabilizado, sobretudo no momento em que o ator-narrador reconhece a importância da discussão entre o casal e do estabelecimento de um “contrato” capaz de nortear a vida da família:

Saímos dessa conversa com uma base de “contrato” que norteou toda a nossa vida desde então. Nós nunca escrevemos num papel – embora não tivesse sido uma má ideia. Tento resumir algumas “normas”, que acabaram regendo a nossa vida dali para frente, numa ordem aleatória, pois todas elas têm o mesmo peso em importância (SANTOS, 2013, p. 41).

Eu e a Dani nunca conversamos tanto como hoje. E o motivo é que ambos estamos preocupados se o nosso “contrato” ainda está valendo. Da mesma forma que fazemos com os nossos projetos na empresa, em casa não pode ser diferente. Sempre temos um ponto de acompanhamento para garantir que o projeto do casal continue no caminho certo, e, eventualmente, fazer as correções necessárias. Nossa conversa chega a ser engraçada. Ela questiona se estou feliz com minhas funções de dona de casa. E eu respondo perguntando se ela continua feliz com a situação de continuar me sustentando (SANTOS, 2013, p. 145-146).

Na enunciação dessas práticas amorosas, mais uma vez o humor, depreendido sobretudo do último trecho da segunda citação: “Ela questiona se estou feliz com minhas funções de dona de casa. E eu respondo perguntando se ela continua feliz com a situação de continuar me sustentando” (SANTOS, 2013, p. 145-146). Observa-se, aqui, a convocação e a concomitante deformação de práticas e papéis de gênero, uma vez que o ator-narrador atualiza o estereótipo do homem “sustentado pela mulher”, que vive “vida de madame”, para dizer que a “inversão” é, sim, diferentemente do que nosso imaginário cultural condensa, perfeitamente possível – e verdadeiramente digna –, desde que considerada a partir de um acordo conjugal/familiar. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a nova forma de vida assumida transforma, sim, o “ser” do ator focado, mesmo que ainda se observe certa tensão entre o seu “ser” (privado) e o seu “parecer” (público):

Eu já mencionei a reclamação da Dani quando eu gastei uma grana do cartão de crédito na compra dos vinhos. **Mas algumas vezes eu me pego telefonando para saber o que ela vai querer que eu cozinhe para o jantar ou começo a reclamar da faxineira.** Ou seja, eu me vejo na pele da minha mãe trinta anos atrás. Tem que dar risada nesta hora, pois a situação é de chorar” (SANTOS, 2013, p. 146, grifos nossos).

Diante de tudo o que foi analisado, pode-se afirmar que há uma deformação de papéis e práticas ao longo da narrativa: o papel assumido pelo ator é, essencialmente, o de um “novo pai”, um pai que se dedica exclusivamente aos filhos, ocupando-se da alimentação, da higiene e de todos os outros cuidados que concernem à rotina dos pequenos, inclusive no que tange às atividades recreativas, lúdicas e pedagógicas que compõem o cotidiano do cuidado infantil. Quanto ao papel “dona de casa”, trata-se também de uma deformação, pois não se assumem todas as práticas culturalmente subsumidas por esse papel – ao menos não de imediato e de “bom grado”. Nessa perspectiva, é o papel “*daddy in home*” (literalmente “papai em casa” ou, como define o enunciador, “papai dona de casa”) o que melhor sintetiza o conjunto dos papéis assumidos pelo ator focado no espaço “do lar”. Constata-se, nesse sentido, que o papel temático “pai” moraliza, isto é, dignifica a “inversão” de papéis entre homem e mulher, uma vez que ser “pai” é, socialmente falando, algo respeitabilíssimo: a figura-lexemática “pai” traz então, para o semantismo (“papai dona de casa”), a noção de família, o que possibilita, portanto, alguma reelaboração do universo de valores em causa.

A fim de aprofundarmo-nos um pouco mais na compreensão da obra, passaremos à segunda parte da análise. Nela exploraremos a tensão que se observa na configuração das expressões “Macho do século XXI” e “*daddy in home*”, que parecem incompatíveis, ao

menos em um primeiro momento. Exploraremos, assim, questões que dizem respeito às operações da práxis enunciativa que criam a tensão entre os valores da moral social, pertencentes a uma forma de vida estabilizada, e os valores originários de uma ética pessoal, perceptivelmente em emergência na proposição da figura homem “do lar”.

4.3.2 “Macho do século XXI” ou “*daddy in home*”: tensões entre o “velho” e o “novo”

Após a abrangente análise apresentada no tópico anterior, consideramos interessante focar algumas particularidades para melhor se compreender o percurso de transformação pelo qual passa o ator em estudo. Partindo da observação do sequenciamento dos capítulos, destacamos, para fins de contextualização, que o livro não apresenta um sumário: os títulos dos capítulos¹⁰⁴ são descobertos no virar das páginas, de modo que o leitor não tem qualquer ideia prévia do que poderá encontrar nos capítulos seguintes. É interessante observar, a esse respeito, que “Macho do século XXI” figura como título do primeiro capítulo, num diálogo explícito com o título da obra; que “*Daddy in home*” aparece igualmente como título de um capítulo, já quase na metade do livro (capítulo nono); sendo interessante também observar outros títulos, como “Fora do Clube do Bolinha” e “Saindo do armário” (capítulos doze e treze, respectivamente), todos eles condensando duas temáticas-chave: a da masculinidade hegemônica e a das novas masculinidades.

Como já discutimos, o ator assume-se/define-se não como “dona(o) de casa”, mas como “Macho do século XXI”. Além disso, também se assume/se define como “*daddy in home*”. A princípio, as duas expressões parecem ocupar posições contrastantes: o termo “macho”, definido por Houaiss e Villar (2001, p. 1803) como “relativo ou próprio do sexo masculino”, mas também como aquele “com características próprias do homem, como energia, força, virilidade”, sinônimo, ainda segundo eles, de “valentão”, recupera facilmente o efeito de sentido de tradição e hegemonia (masculina); em contrapartida, o termo “*daddy*” é definido, segundo o *Longman Dictionary of Contemporary English* (2006, p. 392), como equivalente a “papai”, sendo utilizado “especialmente por crianças ou ao falar com elas”, o que recupera facilmente o efeito de sentido de sensibilidade/afetuosidade e aponta para a

¹⁰⁴ São eles, em ordem: Macho do século XXI; Da água para o vinho; Cortando o cordão umbilical; Uma vidinha ainda no século XX; Depois da certidão de casamento, um novo “contrato”; Arrumando as malas, rumo ao desconhecido; Uma ida ao inferno, com escala em Paris; Começando tudo de novo; *Daddy in home*; Uma vida que não pedi a Deus, mas Ele me deu; Solidão intelectual; Fora do “Clube do Bolinha”; “Saindo do armário”; Uma companheira para todos os momentos; Um lugar realmente único; Segurança, cidadania e liberdade; Revendo alguns conceitos; Fazendo as malas, de novo; Primeiras impressões de um brasileiro nos Estados Unidos; Sobre gatos, lugares e pessoas; Você pode mudar de lugar, mas os dilemas não; Vivendo um dia de cada vez; Missão cumprida, pelo menos por enquanto.

desestabilização da hierarquia/hegemonia. Sendo assim, acreditamos que existe uma tensão entre os termos e não somente entre eles: existe uma tensão na própria constituição identitária do ator focado, que ora reafirma seu pertencimento a um grupo masculino hegemônico, ora liberta-se de todo tipo de coerção, assumindo-se “outro”.

Os títulos dos capítulos doze e treze permitem ampliar a discussão: o primeiro é “Fora do Clube do Bolinha”, “Clube do Bolinha” sendo uma expressão popular usada para descrever um tipo de grupo onde os membros são em número reduzido e exclusivamente do sexo masculino. A expressão remete às histórias em quadrinhos da “Luluzinha”, lançadas em 1945, nas quais “Bolinha” figurava como nome do personagem que liderava o clube dos meninos, unidos sob o lema “menina não entra”. Acrescida do termo “fora”, tal expressão remete ao processo de segregação vivido pelo ator quando da “inversão” de papéis e lugares (o ator “esposa” assume a provisão familiar e o espaço da rua; o ator “marido” assume os cuidados da casa/da filha e o espaço do lar). Ao deslocar-se para um espaço “feminino” e ao desempenhar práticas “femininas”, o ator torna-se um sujeito segregado. O segundo título é ainda mais interessante: “Saindo do armário”. “Sair do armário” é expressão utilizada para descrever a ação típica de assumir publicamente a homossexualidade. Ao empregar tal expressão, no entanto, o enunciador a ressignifica, ao mesmo tempo recuperando a segregação implicada na assunção do novo papel e denunciando essa segregação.

Para discutir a questão, convém pensar a práxis enunciativa empregada na quebra dos estereótipos de gênero, a práxis enunciativa podendo ser tomada, a partir de Vogel, como a “grandeza-instância que atualiza os recursos potenciais da linguagem” (1995, p. 72), responsabilizando-se pela reconfiguração do uso. A práxis enunciativa permite, nesse sentido, atualizar o discurso do outro, isto é, os outros discursos que subjazem ao discurso do sujeito produtor/enunciador do texto, atualização essa que “pede o concurso da mistura e da abertura, tendo por benefício a expansão” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 47). É graças às operações da práxis enunciativa que o enunciador toma então uma expressão sedimentada pelo uso no imaginário cultural da sociedade brasileira e a propõe a novos usos, que podem eles também vir a ser sedimentados nesse imaginário cultural. “Sair do armário” ganha sentido novo: assumir-se fora dos padrões da masculinidade hegemônica, o que acaba por configurar um “belo gesto” (GREIMAS, 2014 [1993]) diante do enunciatário-espectador, a proposição de uma nova ética (pessoal) diante de uma moral (social) marcada por uma estética já desgastada. Quanto ao espectador instaurado no enunciado, é possível prever que ele é antes um “espectador interno” (LANDOWSKI, 1995), um duplo do ator homem “do

lar”, que precisa aceitar-se diferente antes mesmo de propor que os demais sujeitos do grupo social o aceitem como tal. O trecho reproduzido na sequência exemplifica a questão:

A partir desse momento, as coisas ficaram bem mais divertidas. Comecei a achar engraçadas as situações que antes me incomodavam muito. Nas festas, antes que alguém perguntasse minha profissão, eu logo me apresentava como *daddy in home* e até fazia piada disso. Na escola, acabei me voluntariando para acompanhar algumas das atividades da Luiza. Eu ajudava os meninos a tomar banho e a se trocar depois da aula de natação ou lia para as crianças na biblioteca [...] (SANTOS, 2013, p. 86).

Ainda acerca da “tensão” existente na configuração dos termos “Macho do século XXI” e “*daddy in home*” (bem como na própria constituição do ator), é preciso dizer que enquanto o **ator** rompe com a hegemonia masculina ao agir como um “novo homem”, “fora do padrão”, o **enunciador** reforça, ao longo de boa parte da obra, o padrão hegemônico masculino ao mostrar que esse ator continua sendo homem, continua sendo “Macho”. Interessante é observar como expressões do tipo “Macho do século XXI” (em oposição a “Macho do século XX”), “Macho da minha espécie”, “futuros Machos do século XXI” aparecem ao longo da obra. Em relação à primeira expressão, o narrador declara, logo no primeiro parágrafo do livro, que se trata de uma invenção de uma amiga: “Certa vez, uma amiga me definiu como o exemplo do ‘Macho do século XXI’. Aliás, não fosse pela insistência de algumas amigas, esta minha história jamais teria vindo parar no papel” (SANTOS, 2013, p. 11). Continua o narrador, na mesma página:

Você deve estar intrigado sobre qual seria a minha definição (ou melhor, a definição das minhas amigas) do tal “Macho do século XXI”. Pois esse homem não é um metrosssexual, extremamente preocupado com a aparência, muito menos um galanteador, que abre a porta do carro para a amada, ou um romântico, do tipo que ainda manda flores, como o Roberto Carlos (SANTOS, 2013, p. 11).

Dirigindo-se, sobretudo, ao público masculino, que, num primeiro momento, pode adotar uma atitude de rejeição a respeito do “novo homem” e da nova “forma de vida” apresentada, o narrador (simulacro do enunciador) procura, por meio do trinômio futebol, cerveja e mulher, mostrar o seu não desprendimento dos valores hegemônicos masculinos (tal desprendimento, é sabido por todos, acarretaria a sua autoexclusão do grupo): “Para o público masculino, já vou adiantando que não trago boas novas, pelo menos aparentemente. Caro amigo, este macho ainda gosta de futebol e de tomar cerveja com os amigos. E lógico, de falar sobre mulher, não necessariamente nesta ordem”, ao mesmo tempo em que declara a assunção

de valores outros: “Mas este homem lava louça, cozinha, passa aspirador, dá banho nas crianças e as leva para a escola. E eu não falo de um homem que compartilha com a esposa o cuidado com a casa e os filhos, o que hoje é cada vez mais comum” (SANTOS, 2013, p. 12). Percebe-se como ele vai reforçando o estereótipo masculino, aproximando-se do enunciatário (veja o vocativo “caro amigo”), seduzindo-o a partir da apresentação das “vantagens” que uma tal inversão pode propiciar ao(s) homem(ns). Já no parágrafo seguinte:

Este indivíduo não tem um emprego formal, portanto, é ele que quase sempre executa as tarefas domésticas descritas aqui, entre outras. Como a vida não é feita somente de agruras, ele até pode ter um carro na garagem e um cartão de crédito na mão para passear no shopping center – embora acabe usando este cartão na maioria das vezes para fazer compras no supermercado (SANTOS, 2013, p. 13).

O tom humorístico da narração, as “brincadeiras” que são feitas em relação à assunção do novo papel amenizam a força de impacto da ruptura, tornando-a mais extensa. Apoiando-nos em Discini (2015), compreendemos que, ao relativizar avaliações pejorativas, inclinadas à exclusão e à triagem, o humor movimenta-se em direção à mistura. Nas palavras da autora, “o humor refaz a rotina das coisas no mundo” (2015, p. 102), uma vez que cobra distanciamento emocional e nega as expectativas de um acontecimento extraordinário.

O jogo entre sedimentação e inovação de valores, empreendido pela práxis enunciativa, revela, então, o ambíguo pertencimento do ator a dois universos de valores contrastantes, apontando, ainda, para certo distanciamento entre narrador e protagonista (espécie de cisão identitária?) e permitindo a caracterização da autobiografia em questão como um texto levemente “romanceado”. É o que se verifica, por exemplo, a seguir:

Obviamente, essa é uma definição bastante simplista, que não resume precisamente o que aconteceu na minha vida nos últimos tempos. Na realidade, ela não faz jus ao que eu defino como uma aventura maravilhosa, que mudou definitivamente minha visão das coisas. **Mas por enquanto, fiquemos com esta mesmo, que não deixa de ser verdadeira também** (SANTOS, 2013, p. 13, grifos nossos).

Esse “tom” de romance, que distancia narrador e protagonista – uma vez que faz-crer que algumas escolhas em relação à sequência da narrativa são de tipo “estratégico” –, remete-nos a questões que dizem respeito à produção da obra e, em decorrência dessas questões, ao estudo do seu enunciatário. Apoiando-nos, nesse sentido, em algumas proposições de Courtés (1988), podemos afirmar que o enunciador de “Macho do século XXI” se dirige, logo no início da obra, a um enunciatário do tipo “opositor”, um enunciatário que irrefletidamente

rejeita a concepção de um homem “do lar”. É apenas com o avançar das páginas e mais claramente no final da obra que o enunciador concebe um enunciatário que de “opositor” se torna não exatamente “partidário”, mas ao menos “simpatizante” da figura homem “do lar”. Acerca desses tipos de enunciatário, Courtés explica:

Nós prevemos então, num primeiro momento, ao menos duas reações possíveis para o enunciatário (sem levar em conta, nesse instante, todas as eventuais posições intermediárias): ou bem ele crê nas proposições [...] que lhe apresenta o enunciador, e nós o qualificaremos então de “partidário” (= um “enunciatário”, termo compreendido no seu sentido estrito), ou bem ele as rejeita categoricamente e nós veremos nele um “opositor” (= um “anti-enunciatário”). [...] Certamente, pode-se passar de um polo ao outro: o partidário parte da sua posição inicial para tornar-se um “desconfiado” (um “não-enunciatário”) antes de alcançar o polo do opositor; correlativamente, o opositor não pode se tornar partidário senão passando pela posição intermediária de “simpatizante” (correspondendo à posição de “não anti-enunciatário”) (COURTÉS, 1988, p. 37-38, tradução nossa¹⁰⁵).

Essa tensão segue ao longo de toda a narrativa, embora sutis transformações possam ser observadas. Outro trecho exemplifica a questão ainda no começo da obra (capítulo “Uma vidinha ainda no século XX”): “De repente, ela começou a ganhar mais do que eu, mas isso nunca foi um problema pra mim como ‘macho’ (do século XX, ainda), pois eu também tinha uma boa remuneração” (SANTOS, 2013, p. 32). Mais uma vez, é a figura do “macho provedor” que aparece, reforçando o estereótipo masculino já apontado. Nesses momentos, concebemos um enunciatário do tipo “opositor”, um enunciatário que preenche perfeitamente o perfil do “Macho do século XX”, ainda a ser transformado.

Essas reiterações aparecem em outros momentos da narrativa, como se observa nos trechos abaixo. No primeiro deles, o ator-narrador descreve sua nova rotina, afirmando-se macho, mas de outra espécie, haja vista a expressão “macho da minha espécie”: “Não bastasse essa solidão intelectual, ainda tinha outra coisa que pegava muito. Para os outros homens, conviver com um ‘macho da minha espécie’ não é tão interessante assim” (SANTOS, 2013, p. 79). São enunciados consideravelmente machistas à primeira vista, que nos levariam por vezes a afirmar que não há nenhuma ruptura, nenhum indício de emergência de uma nova

¹⁰⁵ Texto original: «*Nous prévoyons alors, dans un premier temps, au moins deux réactions possibles pour l'énonciataire (sans tenir compte, pour l'instant, de toutes les éventuelles positions intermédiaires): ou bien il croit aux propositions [...] qui lui soumet l'énonciateur, et nous le qualifierons alors d'“adhérent” (= un “énonciataire”, mot entendu au sens restreint), ou bien il les rejette catégoriquement et nous verrons en lui un “opposant” (= un “anti-énonciataire”). [...] Bien entendu, on peut passer d'un pôle à l'autre: l'adhérent part de sa position initiale pour devenir un “méfiant” (un “non-énonciataire”) avant de rejoindre le pôle de l'opposant; corrélativement, l'opposant ne peut devenir adhérent qu'en passant par la position intermédiaire de “sympathisant” (correspondant à la position de “non anti-énonciataire”)*».

forma de vida. O segundo trecho vai na mesma direção, mesmo sendo parte de um dos capítulos mais adiantados, onde o narrador dá dicas ao enunciatário (homem ou mulher) que vai passar por uma inversão familiar do mesmo tipo: “Acredito que essas dicas podem ser úteis para ambos, embora reconheça que as coisas ainda são um pouco mais complicadas para os ‘futuros Machos do século XXI’” (SANTOS, 2013, p. 144).

Esse novo ator e sua nova forma de vida permanecem quase a narrativa toda em *tensão*, e isso devido às coerções físicas, morais e simbólicas que o circundam enquanto ator do enunciado e, enquanto narrador/enunciador, devido ao tipo de enunciatário previsto (“opositor”). Essas coerções são mencionadas ao longo do texto:

Algumas mães ficam apreensivas com a minha presença, com certeza perguntando: o que será que aquele cara de bermuda, camisa e a barba por fazer está fazendo por ali? Eu não as culpo. Se uma mulher chega perto do seu filho e começa a conversar, você acha super normal. Mas se um homem chega perto, você já desconfia que ele possa estar querendo roubar a criança. Tudo bem, eu ficaria esperto também (SANTOS, 2013, p. 81).

Outras coerções (do tipo “físicas” dessa vez), como a ausência de banheiros públicos para que pais homens possam levar seus filhos (e principalmente, suas filhas) também são citadas e tudo isso configura a denúncia de uma forma de vida masculina hegemônica e, ainda mais profundamente, dos estereótipos de gênero que fundamentam essa forma de vida e a cultura na qual ela se insere. A forma de vida emergente, apesar de ocultada em boa parte da narrativa, apesar de dificilmente identificada devido à aparente atmosfera “machista” da obra, emerge com maior presença exatamente no final, no último capítulo do livro.

Do humor extenso, estratégia de uma práxis enunciativa que marca seu lugar na rotina do mundo, passa-se à sensibilização do enunciatário, que inicialmente na posição de “opositor” é agora já “simpatizante” da proposta de um novo homem e de uma nova forma de vida doméstica. É o que nos mostra o episódio das tartaruginhas, no qual a força da relação afetiva entre o ator em questão (pai) e o ator “Luiza” (filha) brada mais alto que todos os estereótipos e todas as coerções explícitas e implicitamente manifestados na obra, diluindo a *tensão* que marca os percursos identitários construídos ao longo da narrativa:

Pedi a ela que pegasse um dos seus brinquedinhos, que não fosse muito grande, que tivesse um papai e a filhinha. Ela foi correndo pegar uma tartaruga, que tinha três bebezinhos. Eu então combinei com ela que eu levaria a tartaruga papai comigo na viagem e que ela cuidaria dos bebezinhos. E que quando eu estivesse no Brasil, sempre que a gente se

falasse pelo *Skype* nós estaríamos com as nossas tartaruguinhas (SANTOS, 2013, p. 154).

O narrador continua a história dizendo que a filha finalmente se acalmou e dormiu. Na manhã seguinte, no entanto, a filha lembra o pai do combinado, reafirmando a força e importância do “pacto” existente entre eles:

- Pai, acho que aquele nosso combinado de ontem à noite não vai funcionar.
- Por quê você acha isso?
- Eu estava pensando. Será que você não vai esquecer a tartaruga? Se isso acontecer, eu vou ficar muito triste.
- Claro que não, filha. A partir de agora, eu sempre vou lembrar disso.
- Tudo bem, mas eu tive uma ideia que acho melhor. Que tal se a gente carregar sempre as tartaruguinhas no bolso?
- Mas eu vou carregar a minha no bolso para onde eu for no Brasil.
- Não, pai. Estou falando da gente já fazer isso agora (SANTOS, 2013, p. 154-155).

O ator-narrador continua descrevendo a cena dizendo que a filha passou semanas perguntando-lhe, a toda hora, se ele estava com a tartaruga no bolso. É no parágrafo seguinte, parágrafo de encerramento da obra, que se verifica o que chamamos mais acima de “sensibilização do enunciatário”, momento em que, apesar da aparência construída ao longo da narrativa, aparência de austeridade, rigidez (contida sobretudo na figura do “Macho”) tem-se a revelação de um outro homem, de uma “essência” até então mantida em segredo (um verdadeiro “*daddy in home*”):

Não precisa nem dizer que hoje eu guardo a tartaruguinha como se estivesse protegendo minha própria vida. Talvez um dia, a Luiza acabe mesmo esquecendo dessa história, afinal, ela vai crescer um dia. Mas o certo é que, se eu andava procurando um indicador de *performance* para medir meu resultado, agora não tenho mais dúvida de que estou fazendo bem a minha parte (SANTOS, 2013, p. 154-156).

Mostra-se na aparência o não desprendimento dos valores hegemônicos, a essência (o “ser” ou o “parecer do ser”) do ator sendo explicitamente revelada nesse momento final da narrativa, quando ele assume a “inversão” como uma aventura de fato maravilhosa, uma experiência que realmente transformou sua vida. Pode-se dizer, desse modo, que a obra começou com o máximo de inteligibilidade, e termina agora de modo um pouco mais sensível. São duas formas de vida “opostas” que tentam conviver: uma forma de vida já estabilizada, mantida na aparência, e uma em emergência, guardada em segredo. Na aparência, hegemonia masculina; na imanência, igualdade de gêneros. Pode-se dizer, desse

modo, que a obra vende o discurso do “Macho do século XXI” (um pouco menos grotesco que o “Macho do século XX”), mas é essencialmente uma obra onde se constrói um “*daddy in home*”, figura que em nada lembra o estereótipo do Homem com H maiúsculo (ou do Macho com M maiúsculo), como se evidenciou ao longo das análises.

Outro ponto que ajuda a confirmar a emergência dessa forma de vida “igualitária”, e que só é verificado após uma releitura mais atenta da obra, diz respeito ao largo emprego dos diminutivos. Apoiando-nos nas reflexões de Ronald Beline Mendes (2012), pesquisador que desenvolve seus trabalhos no âmbito da sociolinguística, indagamo-nos se o largo emprego dos diminutivos na obra não estaria ligado à quebra dos estereótipos de gênero (intencional ou não), uma vez que, segundo hipótese de trabalho do pesquisador, culturalmente se concebem os diminutivos como marcadores de sexo/gênero. Destaca Mendes (2012), a esse respeito, três usos mais comuns do diminutivo: em referência ao tamanho reduzido; em referência a um uso mais abstrato, metafórico, podendo reportar-se a percepções mais subjetivas e/ou afetivas; em contextos em que ele já está consagrado pelo uso¹⁰⁶.

Voltando ao nosso objeto de análise, verificamos o largo emprego do diminutivo em referência ao tamanho reduzido, o que é patente quando se verifica que o ator “Luiza” (a filha do ator focado), é uma criança de apenas cinco anos, sendo natural então o uso do diminutivo ao dirigir-se a ela ou ao referir-se a ela e a outras crianças também pequenas, como nos trechos que seguem: “A Luiza, com quase três **aninhos**, crescia cada vez mais linda” (SANTOS, 2013, p. 29, grifo nosso); “Esse negócio de aprender inglês, vai dar um nó naquela **cabecinha**, eu dizia” (SANTOS, 2013, p. 35, grifo nosso); “O **menorzinho** tinha uns dois anos e estava brincando perto da Luiza. [...] não tive dúvida e corri para acudir o **menininho**” (SANTOS, 2013, p. 81-82, grifos nossos); “O sanitário masculino não tinha a menor condição de sobrevivência para a vida humana, muito menos para uma **garotinha** de cinco anos” (SANTOS, 2013, p. 98, grifo nosso).

No entanto, o uso metafórico do diminutivo também é largamente empregado, sendo esse uso curioso uma vez que resulta de percepções, sensações e/ou apreciações subjetivas (poderíamos também dizer “afetivas”) de objetos, conceitos, ações, situações, circunstâncias, etc.: “Hoje, quando alguém me pergunta qual é a minha profissão, eu falo com a maior satisfação do mundo que sou um *daddy in home*, que é uma maneira mais **bonitinha** de dizer ‘papai dona de casa’” (SANTOS, 2013, p. 14, grifo nosso); “Eu sentia falta de comprar meus

¹⁰⁶ Em *Macho do século XXI*, esses diminutivos evidentemente também ocorrem: “[...] num **barzinho** ao ar livre no final da tarde [...]” (SANTOS, 2013, p. 20, grifo nosso); “E eu fui saindo **de mansinho**” (SANTOS, 2013, p. 80, grifo nosso), embora em número muito menor que os dois primeiros tipos.

vinhozinhos em Cingapura, pois a pequena adega refrigerada que havíamos despachado do Brasil acabou danificada” (SANTOS, 2013, p. 16, grifo nosso); “Lógico que a Dani tomou um susto no início. Eu já vinha me queixando há um **tempinho**, mas ela não imaginava que as coisas estavam num ponto em que eu havia tomado uma decisão” (SANTOS, 2013, p. 25-26, grifo nosso); “Até então, eu vivia minha **vidinha** do século XX e não tinha do que reclamar” (SANTOS, 2013, p. 29, grifo nosso); “**Visitinha** básica de turista: Torre Eiffel, Arco do Triunfo, Museu do Louvre” (SANTOS, 2013, p. 51, grifo nosso).

Voltando ao trabalho de Mendes (2012), verifica-se que o pesquisador trabalha com duas amostras. A análise dessas amostras confirma que as mulheres entrevistadas em seu estudo utilizaram diminutivos 1,7 mais vezes que os homens entrevistados (análise quantitativa) e que na análise dos tipos de diminutivos igualmente utilizados por homens e mulheres (análise qualitativa) predominaram os chamados diminutivos lexicalizados (consagrados pelo uso). O pesquisador citado conclui que sim, os diminutivos realmente podem funcionar como marcadores de sexo/gênero, mas antes de finalizar a reflexão faz ele uma crucial ressalva: talvez sejam os homens heterossexuais que, no esforço de marcar sua masculinidade, evitem o uso de formas linguísticas como o diminutivo.

No caso da obra em exame (destacamos que nosso trabalho não é uma pesquisa de campo e que lidamos não com enunciados produzidos espontaneamente, mas cuidadosamente elaborados para a composição da obra), o largo emprego dos diminutivos produz o efeito de sentido de que houve pouco ou até mesmo nenhum esforço para tentar marcar a masculinidade nas formas linguísticas utilizadas, o que permite afirmar que, sim, temos a produção (intencional ou não) do efeito de desestabilização dos estereótipos de gênero, bem como a emergência de uma nova forma de vida que desorganiza lugares e posições discursivas. Sendo assim, se podemos dizer que o termo “Macho” é uma constante, podemos também afirmar que ele é muito mais fruto de uma estratégia discursiva do enunciador (cuja “intencionalidade” é a de atingir a maior parcela possível do público masculino, naturalmente “opositor”) que um traço pertinente na definição da forma de vida do ator, que assume o “lar” e a paternidade, seus percalços e desafios como uma forma possível de reordenar a rotina da vida, talvez um pouco como o jardineiro japonês figurativizado na segunda parte do *Da Imperfeição*, que produz, “com ‘quase nada’, um **inesperado quase imperceptível**, anunciando uma nova jornada” (GREIMAS, 2002, p. 89, grifos nossos).

5 O HOMEM “DO LAR”: ENTRE “TRIAGENS E MISTURAS”

Neste presente capítulo, apresentaremos o estudo semiótico de três objetos caracteristicamente “de massa” e que marcam, portanto, sua presença intensa na cultura brasileira: a edição de 27 de janeiro de 2015 do programa de TV “Casos de Família” (SBT); as edições de 10 de março, 29 de março e 29 de maio de 2017 do quadro “Homens do lar”, do programa de TV “Encontro com Fátima Bernardes” (Rede Globo); e a edição de 06 de julho de 2014 do programa de TV “Papó de Mãe” (TV Brasil). Os dois primeiros programas são transmitidos por emissoras comerciais, o terceiro, por uma emissora pública. Embora ambos os tipos de emissoras sejam de recepção gratuita, é interessante observar que a televisão pública utiliza-se da audiência como meio, ao passo que a televisão comercial utiliza-se da audiência como fim. Isso significa que, enquanto a televisão pública tem, aparentemente, maior preocupação de ordem educativa e cultural – a TV Brasil, por exemplo, afirma que sua missão é oferecer “uma programação de natureza informativa, cultural, artística, científica e formadora da cidadania”¹⁰⁷ – a televisão comercial briga, aparentemente, e sobretudo, por audiência, porque ela precisa de audiência para ter anunciantes, e porque esses anunciantes são os seus verdadeiros clientes. Convém esclarecer, no entanto, que cada emissora tem as suas particularidades. O SBT, por exemplo, não se mantém apenas por meio dos anunciantes, pois conta com outros produtos do grupo Sílvia Santos para seu sustento.

Nosso objetivo, porém, não é explorar as particularidades de cada emissora, muito menos analisar como são concebidas a transmissão e a recepção de cada um dos programas de TV. Nosso objetivo é analisar como cada emissora, por meio dos programas selecionados, aborda a figura homem “do lar” e a possível emergência de uma nova forma de vida doméstica na cultura brasileira. Nessa perspectiva, podemos observar dois princípios distintos regendo a enunciação desses textos midiáticos: um princípio de exclusão-concentração (que tem por operador a triagem) e um princípio de participação-expansão (que tem por operador a mistura), e isso nos permite afirmar que a construção do ator homem “do lar” (e da nova forma de vida a ele atrelada) caracteriza um processo que se dá, na televisão brasileira, entre “triagens” e “misturas”, ambos os termos tomados na acepção que eles têm em semiótica tensiva, no âmbito do que se poderia denominar “jogo dos valores”. Passaremos, pois, à análise dos objetos, seguindo a ordem em que foram mencionados.

¹⁰⁷ Descrição disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/sobreatv>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

5.1 Casos de Família: Sou dono de casa e ainda apanho!

O traço distintivo da atual incorporação do povo na TV é a magnitude com que ela abarca os anônimos sem qualidades admiráveis, compleição corporal aberrante ou mazelas tremendas. Sobem à ribalta televisiva indivíduos cujo único predicado mais perceptível é a disposição para descortinar suas intimidades, com certa fluidez e expressividade, fora do ambiente privado ou clínico [...].

(JOÃO FILHO ET AL., 2009, p. 245).

A análise que vamos realizar nesta seção tem como objeto a edição de 27 de janeiro de 2015 de “Casos de Família”, *talk show* vespertino produzido e transmitido pela rede de televisão brasileira SBT. Lançado em 2004¹⁰⁸ e apresentado pela jornalista Christina Rocha desde 2009, “Casos de Família” consolidou-se por meio da exposição midiática de intimidades de “homens e mulheres do povo”, intimidades estas historicamente circunscritas ao ambiente privado ou clínico e que são audaciosamente convertidas em espetáculo mercadológico pelos *reality* e *talk shows* populares, como destaca João Freire Filho et al. (2009) em estudo sobre o tema. Na breve descrição do programa disponibilizada no sítio eletrônico da emissora, essas intimidades são apresentadas como “conflitos interpessoais que acontecem entre membros da mesma família, vizinhos e até no ambiente de trabalho”¹⁰⁹, ou seja, como experiências ou vivências pessoais que têm seu caráter “individual e autêntico e, ao mesmo tempo, modelar e representativo” (JOÃO FILHO et al., 2009, p. 247), haja vista os temas frequentemente enfocados: desilusões amorosas, tensões geracionais, obstáculos para a emancipação da mulher no âmbito da família patriarcal, dentre outros.

A abordagem desses conflitos é feita dentro de uma sequência: inicialmente eles são narrados (e às vezes até mesmo “vivenciados”) no palco do programa pelos convidados (entrevistados), sempre com a mediação da apresentadora, que formula perguntas, solicita esclarecimentos, parafraseia o que é narrado para clarear as queixas, expressa (física e verbalmente) suas emoções/impressões em relação às histórias apresentadas e tece

¹⁰⁸ Segundo relato de Melissa Ribeiro (produtora e assistente de direção do programa), inserido na pesquisa de mestrado de Elisa da Silva Gomes (2007), o formato de “Casos de Família” foi comprado de um grupo peruano (na versão original, o programa chamava-se *Mónica* e era apresentado por Mónica Zevallos, jornalista de grande prestígio entre o público). Ainda segundo o relato, o SBT manteve algumas particularidades do original peruano (o procedimento de busca dos “casos”, o horário vespertino, a decoração do cenário, a disposição dos convidados no palco e as considerações finais de um psicólogo), embora algumas mudanças tenham sido feitas (sobretudo a fim de adaptá-lo às supostas características brasileiras e às exigências da emissora de Sílvia Santos).

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/casosdefamilia/programa/sobre/>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

comentários gerais sobre os temas e as figuras abordadas (a esposa “possessiva”; o marido “infiel”; a sogra “intrometida”; o filho “rebelde”, etc.). Num segundo momento, esses conflitos ou “casos” são avaliados, isto é, sancionados (positiva ou negativamente) pela apresentadora, pela psicóloga do programa e também por membros da plateia.

Configurado a partir de um formato “interpelativo não-interativo gravado¹¹⁰”, o programa instala o telespectador *no* texto televisual, reconhece sua existência e “fala” diretamente *para* ele, como se verifica, por exemplo, na abertura da edição transmitida no dia 27 de janeiro de 2015, selecionada para análise, quando a apresentadora enuncia, de costas para a plateia e olhando diretamente para a câmera: “boa ta::rde pessoa:l... tu:do be:m? a:atenção mulheres... a:atenção homens... a:atenção companheiros... O::lha: o TEma de hoje... sou dono de casa e ainda aPAnho... ()ah::: meu pai do céu...”. O efeito de sentido produzido por essa interpelação é o de que há algo a ser contado por alguém e *para* alguém: o telespectador. Mesmo não havendo participação efetiva desse telespectador, ele é mantido numa relação de grande proximidade, principalmente por meio do compartilhamento de intimidades da parte da apresentadora, o que se confirma pelo trecho, também recortado da edição selecionada: “gente... olha... é engraçado... homem não adianta... mamãe sempre falava uma coisa pra mim... Christina... não tem homem bobo... minha mãe falava... tá lá no céu minha mãezinha...”. Reforçada ao longo das edições, tal relação de proximidade constrói um universo passional por meio do qual o telespectador se reconhece como participante do programa, como convalida o bordão enunciado pela apresentadora no encerramento de todas as edições: “Não se esqueça de que aqui você sempre vai ter uma amiga...”.

Quanto ao(s) formato(s) televisual(is) constituinte(s) do programa, é preciso destacar um formato essencialmente fundado no diálogo, isto é, na conversação interpessoal, e em basicamente uma de suas manifestações, a entrevista, embora características típicas de outros formatos, como o fundado na *performance* e o fundado no apelo pedagógico, intervenham, de modo significativo, na sua constituição. Sendo assim, cabe explicitar que em cada edição do programa um “tema” é abordado e normalmente dois ou três “casos” são apresentados. Para cada “caso”, tem-se a participação de dois ou três atores, que são os convidados

¹¹⁰ Yvana Fachine (2011) concebe dois modos de organização da comunicação através da televisão: um modo fundado no reconhecimento de formatos estéticos-culturais constituintes de cada programa; e um modo mais abstrato, fundado no reconhecimento de formatos constituintes do projeto comunicativo, os quais permitem pensar a organização das mensagens televisuais na perspectiva do fruidor da programação mais que dos programas. No primeiro caso, a semioticista apresenta 12 *formatos televisuais*, fundados, cada qual: no diálogo; no folhetim; no filme; na *performance*; no jogo; no apelo pedagógico; na propaganda/publicidade; na paródia; no jornalismo; na transmissão direta; nas histórias em quadrinhos; no *voyeurismo*. No segundo caso, ela apresenta três grandes pares de configurações organizando os *formatos comunicativos*: configurações interpelativas e não-interpelativas; configurações interativas e não-interativas; configurações ao vivo (direto) e gravadas.

(entrevistados): inicialmente escuta-se uma das partes envolvidas no “caso”, geralmente o “reclamante”, que desempenha então o papel de actante-sujeito; quando há, escuta-se em seguida uma “testemunha”, que pode desempenhar quer o papel de adjuvante quer o de oponente (em relação ao actante-sujeito citado); logo depois escuta-se a segunda parte, o “reclamado”, que geralmente desempenha o papel de antissujeito. Os papéis de destinador-manipulador e destinador-julgador são desempenhados pela apresentadora, que dá ao sujeito o *poder-fazer* “reclamar”, posteriormente sancionando seu percurso. O papel de destinador-julgador também é desempenhado pela plateia e pela especialista.

Quanto ao formato *performance*, evocado acima, cabe destacar que muitas vezes é sobretudo a atuação (da apresentadora, dos convidados ou de ambos) que ganha relevo no programa, a narração dos conflitos ficando, nesses momentos, indiscutivelmente em segundo plano. Isso acontece, por exemplo, quando “reclamante” e/ou “reclamado” partem para a agressão física e/ou verbal¹¹¹ – apresentadora e equipe só intervêm, nesses casos, quando a situação se torna extrema, apresentando risco de danos à integridade física ou moral de alguma das partes –, o que por si só justifica o epíteto dado ao programa: “Barracos de Família”, bem como as inúmeras acusações de “armação” sofridas pelos produtores, que garantem que nada é combinado de antemão¹¹². A atuação (da apresentadora, dos convidados ou de ambos) também ganha relevo quando aspectos derrisórios são destacados no comportamento ou na fala dos convidados (entrevistados), o que permite considerar a intencionalidade de proporcionar momentos de entretenimento ao público, algo característico

¹¹¹ Essa *performance* era inconcebível nos primeiros anos do programa, quando “Casos de Família” era então apresentado por Regina Volpato. Embora nosso objetivo não seja fazer uma comparação entre esses dois momentos, é interessante destacar uma postura completamente distinta da parte do enunciador e do actante delegado por esse enunciador, o narrador-apresentadora, naquele primeiro momento, como descreve João Filho et al. (2009, p. 255): “A persona televisiva de Regina é extremamente *cool*, seu vestuário prima pela elegância, sua linguagem nunca é vulgar, sua voz jamais abandona o tom baixo e cortês. O charme da apresentadora parece residir, sobretudo, em sua capacidade de transmitir – além de interesse e compreensão – tranquilidade e segurança para a plateia, os convidados e o público, poupando-os de situações embaraçosas”.

¹¹² Gomes (2007) apresenta, por meio de entrevistas realizadas com os produtores, o que seriam os bastidores do *talk show* em questão. De acordo com os relatos, o diretor e os produtores de “Casos de Família” se reúnem semanalmente para decidir os temas que serão passados a uma equipe de trinta “pesquisadores de casos”. Essa equipe sai às ruas da periferia de São Paulo atrás de sujeitos cujas histórias de vida possam figurativizar esses temas. Encontrados os candidatos, consultam-se documentos que possam atestar as relações (de parentesco, amizade ou outras) declaradas. Descartada a hipótese de impostura, selecionam-se os candidatos que apresentam maior desembaraço e/ou chance de conquistar o interesse e a identificação cúmplice ou condolente do público. Os escolhidos assinam um termo de compromisso atestando a veracidade dos fatos reportados e recebem um cachê de R\$ 80,00. Argumentação semelhante em torno do “compromisso ético” do programa aparece em desabafo feito pela apresentadora Christina Rocha e transmitido na edição de 10 de fevereiro de 2015, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UXArWrm106o>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

de programas com formato fundado na *performance*. Este último ponto pode ser verificado em vários trechos da edição selecionada para análise, a exemplo¹¹³:

CR: o homem tá até bambo o bichinho... ô maldade... tá tão magrinho o bichinho... ô maldade... tudo bem Robson? o que que cê/ cê tá dançando Robson? anda Robson... deixa eu ver... anda... anda de novo... ((rápido)) vai até ali... deixa eu ver uma coisa...

P: ((risos))

CR: a culpada é ela né...

R: éh... ela que me bate... ela me bate demais Christina...

CR: o dó... o: meu pai...

CR: duas vezes por semana ela chega que horas?

T: meia-noite... uma hora da manhã...

CR: ((dirigindo-se a Robson)) onde você acha que ela foi? por que ela volta tão tarde?

R: ela volta tarde... ela fica assim... sabe... andando por aí... éh... ela fala que vai no mercado... ela fala que é o trânsito... eu peguei um ônibus e descii errado... ou eu fico andando no mercado... fico olhando os preços... mas aí eu falo pra quê olhar os preços... faz logo a compra... aí quer ver no mercado qual a oferta melhor...

CR: ((gargalhada)) qual a oFERta melhor... ô bichinho... ROBson... ela diz que chega essa hora porque fica vendo qual é a oFERta melhor do supermercado...

P: ((riso geral))

Quanto ao apelo pedagógico, cabe destacar a intencionalidade de referendar um “modelo” socialmente aceito e apresentado como “ideal” a ser seguido, como se verifica no trecho recortado da edição selecionada: “porque infelizmente muitas mulheres que vêm ao programa perguntam se a gente endireita... a gente não endireita... a gente conta aqui o caso... a gente fala o que é o ideal de ser feito...”. Esse “ideal” é construído, como se examinará adiante, a partir da consonância de opiniões/posições de dois atores: especialista, que representa o “discurso científico”, e plateia, que representa o “discurso popular”.

Ainda no âmbito dessas considerações, é importante abordar o que Dimas Alexandre Soldi (2008) apresenta a partir de uma análise bastante detalhada do programa em questão. Analisando a figurativização actorial e a figurativização espacial construída, o pesquisador depreende uma isotopia temática ligada ao /juízo/, a qual dá ao programa, segundo ele, um caráter de tribunal. Os envolvidos na trama são, nesse sentido, *tipos sociais*: réu (acusado), promotor (quem acusa), testemunha (quem depõe a favor ou contra o acusado), júri

¹¹³ No trecho reproduzido abaixo, CR designa Christina Rocha, apresentadora do programa; P designa plateia; R designa Robson, o convidado (entrevistado); T designa testemunha.

(quem arbitra sobre a causa), juiz (quem sentencia). Sendo assim, o reclamante torna-se, segundo Soldi, o promotor; o sujeito reclamado, o réu; a plateia e o especialista, o júri; a apresentadora, o juiz. A organização espacial também intervém na construção/depreensão dessa isotopia, segundo ele: a apresentadora, o especialista e a plateia estão todos numa mesma posição, de frente para os convidados (entrevistados), o que contribui para a criação do efeito de sentido de seriedade e distanciamento em relação aos sujeitos implicados na causa a ser julgada, acentuando assim a oposição temática julgadores vs. julgados. O pesquisador destaca, além disso, a mediação que a apresentadora realiza entre ambos os lados, sendo ela a figurativização do próprio equilíbrio, equilíbrio entre a ordem e o caos, entre o bem o mal, entre o certo e o errado, entre o sujeito e o antissujeito:

Figura 45 – Julgadores vs. julgados no programa “Casos de Família”



Sendo assim, o simulacro do telespectador (enunciatório) do programa pode ser definido como sendo o de um sujeito que normalmente vive ou testemunha histórias marcadas por conflitos (intrigas, brigas, disputas); um sujeito que está direta ou indiretamente ligado a núcleos marcados por discriminação e violência (normalmente de gênero), como evidencia o tema¹¹⁴ da edição selecionada: “Sou dono de casa e ainda apanho!” (27/01/15) e, a título de exemplo, os temas das edições anterior e posterior, respectivamente: “Você é minha mulher e tem que me obedecer!” (26/01/15), “O problema não é que você é gay, é que você é muito gay!” (28/01/15). O simulacro desse telespectador pode ser definido, além disso, como sendo o de um sujeito pertencente às camadas populares, camadas das quais a apresentadora busca aproximar-se, haja vista o emprego de uma linguagem coloquial, marcada por grande quantidade de gírias, como as que seguem, recortadas da edição em análise: “cê tá zerada?”,

¹¹⁴ O enunciatário geralmente elabora o tema a partir de um enunciado presumivelmente tomado da fala de um dos entrevistados, seja daquele colocado na condição de “réu” seja daquele colocado na condição de “promotor”, como se verifica por meio do emprego dos verbos e pronomes de primeira e de terceira pessoas do singular.

“lasqueira brava”, “aí ele leva porrada”, “o homem tá até bambo o bichinho”, “é assim bichão?”, “você tá pulando cerca?”, “tu tem cara de uma maracutaia”, etc.

A partir dessas considerações, passaremos à análise dos enunciados produzidos no âmbito das entrevistas realizadas no programa exibido em 27 de janeiro de 2015, intitulado “Sou dono de casa e ainda apanho!”, os quais foram transcritos com base na normalização proposta pelo Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta de São Paulo – NURC/SP (núcleo USP), apresentada em anexo (Anexo J). Ao longo da análise, verificaremos como se constrói a figura do homem “do lar” e todo o discurso em torno do rearranjo familiar que o surgimento dessa figura desencadeia; verificaremos também se a estrutura narrativa construída em torno da isotopia do /julgamento/, brevemente apresentada, se confirma; confirmada, verificaremos se o ator homem “do lar” é realmente o “reclamante” (“acusador”), e a mulher “provedora”, paralelamente, o “reclamado” (“réu”), ou se as coisas se sucedem de modo mais complexo que numa pura e simples “inversão de papéis”.

5.1.1 O homem “do lar”: malandro ou pobre coitado?

Centrando nosso olhar sobre o título-enunciado da edição: “Sou dono de casa e ainda apanho!”, depreendemos, de imediato, dois efeitos de sentido interessantes: o primeiro é o de “revelação/confissão”, efeito produzido pelo emprego das aspas duplas e da primeira pessoa do singular dos verbos “ser” e “apanhar”, escolhas que criam a “ilusão” de que se trata da transcrição literal das palavras utilizadas pelo ator do enunciado para descrever sua forma de vida como homem que se dedica aos afazeres domésticos e sofre agressões da esposa “provedora” (considerando, para tanto, a “inversão de papéis” subentendida). É como se o próprio ator dissesse: “Sou dono de casa e confesso que apanho da minha esposa”.

O segundo efeito de sentido, menos explícito, é produzido pelo emprego do lexema “ainda”, tradicionalmente compreendido por meio da função de marcar “acréscimo de informações” (sinônimo de “além disso”, “também”). Uma vez associado ao lexema “e”, que tem, isoladamente, a mesma função de marcar “acréscimo de informações”, o lexema “ainda” passa a ter nova função. Analisando, portanto, essa combinatória, o efeito de sentido depreendido é não mais o de “acréscimo”, mas o de “concessão”, o que é registrado por Houaiss e Villar (2001, p. 129) por meio da expressão “ainda assim”, equivalente a “não obstante”, “apesar disso”, “mesmo assim”. Esse efeito de sentido de concessão é reiterado, no enunciado, pelo emprego da exclamação, que denota ênfase ou forte emoção (típica do espanto, assombro). É como se o ator homem dissesse, em tom de denúncia: “não bastasse o

desafio que é para mim assumir-me um dono de casa, eu ainda apanho da minha esposa!”. Em outros termos, o título-enunciado reverbera o que está sedimentado em nosso *imaginário cultural* em torno dos papéis e dos “lugares” destinados a cada um dos sexos, bem como em torno das relações de domínio exercidas entre sujeito provedor e sujeito cuidador.

Passando à narrativa em exame, verifica-se que são apresentados dois “casos”: o primeiro caso é o do casal Amanda e Rodrigo; o segundo, do casal Gisele e Robson. Amanda e Gisele são, em linhas gerais, sujeitos que garantem a provisão financeira de suas famílias; Rodrigo e Robson, sujeitos desempregados que “cuidam da casa e dos filhos” enquanto as esposas trabalham. Diante dessa apresentação geral, é fácil depreender a temática da “inversão de papéis”, na qual, conforme o título-enunciado que encabeça a edição *faz-criar*, o reclamante é o marido que faz as tarefas da casa e ainda apanha da esposa; o reclamado, a esposa, que, mantendo uma relação de domínio sobre o marido, pratica a agressão citada. Todavia, o que se verifica quando se observa mais atentamente a trama é que ela não é constituída de um modo assim tão simples: a primeira parte chamada a apresentar sua versão dos fatos é justamente a parte que deveria ser a segunda, ou seja, são os atores Amanda e Gisele, as mulheres/esposas “provedoras”, quem abre a primeira e a segunda entrevistas, respectivamente, junto às testemunhas “irmão de Amanda” e “prima de Robson”, nessa ordem, como se verifica nos trechos reproduzidos na sequência, onde CR designa Christina Rocha; P, plateia; T, testemunha; A, Amanda; e G, Gisele:

CR: boa ta::rde pessoa:l... tu:do be:m? a:tenção mulheres... a:tenção homens... a:tenção companheiros... O::lha: o TEma de hoje... sou dono de casa e ainda aPAnho... ()ah::: meu pai do céu...

P: ((aplausos))

CR: tudo bem Airton? tudo bem? Airton né?

T: Airton... isso...

CR: você é irmão da Amanda?

T: isso...

CR: Amanda é casada com o pobre do Rodrigo...

T: isso...

CR: por que pobre falei eu... me pergunto... ((dirigindo-se a Amanda)) me conta... você que trabalha fora?

A: isso... trabalho fora... chego em casa ele tá deitado... sem... tomou banho... a... o banheiro todo molhado... a casa to:da molhada... uma bagunça de panela/ ele vai fazer comida é arroz todo queimado... nossa... aquela bagaceira em cima do fogão...

CR: então... então quer dizer na verdade então na sua casa é trocado... éh... o::... você trabalha e ele não trabalha por quê?

A: [ele tá em casa... ele tá desempregado agora no momento...

CR: ((dirigindo-se ao segundo convidado, após a conclusão da primeira entrevista)) o seu caso é parecido Gisele? como é que é?
 G: o caso meu é assim... eu não faço nada né... eu chego cansada do serviço e ele que faz...
 CR: [você trabalha?
 G: eu trabalho...
 CR: você trabalha o dia inteiro...
 G: trabalho o dia todo...
 CR: tá... e aí o Robson não...
 G: e o Robson faz as coisas em casa... eu já não faço... porque eu já...
 CR: [perai... ele fica em casa?
 G: ele fica em casa fazendo as coisas...
 CR: não... mas... o que é combinado não é caro você entendeu? se por acaso o cara/ tudo é combinado... tá bom... você não trabalha mas faz os serviços de casa... ((dirigindo-se a outra mulher)) você é amiga né...
 T: sou prima do Robson...

Como é possível verificar em ambos os trechos transcritos, os quais dizem respeito ao início das entrevistas realizadas na edição, os atores mulheres “provedoras” (que de acordo com o que foi depreendido do título-enunciado deveriam ser os sujeitos “reclamados”) são, na verdade, os “reclamantes”, sujeitos que fazem suas reclamações (reivindicações) em relação à má postura dos maridos. Na primeira narrativa, essa posição é claramente marcada, visto que o ator Amanda, a mulher “provedora”, já inicia sua fala fazendo a reclamação: ela chega em casa do trabalho e o marido está deitado, a casa está bagunçada, o banheiro está molhado, o fogão está sujo e o arroz está queimado. Os efeitos de sentido produzidos por essa descrição, em relação à figura masculina em pauta, são: incompetência para as atividades domésticas e comodismo em relação à situação de provisão financeira do lar. A testemunha presente no palco desempenha o papel temático “irmão de Amanda”, o que dá indícios de tratar-se de um ator que desempenha, na narrativa, o papel actancial de adjuvante. Nada se sabe sobre o ator homem “do lar”, visto que ele ainda não foi chamado ao palco.

Na segunda entrevista, o ator Gisele, mulher “provedora”, declara que Robson, marido “do lar”, realiza as tarefas domésticas, ao passo que ela não faz nada em casa porque já trabalha fora o dia inteiro. Há aqui, evidentemente, a produção do efeito de sentido de polaridade de funções/posições: ao provedor financeiro basta prover, não cabendo a ele contribuir com as tarefas domésticas; ao cuidador do lar, cabe o desempenho exclusivo das tarefas da casa. A testemunha presente desempenha, contrariamente ao que é esperado pela apresentadora (“você é amiga né...”), o papel temático “prima de Robson”, o que dá indícios de tratar-se de um ator que desempenha o papel actancial de oponente. Nada se sabe sobre o ator homem “do lar”, visto que ele ainda não foi chamado ao palco.

Ainda a respeito desses primeiros trechos, é preciso destacar o que está sedimentado em nosso imaginário cultural em torno da figura da dona de casa “gata borralheira”, que faz tudo o que lhe é imposto (pelo marido e/ou pela sociedade) e é sempre maltratada, desvalorizada. Na inversão de papéis seria a mesma coisa, seguindo essa lógica: o dono de casa seria aquele que faz tudo o que lhe é imposto pela mulher e, ainda assim, é alvo dos maus-tratos desta. É isso que faz a apresentadora enunciar, logo no início do programa, o seguinte juízo de valor: “Amanda é casada com o *pobre* do Rodrigo...”, juízo de valor que reverbera o que nosso imaginário constrói em torno das relações hierarquizadas entre provedor e cuidador (“do lar”). Logo depois, todavia, a apresentadora pondera o juízo de valor enunciado, o que produz o efeito de sentido de incerteza e até mesmo dúvida em relação à posição de vítima atribuída ao ator homem “do lar”: “*por que pobre* falei eu... me pergunto...”. Essa reformulação já abre espaço para que o ator Amanda se posicione de imediato como “reclamante” e aponte a “malandragem” do marido. Continuando nessa posição, o ator Amanda revela que o ator Rodrigo não dá conta de fazer o serviço da casa, nem mesmo dá conta de cuidar dos dois filhos, e ainda alega que é o bebê que o impede de realizar todas as tarefas domésticas da forma que se espera:

CR: aí vocês entraram num acordo... vocês têm filhos?

A: tenho... dois filhos...

CR: aí como você trabalha o dia inteiro você falou o:lha...

A: [trabalho o dia inteiro...
minha filha fica com a minha mãe e o bebezinho menor fica com ele...]

CR: entendi... aí você falou o:lha Rodrigo...

A: [aí ele fala que não faz nada por conta do
bebê... só que bebê não empata de fazer nada...]

O mesmo ocorre na segunda entrevista: Gisele afirma que Robson não desempenha todas as tarefas domésticas da forma esperada e ainda deseja que ela o ajude quando ela chega do trabalho. Mais uma vez, o efeito de sentido produzido é o de incompetência/inaptidão masculina para as atividades domésticas; mais uma vez, é a figura do “provedor” autoritário que aparece, sancionando negativamente as ações do sujeito “cuidador” (“do lar”):

CR: ah... você é prima... tá... ((voltando a Gisele)) e como é que é o negócio... vocês tem filhos?

G: ((voz baixa)) tenho dois filhos...

CR: [quantos? ahn?]

G: tenho um caszinho... um filho de seis anos e a menina de um ano e sete meses...

[...]

CR: você trabalha... mas normalmente na relação você que sempre foi arrimo... você... você sempre que bancou...

G: eu sou... eu que faço tudo... eu que pago as contas... eu faço tudo lá...

CR: então... você é... vamos dizer... você seria assim o homem da casa né...

G: é... eu sou o homem e a mulher lá né... que é verdade né... ele não faz... não paga...

CR: e aí quando você chega...

G: ele quer que faz as coisas e eu não acho justo... eu chego CANSada...

T: [não... mentira... ele faz sim... ele limpa a casa... ele faz de tudo pra ela e ela ainda chega achando ruim... já tacando panela nele... quantas vezes eu fui socorrer ele porque ela tava com pedaços de pau... com caixa de som pra querer atacar nele...

[...]

CR: vem cá... ele falou que não pode se:ntar... se:ntou... tu já taca uma coisa nele lá...

G: é... sentou eu já tô causando... já... tudo que eu tiver na mão eu já taco nele... porque tem horas que ele chega e quer as coisas e eu não acho certo...

CR: como assim? você chegou em casa... trabalhou... aí... e comida quem faz?

G: éh... ele faz arroz queiMAdo... tudo ele queima... já é motivo de briga lá...

O tema da violência aparece diversas vezes, como revelam as figuras “panela”, “pedaços de pau”, “caixa de som”, empregadas no enunciado da testemunha para descrever como é praticada a agressão contra o ator Robson, o homem “do lar”, agressão que é confirmada pelo ator Gisele, a mulher “provedora”: “tudo que eu tiver na mão eu já taco nele...”. O tema da violência aparece, desse modo, sempre associado à figura do ator mulher “provedora”, que bate no marido porque ele não faz as tarefas da casa da forma esperada, o que também é observado na primeira narrativa, como se verifica por meio das figuras “porrada”, “tacar na cara dele”, “grudar a cara dele na parede”, empregadas na fala-enunciado do ator Amanda, conforme trecho reproduzido abaixo:

CR: agora ele falou que cozinha sim... que às vezes você não gosta da comida dele e aí ele le:va porrada...

A: quando ele faz arroz papa... religioso... queiMAdo... só se for pra tacar na cara dele mesmo... pra grudar a cara dele na parede... a gente muitas vezes a gente briga demais por conta disso...

Todavia, essa agressividade é analisada pela apresentadora (CR), no caso de Amanda e Rodrigo, como possível consequência não somente do fato de o marido desempenhar mal as tarefas domésticas, mas do fato de ele não querer mais ter relações sexuais com a esposa, ou melhor, consequência do fato de ela estar se sentindo “rejeitada” (o que então *faz-crer* que a culpa pode não ser (ou não ser somente) do marido, mas também dela, esposa, cuja baixa-

estima e sentimento de “rejeição” impedem-na de manter a paciência necessária para a resolução dos pequenos conflitos domésticos apresentados):

CR: agora ele... ele... engraçado... parece que ele mudou né... antes ele era... ele... parece que agora ele está mais ca::lmo...

A: calmo... antes quando a gente começou a namorar ele tinha aquela pegada... nossa... era bom...

CR: tinha o quê?

A: aquela pegada... sabe?

CR: [pegada? hmmm...

A: tinha... agora ele relaxou...

CR: não tem mais nenhum tipo de pegada...

A: não...

CR: NA:da? cê TÁ zeRAda?

A: parece beijo de velho... só celinho...

CR: e::i... LAS:queira bra::va...

A: e eu chego em casa já chego estressada... já chego gritando...

[...]

CR: cê acha que no fundo ele pode estar te traindo?

A: ah... eu acho que não...

[...]

CR: se bem que tem mulher... falando sério... olha... tem mulher que quando vê que o marido não tá procurando... fica agressiva... não tem mais vontade de ter nada comigo pois então vou agora... agora eu vou maltratar mesmo... é assim bichão? tu não me quer? talvez não seja por isso também que cê tá... você se sente meio... éh... meio desprestigiada né... porque toda mulher... rejeiTAda porque... agora eu... eu... eu não queria falar... mas ele falou uma coisa na entrevista que você vai ficar meio chateada... quando teve o papo e tal... ele falou assim... ela também... ela também engordou eu também perdi... perde um pouco a vontade... você sabia disso?

Dois discursos sedimentados em nosso imaginário cultural em torno do (como) “ser homem” e do (como) “ser mulher” são aqui atualizados: o primeiro é aquele construído em torno da ideia de que homem que fica em casa cuidando da casa é efeminado (“maricas”), porque o espaço público é o espaço por excelência da competitividade, intimamente associada à virilidade, e migrar para o espaço doméstico poderia ser um sinal claro de perda (dessa) ou ameaça a essa virilidade (“homem que gosta de cuidar da casa é gay”); o segundo é aquele construído em torno da ideia de que mulher que não se cuida, isto é, que não cuida da sua aparência, “pede” para ser traída (“a mulher casada deve se cuidar para o marido”). Na posição de destinador-julgador, a apresentadora lança então a dúvida: Rodrigo, o marido de Amanda, “virou” gay ou tem outra mulher? Essa dúvida é reiterada pela testemunha, o irmão

de Amanda, que atualiza outro discurso, também sedimentado em nosso imaginário cultural, construído em torno da ideia de que a natureza sexual masculina é predatória:

CR: não... não tô falando nada... tô falando do que E::le falou... o que E::le falou... () imagina... você agora... você... teu irmão imagina que ele tem outra... porque você acha que homem não fica sem...
 T: ((tomando a palavra)) não fica... não tem como... dois anos ainda...
 COmo... o homem não aguenta ficar uma semana como é que vai ficar dois anos? não existe i:sso... ou ele tá:::... tá com outra ou... ou tá cortando pro outro lado... com o vizinho...

No segundo “caso”, o de Gisele e Robson, a situação é justamente o contrário: o ator Gisele, a mulher “provedora”, declara chegar em casa cansada e brigar com o marido não só por conta das tarefas domésticas que não foram cumpridas do modo esperado, mas também pelo fato de que ele a recebe sempre com segundas intenções, agradando para conseguir ter algum tipo de intimidade com ela, o que acaba sendo motivo de briga entre o casal:

G: aí ele chega quer as coisas... e eu também... tem outro motivo... ainda briga até pela florzinha... até isso daí...
 CR: briga por quê?
 G: pela florzinha... florzinha que ele fala... você sabe né... é pra namorar...
 T: [é pra namorar...
 CR: quem tem que brigar pra namorar?
 T: ele... ele tem que brigar com ela pra poder ter alguma coisa...
 G: éh... porque eu chego cansada... imagina... eu chego em casa... não libero não...

Diante do que foi apresentado até aqui, é possível fazer a seguinte síntese: no primeiro “caso”, o ator Amanda desempenha os papéis temáticos “esposa”, “mãe”, “provedora” e “reclamante”: ela reclama tendo em vista o fato de que o marido está desempregado e, mesmo ficando em casa, não desempenha as tarefas domésticas como deveria; além disso, ela reclama que ele perdeu o interesse sexual por ela. No segundo “caso”, o ator Gisele também desempenha os papéis temáticos “esposa”, “mãe”, “provedora” e “reclamante”: ela reclama tendo em vista o fato de que o marido está desempregado e, ao ficar em casa, só pensa na limpeza (“ele só quer brilhar a casa”), esquecendo-se das outras tarefas domésticas/familiares, como cozinhar e cuidar do filho; além disso, ela reclama que chega cansada do trabalho e o marido já cobra atenção, especificamente com relação ao sexo. Ambas são agressivas com os maridos e essa agressão, como aponta a apresentadora, parece ter relação com o sexo conjugal (a falta de interesse do marido, no primeiro caso, a insistente demonstração de interesse do marido e/ou a falta de interesse da esposa, no segundo).

Dando continuidade ao bate-papo, todavia, verifica-se uma situação um pouco diferente. No âmbito da primeira entrevista, a apresentadora chama ao palco o ator Rodrigo, que entra e posiciona-se ao lado do ator Amanda, a esposa. Analisando a aparência de Rodrigo, a apresentadora rapidamente tece juízos de valor, antes mesmo de ouvir qualquer palavra da parte do entrevistado. Conforme se observa no trecho reproduzido a seguir, esses juízos relacionam-se à temática da infidelidade conjugal (aqui, masculina), e não exatamente à temática do serviço doméstico e/ou da violência conjugal:

CR: Rodrigo... heim... Rodrigo... entra aí Rodrigo... pode entrar...

[...]

CR: deixa eu olhar bem pro Rodrigo... Rodrigão... Rodri::go... tu tem cara de uma maracutaia... Rodri::go... Rodri::go... cê... eu estava até com pena do Rodrigo antes de conhecê-lo... mas o Rodrigo t(em)... () ((falando com voz infantil)) você tá aprontando? tá pulando cerca? tá?

R: tem que aprontar né... tem que aprontar um pouco...

CR: o:::...lha:::... ah... cê tá aprontando?

R: tem que aprontar né...

[...]

CR: vem cá... você tá pulando cerca?

R: ah... tem que pular cerca né...

CR: cê tá... o:::...lha:::... cara de pau ele fa/ cê tá traindo ela? cê tá...

Tem-se então a revelação: o ator Rodrigo, que havia despertado o sentimento de pena por parte da apresentadora (“eu estava até com pena do Rodrigo antes de conhecê-lo”), ou seja, que parecia ser um “pobre coitado”, vítima da conjuntura social (sintetizada na figura “desemprego”) e da incompreensão e agressividade da esposa, revela-se um malandro, um sujeito que aproveita da situação de “ser sustentado pela esposa” para procurar outras mulheres na rua, isto é, para trair a companheira. O segredo inicial em torno da sexualidade do ator (ele “virou” gay ou tem outra mulher?) revela-se, então, um “segredinho” e a desmistificação/desmascaramento do ator assim se faz: ele *não parece* e ele *não é* um “pobre coitado”, ele *não parece* e ele *não é* um “injustiçado”, vítima da conjuntura social, da incompreensão e agressividade da esposa, como a narrativa *fazia-crier*. Consequentemente, essa desmistificação potencializa a figura “dono de casa”: essa figura nem bem emerge (a emergência sendo aqui considerada por meio da passagem do estado virtual ao estado atual/atualizado) e já volta para o sistema; em outros termos, ela nem chega a atingir o centro do campo do discurso e já é remetida para fora desse campo. Com a potencialização da figura

do dono de casa, a figura que se realiza é a do “macho-predador”, “dominador”, sujeito que passa a ocupar o espaço doméstico sem qualquer alteração em sua “essência”, sem qualquer alteração em sua maneira “estratégica” de encarar a vida, sempre visando a algum tipo de benefício, vantagem. O dono de casa é, desse modo, uma farsa.

Em termos narrativos, podemos dizer que o ator Amanda é o actante-sujeito que tem por objeto-valor, inicialmente, “casa limpa e arrumada”, “refeição bem preparada”, “filhos bem cuidados”. Todavia, não tendo todas as competências necessárias para passar à *performance* (Amanda trabalha fora e não tem o tempo necessário para dedicar-se integralmente à busca (pela construção) do seu objeto), e vendo que alguém próximo tem justamente a competência que lhe falta (o tempo, traduzido como *poder-fazer*), esse actante-sujeito se transforma em destinador-manipulador e transfere a busca pela conjunção com o referido objeto ao sujeito marido (então desempregado). Ele passa a ser, assim, um actante-sujeito, mas sua manipulação não se dá, evidentemente, por meio de um querer-fazer que lhe é despertado, mas, sim, por meio de um dever-fazer que lhe é imputado: ele está desempregado, tem a obrigação de cumprir as funções domésticas a ele atribuídas. Trata-se de uma manipulação por intimidação, vide as agressões praticadas pela mulher diante de uma *performance* insatisfatória do marido. Diante desse cenário, o “caso” é julgado:

CR: gente... olha... é engraçado... homem não adianta... mamãe sempre falava uma coisa pra mim... Christina... não tem homem bobo... minha mãe falava... tá lá no céu minha mãezinha... Christina... não tem homem bobo... homem bonzinho até tem... mas é raro... homem assim... ah coitadinho... ahn... imagina... porque DOis anos gente... alguma coisa tinha... porque você é uma mulher bonita... tua autoestima então não tá boa... porque né... porque realmente... não é legal... porque fica uma coisa... falando sério gente... primeiro não fica bem com os filhos... os filhos assistindo a tudo isso... que não é legal... filho você sabe como é... filho... ver é horrível... o ideal... o ideal é sempre brigar longe dos filhos...

[...]

CR: mas vem gente óh... eu não acho legal... como é que vocês podem ficar... continuar casados agora ele falando que procura outras na rua...

A: agora a gente vai chegar em casa e a gente vai conversar sobre isso...

R: jesus...

CR: não... tudo bem... mas conversar e... e aí?

A: ou ele sai... vai embora... porque assim não dá... como é que eu vou ficar com um cara sustentando e o cara me traindo ainda...

CR: ((dirigindo-se à psicóloga do programa)) Anahy... porque aí no casal a gente tentou brincar um pouquinho aqui no começo e tal... brincar que eu digo éh... levar... levar o caso mais de leve né... pra não ficar tão pesado... mas você vê... aí não tá uma coisa sadia né?

E: não... eu só não entendo porque você resolveu falar isso agora...

A: também não entendo...
 E: porque você então não continuou a fazer o que você estava fazendo...
 A: ou falou comigo dentro de casa...
 R: porque eu não queria magoar ela...
 E: você não queria magoar... aí você veio aqui em rede nacional...
 T: agora tem que soltar né... no meio do povo é mais fácil... bem mais fácil...
 E: porque a gente fala o que você falou quando vai tomar uma atitude diferente na vida... olha... eu tô fazendo isso porque pra mim não dá mais... não tá legal... vou separar... mas não... você fala que quer continuar fazendo isso porque tá bom... porque você é sustentado... aGO:ra é que ficou insustentável... agora ela vai ser obrigada a tomar uma atitude...

O “julgamento” é feito pela apresentadora, que pratica uma sanção negativa, sanção esta condensada na expressão “não é legal”, empregada duas vezes: ao mencionar o fato de o casal brigar na frente dos filhos, e ao mencionar o fato de o casal continuar junto mesmo após o marido confessar que trai a esposa. Tal sanção negativa é então reiterada na expressão “não tá uma coisa sadia né?”, empregada antes de passar a palavra ao ator “especialista”, que desempenha o papel actancial de destinador-julgador final. É esse sujeito que faz a sanção principal do caso, empregando a figura “insustentável” para descrever a atual situação vivida por Amanda e Rodrigo: “você fala que quer continuar fazendo isso porque tá bom... porque você é sustentado... aGO:ra é que ficou insustentável... agora ela vai ser obrigada a tomar uma atitude...”. Mais uma vez, é a figura do malandro, do oportunista que se realiza, ao mesmo tempo em que a figura do dono de casa é potencializada. A narrativa da inversão de papéis, prevista no início do programa, também não se realiza:

E: eu estava achando bárbaro porque era um casal com os papéis invertidos e o homem sentido e-xa-ta-men-te o que a mulher sente...
 CR: ou seja... cobrada pelo marido...
 E: cobrada pelo marido... eu imaginava esse cenário... mas não é nada disso...
 CR: no começo eu também pensei... éh...
 E: eu falei... tá vendo... legal que o homem dá valor pro que a mulher faz...
 CR: porque geralmente o homem pensa que dona de casa...
 E: [não faz nada...]
 CR: ah... ela não trabalha... é só dona de casa né...
 E: E:le não faz nada... ele fica dormindo o dia inteiro ou passeando... aí sim... aí é... aí é mais fácil né... mas ficou agora uma situação... não tem como você viver uma situação dessas... a mulher tá ralando... trabalhando... chega CANSada e você deCLARA que tá traindo...

O que se realiza, efetivamente, é a figura, facilmente recuperada do nosso imaginário cultural, da mulher que se submete aos mandos e desmandos do marido, que aceita a infidelidade e a irresponsabilidade dele calada, porque “ele é o pai dos filhos”, porque “ruim com ele pior sem ele”, “ele apronta mas eu bato”, ou seja, porque é mais confortável deixar as

coisas do jeito que estão que enfrentar as árduas consequências de uma possível separação, enfrentar o estigma social da “mulher divorciada”, da “mulher trocada”, da “mulher abandonada” pelo marido/companheiro:

E: se você continuar nessa ele vai fazer cada vez pior... porque é assim que funciona né... quanto mais a gente vai cedendo... com a autoestima BAIXa... não se valorizando... mas você vai ser pisada...

CR: porque infelizmente muitas mulheres que vêm ao programa perguntam se a gente endireita... a gente não endireita... a gente conta aqui por exemplo o caso... a gente fala o que é o ideal de ser feito e tal... mas vem muita mulher que fala que vai tomar uma atitude e n(ão)... está viciada nesse casamento né... tem gente que se vicia nessa vida né... (ruim) com ele pior sem ele... tô mas em compensação eu bato... é o pai dos filhos... tá ali... não sei o que... né...

O tema da “rotina doméstica” é assim ofuscado pelo tema da “infidelidade conjugal”, de modo que um título-enunciado mais adequado ao “caso” poderia ser, por exemplo, “Banco as contas da casa e ainda sou traída pelo meu marido!”. Todavia, é preciso retomar o segundo “caso” para ver se a narrativa ali se desenrola da mesma forma, pois, conforme se evidenciou a partir da análise do momento inicial dessa segunda entrevista, parece que a relação mantida entre Gisele e Robson é realmente uma relação de “inversão” (de papéis).

Passando, pois, a esse “caso”, verifica-se que, ao desempenhar o papel de “provedor” da família, o ator Gisele estabelece uma relação de domínio sobre o ator Robson, que por sua vez desempenha o papel da dona de casa subjugada ao marido. Diferentemente do primeiro “caso”, o homem “do lar” dessa narrativa aceita ser dominado, a submissão à esposa chegando ao ponto de a relação entre o casal poder ser caracterizada como uma relação de “servidão”, o que produz o efeito de sentido de “comicidade”:

CR: ela chegou em casa... que horas ela chega?

R: ela chega umas duas e meia... três horas...

CR: duas e meia... tá... tá bom... aí ela chega e fala o quê? finge que você é ela... o que ela fala?

[...]

R: vai... lava o banheiro... vai... varre a sala... passa o pano... vai passando o pano aí que... a casa eu quero brilhando que... eu não aguento não... tem que trabalhar... fazer as coisas em casa... só em casa também não dá não... aí eu falo ah eu tô cansado também... só eu também não aguento né... você tem que me dar uma força... só ficar na televisão... ficar trocando de DVD... um filme atrás do outro...

CR: ((rindo)) você que tem que trocar o DVD? ((gargalhada)) você que tem que levantar e trocar...

R: ficar trocando o DVD... aí é tudo assim né... faz a mamadeira... é...
 CR: [você faz a mamadeira...
 R: faz a mamadeira... faz a pipoca... tem pipoca também na mão...
 CHAZinho...
 CR: ah... pipoca pra ver o DVD...
 R: ela quer chazinho também... tudo na mão... esfria... ela quer que esfria ele também... esfria aí porque tá quente...
 CR: e aí você esfria o chazinho... olha lá ela rindo...
 R: aí eu dou uma esfriada... daí ela fala ah não tá bom não... tá com muito doce... tá muito doce... aí eu falo assim... então faz melhor então... então faz...
 CR: aí você fala isso e aí ela te dá... ela pah...
 R: éh... aí ela vai lá e fala assim... éh... então vou mandar outro fazer melhor...

Como dito acima, a relação estabelecida é de “servidão” do marido à esposa, como se confirma pelo emprego das figuras “fica trocando o DVD”, “pipoca na mão”, “chazinho na mão”, etc., as quais revelam o abuso praticado pelo ator esposa em relação à submissão do marido a ela. O efeito de sentido geral é de comicidade, o ator Robson sendo apresentado como o “bobo da corte”, cuja função exclusiva é provocar o riso: “olha lá ela rindo...”. Além disso, a relação de domínio exercida pelo ator Gisele sobre o ator Robson envolve chantagem, ameaça: “então vou mandar outro fazer melhor...”, mas não só: suas atitudes revelam uma possível infidelidade conjugal, como se verifica no trecho abaixo:

T: fala dos médicos Robson... da hora que ela sai pra ir pros médicos... a hora que ela chega...
 CR: como é que é? como é que é? que que é? conta... conta...
 T: não... ela sai... deixa a filha dela com a vizinha lá que cuida da filha dela né... é umas duas e meia três horas... hora que ela chega do serviço... aí ele que vai lá buscar a criança pra não ficar lá... passar do horário... aí ela vai pro MÉDICO... vamos supor umas quatro horas... aí ela chega meia-noite... uma hora da manhã... do mé:dico...
 CR: E:la? T:Odo di:a?
 T: ah... o que... umas duas vezes por semana é assim...
 CR: duas vezes por semana ela chega que horas?
 T: meia-noite... uma hora da manhã...
 CR: onde você acha que ela foi? por que ela volta tão tarde?
 R: ela volta tarde... ela fica assim... sabe... andando por aí... éh... ela fala que vai no mercado... ela fala que é o trânsito... eu peguei um ônibus e desci errado... ou eu fico andando no mercado... fico olhando os preços... mas aí eu falo pra quê olhar os preços... faz logo a compra... aí quer ver no mercado qual a oferta melhor...
 CR: ((gargalhada)) qual a oFERta melhor... ô bichinho... RObson... ela diz que chega essa hora porque fica vendo qual é a oFERta melhor do supermercado...

Tem-se então construída uma grotesca inversão de papéis, justamente porque o homem é colocado num papel actancial e temático que dificilmente lhe caberia: ele é o empregado da mulher e essa mulher ainda o trai. O ator homem “do lar” é construído como um “bobo”, um “pobre coitado”, um “ingênuo”, um “objeto” na mão da mulher “provedora”, sujeito astucioso que só quer “folgar”. Essa construção suscita o riso tanto da apresentadora quanto da plateia, o que nos leva a indagar: por que os sentimentos despertados diante de uma mulher que é submissa ao marido, que é vítima dos mandos e desmandos do marido, que é traída e aceita essa traição, são invariavelmente os sentimentos de pena, compaixão, indignação e/ou revolta, ao passo que diante de um homem submisso à esposa os únicos sentimentos despertados têm inevitável relação com o humor e/ou a sátira? Pelo fato de que essa “inversão” só existe e/ou deveria existir na ficção? Pelo fato de que “homem não é bobo”? Pelo fato de é preciso partir do pressuposto de que “homem nenhum presta”? Para responder a essa indagação, observemos os trechos abaixo, ainda da segunda entrevista:

CR: você não acha que ela trai?

R: eu acho... eu não acredito mais... dificilmente...

[...]

AC: você já pensou até em separar dela né?

R: já pensei... não aguento mais... ((risos da plateia)) se eu tivesse assim éh... umas condições... eu ia sair... sabe? porque éh... eu não tenho condições aí ela aproveita do coitado pra fazer mais de coitado de limpar a casa... só limpar a casa...

CR: você se acha um coitado...

R: éh... me sinto assim né... sem ter nada né... eu me sinto assim um pouco né... triste né... não é coitado... triste né...

Como se depreende do trecho, o que provoca o riso é o fato de o ator Robson, o homem “do lar”, assumir-se numa situação de completa dependência (financeira e emocional) da esposa: ele afirma que se tivesse “condições” (de sustentar-se), iria se separar da mulher; como não tem, aceita submeter-se aos mandos e desmandos da esposa, não sem se sentir “triste” com a situação. A manipulação que o ator Gisele exerce sobre o ator Robson é de dois tipos, provocação e intimidação: provocação quando ela questiona ou incita uma competência dele; intimidação quando ela o ameaça ou mesmo o agride. A situação é de completa “inversão de papéis”, como destaca Christina Rocha, que desempenha, na narrativa de “Casos de Família”, o papel actancial de destinador-julgador:

CR: olha... estava pensando aqui né... vivendo e aprendendo... sou dono de casa e ainda apanho... nesse segundo caso aqui ele tá fazendo o papel que muitas mulheres falam aqui... eu fico porque eu não tenho pra onde ir... no caso ele não trabalha... ele deve ter alguma dificuldade em trabalhar... e fala... né... então na verdade ele tá fazendo o papel da mulher e ela tá fazendo o papel do homem agressor...

Dando sequência a essa problematização, dois membros da plateia fazem suas colocações, todos dois no sentido de que é preciso resolver a situação, dar um fim à relação de domínio vivida entre o casal entrevistado, encontrar um novo parceiro(a) que realmente dê valor (no caso de Robson) ou desempenhe o papel desejado na relação conjugal (no caso de Gisele). O primeiro a falar é uma jovem que se dirige a Robson a fim de reiterar que ele “precisa acordar para a vida”, ver que a esposa “não é uma pessoa que vale a pena”; o segundo é uma senhora que se dirige a Gisele a fim de questionar se ela “sabe o que está fazendo”, porque se o homem “não serve” é só “deixar a vida dele e seguir a dela”:

P₁: é pro segundo caso... olha... ele é muito bo:nzinho... ela tá te traindo meu filho... lembra pra vida... arruma uma pessoa bacana... que te merece... porque ela não te merece... ela não tá/ ela não mostra uma pessoa que vale a pena pra você... ninguém merece ficar apanhando...

[...]

P₁: olha é assim... ela rasga papel... o cara liga... o cara quer te ensinar a fazer arroz... falta o... o... o cara querer falar assim eu vou te ensinar a fazer outra coisa... porque pelo amor de Deus né... você tem que acordar pra vida...

P: ((aplausos))

CR: você adora ela?

R: ela sabe que eu amo... mas é assim... depois que acontece as coisas... éh que nem eu estava falando... éh uma coisa assim... como é que eu posso dizer... eu não tô mais assim...

CR: tá desanimado?

R: eu tô relaxado...

[...]

P₂: Gisele... você tem certeza do que você está fazendo?

G: ((acenando a cabeça)) tenho...

P₂: porque a gente mulher tem que se valorizar... pra você se valorizar você tem que dar valor a teus filhos... a teu marido... à companhia que você tem... e esse homem...

P: ((aplausos))

P₂: eu tenho filha... eu tenho neto... ele até parece o meu neto... mas Deus me livre que o meu neto se coloque no lugar dele... não não pode... porque ele é um menino bonito... novo... ele tem tudo pra frente... ele tem todo o futuro... e ele parece seu empregado... ele não parece teu marido...

R: foi o que eu falei ué... eu falei assim... eu falei... faço pelos filhos né... mas tem hora que...

P₂: numa casa tem que ter marido mulher e filhos... e todos têm que ser respeitados... eu tenho uma família MA-RA-VI-LHO-SA... eu cheguei a ter doze pessoas dentro da minha casa... mas ali de tudo a gente fazia uma festa... a gente era... nós somos felizes... quem morou na minha casa é feliz... que uma situação dessas eu não aceitava... você acha que tá certo o que você faz com ele?

G: tá certo porque eu que sou o homem e a mulher... eu que trabalho... pago as contas...

P₂: [ninguém é homem e mulher linda...

G: ((continuando)) e outra... ele não paga as contas... eu faço tudo sozinha...

R: [éh... num pago... ah... tá...

G: ele limpa a casa e cuida das crianças... eu tenho que chegar cansada e ainda fazer as coisas? não...

P₂: vou te dar um conselho... eu tenho 71 anos... eu posso te dar um conselho... se o homem não te serve... deixa a vida dele e vive a sua vida... mas não pode se dividir desse jeito...

P: ((aplausos))

G: mas ele gosta... ele gosta... se ele não gostasse né... ele não estava em casa até hoje... qual é o papel dele... os homens têm que pegar se não tá gostando já... cair fora... mas no caso ele gosta da situação...

Observa-se que a apresentadora ainda interrompe para perguntar se Robson adora a esposa, ao que o ator interpelado responde “ela sabe que eu amo”, ou seja, não é só uma dependência financeira que aí se estabelece, mas é também uma dependência afetiva. O ator Gisele aproveita-se conscientemente dessa dependência do marido para dominá-lo ainda mais: “ele gosta... se ele não gostasse né... ele não estava em casa até hoje...”. Diante dessa declaração “machista” saída da boca de Gisele, o ator Christina Rocha destaca, bastante impressionada e espantada com o “caso”:

CR: gente... é impressionante aqui... não sei... vocês que assistem o Casos de Família... aqui da plateia e em casa... tá igualzinho aqueles casos quando a gente vê que a mulher apanha do homem... ah... porque eu que... eu que BANCO... eu quero chegar ter tudo arrumado... e ela fica porque quer... normalmente a gente ouve assim... e às vezes a mulher fala que não tem pra onde ir... aqui o caso está exatamente igual... só: que... você viu que ela falou? eu banco a casa... eu que trabalho... e ele gosta assim... dando a entender... ele tá porque quer... é isso?

Insistindo em entender essa caricata inversão de papéis entre marido e mulher, a psicóloga Anahy D’amico, que desempenha na narrativa o papel actancial de destinador-julgador delegado pela anfitriã Christina Rocha, pede detalhes acerca da competência do ator Robson para o trabalho no espaço público. O que Anahy quer entender é se Robson simplesmente *não quer* ou de fato *não pode* desempenhar uma atividade profissional (haja vista que CR mencionou “ele deve ter alguma dificuldade em trabalhar...”), o que não chega a

ser respondido pelo ator interpelado, que, facilmente se percebe, apresenta sérias dificuldades de comunicação e não consegue elaborar respostas concisas para as perguntas feitas:

E: deixa eu fazer uma pergunta... você estudou... você... você não trabalha por quê? eu só queria saber isso... é porque você não quer ou você não consegue emprego... por que que você não trabalha?

R: eu não trabalho assim por motivo de... assim... eu já tenho estudo... tenho um estudo bom né... tenho um estudo bom né... já...

E: seja mais sucinto... não... não começa a () por que que você não trabalha?

G: [porque ele gosta de limpar a casa...

CR: você tem problema pra arranjar emprego? nas entrevistas... você chega... você tem dificuldade de arranjar emprego?

R: dificuldade eu tenho... tenho um pouco assim é... porque eu não fui mais procurar serviço né... da escola eu já me formei...

E: aí fica difícilimo...

R: eu gosto de ficar em casa né... ajudando em casa... ajudando ela em casa...

E: eu quero saber é o seguinte... é opção tua não trabalhar fora ou você não consegue arrumar emprego?

R: não... não consigo... até hoje eu não consigo... depois que...

E: não... mas você falou que você não vai procurar...

G: ele não vai... ele só fica limpando a casa... ele gosta de limpar a casa... às vezes até as crianças sujam... é uma bri:ga...

R: [eu gosto de ajudar ela... só que assim... ela não reconhece... eu gosto de ajudar ela... gosto de até de olhar as crianças... eu não sou... sou babá sabe... sou babá ao mesmo tempo...

E: não é que ela não reconhece... ela não te admira...

R: éh... eu sou babá e eu sou trabalhador em casa...

Apesar de o ator Robson não responder com clareza se *não quer* ou *não pode* trabalhar fora de casa, o destinador-julgador faz seu julgamento final, afirmando que o ator Gisele, a esposa, não admira, não respeita a total dependência do marido, a relação dos dois sendo muito mais uma relação entre mãe e filho que uma relação entre marido e mulher. Tais enunciados reverberam o que está sedimentado em nosso imaginário em torno da figura do marido bem-resolvido, decidido, seguro de si, reforçada em enunciados como “homem que aceita tudo não tem o respeito da mulher”, que relacionam a figura do marido submisso, indeciso, inseguro, sem vontade própria, ao desrespeito e ao desprezo feminino:

CR: ela não te admira... o caso é como a Anahy falou...

E: ela não te admira... ela não respeita o que você faz... você pode fazer um bi:co... você pode... porque ela falou que a única independência que você conseguiu foi com ela... ao contrário... você é dependente dela mil cruces... e é difícil uma mulher admirar um homem assim Robson... isso que eu quero te falar...

R: [éh... eu sou dependente... eu tô querendo voltar a trabalhar...

CR: homem que aceita tudo né doutora Anahy...

E: claro... eu acho que dá pra você fazer algumas modificações na sua vida né... porque você tá mostrando Gisele... que quem tem dinheiro... o provedor da casa... não é uma relação amorosa... é uma relação de domínio... dominador e dominado... quem tem o poder do dinheiro é o que manda e desmanda... e não é assim que funciona... porque mesmo o homem provedor que trabalha que é o único que ganha dinheiro... ele não chega em casa jogando panela quente na cara da mulher ou não ajudando em absolutamente nada... então você tá estabelecendo com ele uma relação muito desigual... obviamente porque ele permite... então Robson... é difícil... apesar de você ser legal... fazer as coisas na sua casa... mas é difícil uma mulher respeitar um cara assim... você não respeita... né... você não procura uma independência... você não procura se firmar como homem... você tá deixando que ela te domine de uma maneira... e quanto mais ela te domina menos ela te admira...

[...]

E: é mais um filho... entendeu? você tem que reagir... tem que procurar se firmar como pessoa... sabe... você não tem que esperar dela reconhecimento... você tem que se reconhecer como uma pessoa importante Robson... se você opta por ficar em casa trabalhando em casa... aí é um problema seu... tudo bem... né... mas você pode ter uma atitude mais firme independente de você ser dono de casa...

O ator Anahy, que desempenha o papel temático de psicóloga e o papel actancial de destinador-julgador, argumenta que a relação de inversão vivida pelo casal é uma situação “extrema”, pois numa relação considerada “normal”, saudável, o homem provedor não chega jogando panela quente na cara da esposa simplesmente porque ele é o provedor financeiro do lar. Essa é uma postura que precisa ser, portanto, questionada, visto que configura uma “exceção”, e não a regra. O ator Anahy também argumenta que, ao assumir um papel socialmente estigmatizado, o homem deve firmar-se enquanto homem e indivíduo, reconhecer seu próprio valor, antes de esperar qualquer tipo de reconhecimento dos outros.

Em ambos os “casos” apresentados, o homem “do lar” é um oportunista, pois tenta assumir a nova forma de vida “doméstica” ou para *se dar bem*, continuando assim a exercer a sua masculinidade de forma plena; ou para *não se dar mal*, evitando assim qualquer tipo de exposição que possa descortinar suas incompetências/inaptidões para o espaço público e deixá-lo ainda mais fragilizado. Em ambos os “casos”, o ator homem “do lar” não é um “pai dono de casa”, pois pouco ou quase nada é dito sobre a relação desse sujeito com os filhos: no primeiro caso, diz-se que a filha do casal fica aos cuidados da avó e apenas o bebê fica aos cuidados do pai, que parece não encontrar qualquer tipo de prazer ou satisfação no desempenho dessa função; no segundo caso, a filha menor do casal fica aos cuidados da vizinha e apenas o filho maior fica aos cuidados do pai, que também parece não encontrar qualquer tipo de prazer ou satisfação no desempenho dessa função. Interessante é observar

como o papel “mãe” é construído nessas duas configurações familiares: é como se o “pai” fosse apenas o “genitor”, conforme efeito de sentido depreendido das falas dos atores “mulheres” entrevistados. À indagação “**vocês têm filhos?**”, feita pela apresentadora a fim de saber sobre a composição familiar de cada casal, tem-se como resposta um enunciado onde se emprega o verbo “ter” na primeira pessoa do singular: “**tenho...** dois filhos...”, “**minha filha** fica com a minha mãe e o bebezinho menor fica com ele...” (primeiro “caso”); “**tenho** dois filhos...”, “**tenho** um casalzinho... um filho de seis anos e a menina de um ano e sete meses...” (segundo “caso”). Da fala dos atores, depreende-se o efeito de sentido de “posse” (da mãe em relação aos filhos), como se o pai tivesse um papel secundário na relação parental.

Sendo assim, os papéis temáticos desempenhados pelo ator homem, em ambas as narrativas, precisam ser mais bem definidos: na primeira, Rodrigo desempenha os papéis “marido”, “pai”, “desempregado” e “dono de casa”, os dois primeiros papéis sendo desempenhados de modo tradicional: o “marido” acomodado, acostumado a ser servido pela esposa, incompetente/inapto para as tarefas domésticas, que estabelece pouca ou nenhuma relação afetiva com os filhos, “macho conquistador” que considera que a principal função feminina é satisfazer as necessidades sexuais dele, etc.; os dois últimos papéis sendo desempenhados de modo oportunista: ele aproveita da condição de desempregado e “dono de casa” para exercer de modo ainda mais intenso e extenso os seus tradicionais papéis.

Na segunda narrativa, Robson também desempenha os papéis temáticos “marido”, “pai”, “desempregado” e “dono de casa”, alguns deles de forma nada convencional: ele é um marido submisso à esposa, ele é um desempregado que não procura emprego e um “dono de casa” exclusivamente obcecado com a limpeza da casa, ou seja, um “dono de casa” nem um pouco “perfeito”, pois que não realiza todas as tarefas a ele confiadas; quanto ao papel “pai”, ele é desempenhado de forma incompleta, pois Gisele se queixa de que o filho é sempre preterido pela limpeza da casa. Acresce à observação o fato de que as filhas (tanto a do primeiro casal quanto a do segundo) não são confiadas aos maridos (pais das crianças), mas a mulheres que podem desempenhar o papel “substitutas da mãe”, numa relação de cooperação. Diante dessa declaração, a apresentadora não questiona porque as filhas não ficam aos cuidados dos pais “do lar”, como se fosse consenso não lhes confiar tal cuidado.

Além disso, nenhum papel patêmico parece ser desempenhado por esse ator homem que passa a ocupar o espaço doméstico. No primeiro caso, a apresentadora destaca a “cara de pau” de Rodrigo, que assume em rede nacional que trai a esposa enquanto ela está no trabalho; no segundo, a apresentadora destaca a falta de reação de Robson, que acredita que a esposa o esteja traindo e, mesmo assim, apesar dos maus-tratos sofridos, continua na mesma

posição, na mesma relação de servidão conjugal. Não se identificam, pois, papéis patêmicos que possam individualizá-los como atores que tentam assumir uma possível nova forma de vida. Os únicos efeitos de sentido passionais observados não concernem às narrativas narradas pelos atores, mas às narrativas construídas na totalidade do programa, por meio da interação enunciador-enunciatário: indignação, no primeiro caso; e piedade, no segundo.

Centrando-nos no segundo caso, o qual tem duração maior no âmbito da edição em exame, recorreremos ao *Dicionário de Paixões Literárias* (2005) para melhor abordar a “pitié”, a paixão da piedade/pena. Segundo Fontanille, autor do verbete, os dicionários registram duas acepções diferentes para o lexema: uma positiva, visto que define “o sentimento que emerge diante dos sofrimentos e que se encarrega de aliviá-los” (*Littré*), caracterizando uma forma de “simpatia” (*Robert*); e outra negativa, uma vez que nela entra “certo desprezo” (*Littré*), caracterizando uma forma de “comiseração acompanhada de despreço ou desprezo” (*Robert*). O adjetivo “piteux”, mencionado por Fontanille e definido no nosso *Micro-Robert* como “o que desperta uma piedade misturada com desprezo por seu caráter miserável, derrisório” (2013, p. 1074), segue, conforme observa o pesquisador, a segunda acepção do lexema “pitié”, visto que comporta uma avaliação pejorativa. Haveria, então, segundo ele, “independentemente de toda apreciação moral, e considerando unicamente o enunciado afetivo subjacente, uma piedade que ‘compadece junto’ ao outro e uma piedade que somente ‘lastima/tem pena’ [desse outro]” (FONTANILLE, in: RALLO-DITCHE; FONTANILLE; LOMBARDO, 2005, p. 240, tradução nossa¹¹⁵). A expressão “é melhor ser invejado do que digno de pena” traduz bem, segundo Fontanille, esse segundo tipo de piedade.

Sendo assim, conclui-se que, no segundo “caso” abordado no programa, a saber, aquele que apresenta ao enunciatário a história de Gisele e Robson, manifesta-se, na interação enunciador-enunciatário, a paixão da piedade em sua versão pena-desprezo, visto que esta repousa sobre o reconhecimento do estado disfórico – no caso, rebaixamento – do outro, como confirmam os enunciados “ela não te admira... ela não respeita o que você faz... [...] você é dependente dela mil cruzeiros... e é difícil uma mulher admirar um homem assim Robson... isso que eu quero te falar...”, extraídos da entrevista conduzida no programa. O ator Robson é, assim, um “piteux”, um pobre coitado, digno da pena-desprezo da mulher e da sociedade em geral, justamente por seu caráter miserável e derrisório. Nessa perspectiva, podemos aproximar esse suposto homem “do lar” ao ator “vizinho” construído na publicidade “Inversão de Papéis” (conf. cap. 4, tópico 1), aquele que se afastava da esposa para amargar

¹¹⁵ Texto original: «Il y aurait donc, indépendamment de toute appréciation morale, et sur la seule considération de l'énoncé affectif sous-jacent, une pitié qui «compatit avec» l'autre et une pitié qui le «plaint» seulement».

sua decepção amorosa em silêncio, e concluir, finalmente, que a “inversão” caricata de papéis entre homem-provedor e mulher-cuidadora revela que pouco ou quase nada mudou em termos de representação midiática do feminino e do masculino, principalmente na esfera da cultura de massa direcionada às classes populares. Exploraremos essa questão a seguir.

5.1.2 O homem “do lar”: uma identidade impensável

Ao longo da análise, verificamos que a figura homem “do lar” não atinge o estado “realizado” anunciado na chamada do programa. Confirma essa constatação o fato de que o homem “do lar” em questão é, no primeiro “caso”, o “reclamado” (réu), e não o “reclamante” (acusador): a mulher “provedora” é quem domina a cena do programa e descreve toda a incompetência/inaptidão e toda a falta de compromisso do marido “desempregado” no que toca ao espaço doméstico. No segundo caso, o homem “do lar” até tenta assumir a posição de “reclamante”, mas quem acaba dominando a cena do programa também é a mulher “provedora”, que justifica a dominação exercida sobre o marido alegando que ele não desempenha todas as tarefas domésticas que lhe são atribuídas, como se verifica no trecho: “ele cuida mais da casa [...] às vezes o filho fica lá né... eu falo pra ele ir olhar... ele quer brilhar a casa... o problema dele é a casa...”; além disso, ele não procura emprego, não tenta sair da situação disfórica que se criou no núcleo familiar. O homem “do lar” apresentado no programa é, desse modo, ou uma farsa (no primeiro caso) ou uma aberração (no segundo caso), e a identidade actorial apreendida é uma identidade impensável numa sociedade e numa cultura que valorizam positivamente o acordo, o ajuste das partes, o equilíbrio.

Conforme assinala Fiorin (1989), no que diz respeito à aspectualização dos comportamentos sociais, são considerados disfóricos, em nossa sociedade, o excesso e a insuficiência, enquanto a “justa medida” é vista como o termo eufórico. É claro que, como observa o pesquisador, variam de uma sociedade para outra os limites do que seja excesso, justa medida ou insuficiência. Sendo assim, é no léxico da língua que essas avaliações de caráter sociocultural aparecem condensadas: “essa visão de mundo impregna a língua, condiciona a criação de lexemas que se distinguem apenas pela aspectualidade neles investida, pela gradação, pela intensidade, pela maneira como se realizam certos comportamentos” (FIORIN, 1989, p. 354). Na edição de “Casos de Família” em exame, temos, em relação ao primeiro homem, individualizado por meio do antropônimo Rodrigo, a figura de um sujeito dominador, arrogante, presunçoso, que é socialmente condenado pelo excesso; em relação ao segundo homem, individualizado por meio do antropônimo Robson,

temos a figura do sujeito dominado, subserviente/servil, carente de amor próprio, socialmente condenado pela insuficiência. Nenhuma dessas figuras é referendada em nossa cultura.

Observa-se, além disso, que o primeiro ator entrevistado está desempregado, mas, ao mesmo tempo, *não quer fazer* (cuidar da casa e dos filhos). Em outros termos, *não quer ser* um dono de casa. O segundo ator entrevistado encontra-se numa situação um pouco menos definida, pois a narrativa não menciona se, alguma vez na vida, ele foi, de fato, o provedor financeiro do lar, ou se alguma vez na vida ele já esteve realmente empregado. Apesar dessa indefinição, fica claro também que, apesar de *querer ser* um dono de casa, esse segundo ator *não sabe e/ou não pode ser*, uma vez que ele é mero empregado da esposa “provedora”.

A abordagem superficial da temática doméstica/familiar também é um fator que contribui para a constatação de que a figura homem “do lar” não atinge o estado “realizado” que se anuncia na chamada do programa. Não se menciona, por exemplo, a situação financeira dos casais entrevistados. Não se menciona qual a profissão e/ou tipo de trabalho que as esposas “provedoras” têm/realizam e nem mesmo se o que elas ganham é suficiente para “manter uma casa”. Não se menciona, além disso, qual a profissão dos maridos e/ou tipo de trabalho que eles desempenhavam antes da atual situação. Não se menciona, ainda, qual o tipo de relação parental que eles têm com os filhos, nem o porquê de as filhas (meninas) ficarem aos cuidados de uma vizinha. Não se problematiza, por fim, o tema da violência doméstica e muitas outras questões cruciais para o desenvolvimento das entrevistas.

Nesse sentido, cabe citar que a profissão de Gisele, esposa de Robson (segundo caso), é questionada tão-somente por acaso, no meio de uma descrição que a entrevistada faz do seu ambiente de trabalho, do como as mulheres que lá trabalham são assediadas. É claro que a palavra assédio não aparece, pois questões desse tipo são negligenciadas o tempo todo pela entrevistadora, que ouve os depoimentos e dá continuidade ao bate-papo encarando tudo o que é dito pelos entrevistados com total naturalidade, como se confirma no trecho:

G: serviço é assim mesmo... as mulher é cantada mesmo... todas as mulheres... mas você pode estar com o uniforme que for... é canta:da... todas as mulheres...

R: do jeito que você anda... curti:nho... tudo curti:nho...

CR: [você trabalha aonde?

G: eu trabalho de gari... já tá fazendo três anos né que eu tô lá na firma...

CR: ah... três anos de gari... e os homens paqueram mesmo...

G: paqueram... elas já estão acostumadas... as mulheres é que têm que se pôr no lugar... igual eu fico na minha... eles ficam lá... quer dá números...

CR: às vezes sem querer você fica com os papéis...

G:: éh... ((rindo)) às vezes sem querer...

R: quando não é no papel é no celular... daí eu pego apago do celular... tem no papel... fica assim... ou um ou outro...
 G: eu escondo né... pra colocar lá na bolsa né pra ele não ver... mas às vezes ele acaba vendo já é motivo de briga...
 R: tá vendo como ela se entregou? tá vendo...

No trecho acima, verifica-se que a mulher “provedora” desempenha o papel temático profissional de “gari” e que o assédio “lá na firma”, local de trabalho de Gisele, é algo naturalizado. Nesse sentido, pode-se dizer que o casal de atores Gisele e Robson não têm condições de experimentar um processo de reconfiguração familiar, porque o “caso” em questão não é simplesmente de ordem conjugal/familiar, mas, sobretudo, de ordem social. Cruciais para o debate, problemas de ordem social são, no entanto, negligenciados pelo enunciador do programa, como comprova o trecho reproduzido abaixo, no qual se verifica uma alusão a um caso de violência doméstica contra a mulher e também uma alusão a um tipo de dependência de políticas públicas (habitacionais), ambas as menções tendo sido feitas pelo ator Robson, mas sem qualquer tipo de questionamento e/ou aprofundamento temático por parte do ator-entrevistador:

R: ela não deu certo com o outro lá porque o outro lá batia... batia... falava alto com ela... dava lição né... daí ela pega vê que eu sou um besta né... assim... besta assim né... vai lá luta luta luta pra ter o pão de cada dia né... vai lá tá sempre correndo atrás de alguma coisa... e ela...
 CR: agora esse apartamento no CDHU foi você quem arranhou?
 R: foi... ela ia lá nas reunião...

É possível atestar, desse modo, o que João Filho et al. destacam sobre o programa em questão: “No *talk show* do SBT, o universalismo emocional eclipsa os constrangimentos de classe; o hiperinflacionado discurso do agenciamento e da responsabilidade individual encobre as circunstâncias sociais objetivas que impedem os convidados de realizarem suas aspirações” (2009, p. 260). Gisele e Robson são atores que dificilmente conseguirão experimentar uma situação de “reconfiguração” de papéis, simplesmente porque parece haver outras circunstâncias sociais envolvidas no “caso”, tais como a privação econômica e a vulnerabilidade social. Nesse ponto, convém citar pesquisa de Sande Maria Gurgel D’Ávila (2008), que investigou o cotidiano e as relações de gênero em famílias da classe média e da classe baixa cujo provedor financeiro é uma mulher. Nas famílias da camada média, D’Ávila identificou que as mulheres “provedoras” adotavam estratégias para minimizar situações de desconforto e/ou conflitos com o cônjuge. Nas famílias da camada baixa, por sua vez, a pesquisadora comprovou o reforço em relação ao “não lugar” e/ou à invisibilidade do cônjuge

em decorrência do fato de ele não exercer o papel de provedor. É o que parece ocorrer no que concerne ao “caso” abordado no programa “Casos de Família”: Robson é visto como um não sujeito: “você tem que reagir... tem que procurar se firmar como pessoa...”, e até mesmo como um não homem: “você não procura se firmar como homem...”, pois ele aceita ser dominado pela mulher de uma forma não prevista no *imaginário cultural* da sociedade patriarcal, aqui tomado como sistema de previsibilidades: “é difícil uma mulher respeitar um cara assim”, “mas você pode ter uma atitude mais firme independente de você ser dono de casa”.

Tem-se, assim, na totalidade da edição de “Casos de Família” analisada, um discurso marcadamente calcado numa cultura de triagem, cultura na qual a figura homem “do lar” não apenas inexistente como também não tem razões para vir a ser pensada. Imperam, portanto, valores de absoluto, isto é, valores excludentes, os quais são da ordem da intensidade, do fechamento do foco e da seleção de objetos: o homem que se diz “do lar” ou é um “malandro”, sujeito nada preocupado com as relações familiares; ou um “pobre coitado”, sujeito excessivamente doméstico/domesticado, figura derrisória e, ao mesmo tempo, alvo da piedade alheia – em sua versão pena-desprezo –, ambos os sujeitos configurados bem ao molde (gosto) de programas populares que se fazem-crer prestadores de serviço à comunidade, porém mantêm sua audiência com base na política do “pão e circo”. O homem “do lar” é, nesse cenário, conforme dito mais acima, uma identidade “impensável”.

5.2 Encontro com Fátima Bernardes: histórias de homens que “dividem bem” as funções na casa

Fátima: O público da manhã não é só feminino não; é um pouco mais feminino, mas é muito misto. Tem muita gente hoje em dia que trabalha em casa; tem um público grande também masculino. Eu tenho muita convicção de que o programa que eu faço não é um programa feminino. É um programa que pode ser visto por homens e mulheres. E ele é visto por homens e mulheres. Recebo muitos homens falando. Tanto que vira e mexe temos temas voltados para homens, quem é o homem de hoje, como divide tarefas em casa, porque eles também estão vendo e eu acho ótimo que seja assim, porque se trabalho numa TV aberta eu não quero segmentar esse público.

(LAURINDO, 2015, p. 100-101).

A análise que vamos realizar nesta seção da pesquisa tem como objeto três edições do quadro “Homens do lar”, integrado ao programa televisivo “Encontro com Fátima Bernardes” – doravante EFB –, da Rede Globo de Televisão, no início de 2017. Conforme chamada para

inscrição e subsequente descrição do quadro publicadas no sítio eletrônico¹¹⁶ da rede de televisão em pauta, “Homens do lar” apresenta ao público do programa histórias de homens que “dividem bem” as funções na casa:

Figura 46 – Chamada para inscrição e descrição do quadro “Homens do lar”



Fonte: Site do programa EFB

Voltando a atenção para a chamada é possível verificar, antes mesmo de iniciarmos a análise do quadro, a produção de alguns efeitos de sentido. A princípio, observa-se que a pergunta-confirmação direcionada ao enunciatário “homem” acerca de um suposto “lugar” que ele teria encontrado no espaço doméstico – “Você, homem, achou o seu lugar nas funções da casa?” – e a convocação feita em seguida para que esse enunciatário narre sua história ao programa – “O ‘Encontro’ quer conhecer sua história!” – produzem, uma vez analisados em conjunto, os efeitos de sentido de “superação” e “distinção”. Ao produzir tais efeitos, o enunciado da chamada atualiza o que está sedimentado em nosso imaginário cultural sob a forma de afirmações carregadas de estereótipos de gênero, como as que põem em xeque a competência do sujeito em questão: “homem não sabe limpar a casa”, “homem não leva jeito para cuidar de criança”, “homem não consegue fazer várias coisas ao mesmo tempo”, ou mesmo sua *performance*: “homem não foi feito para as atividades da casa”, “cuidar dos filhos e da casa é coisa de mulher”. Sendo assim, o emprego da figura-lexemática “lugar” é revelador, pois reflete o quanto as práticas cotidianas e os espaços sociais permanecem marcados pela divisão sexual: práticas profissionais e o espaço da rua são ainda reservados aos homens, práticas domésticas e o espaço da casa às mulheres.

¹¹⁶ Endereço eletrônico: <<http://gshow.globo.com/participe/noticia/2017/01/voce-homem-achou-o-seu-lugar-nas-funcoes-da-casa-o-encontro-quer-conhecer-sua-historia.html>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

O enunciado-descrição que vem na sequência, em formato de linha-fina, reitera o efeito de sentido depreendido, particularmente em decorrência do emprego da figura “divisão”. Ao empregar tal figura o enunciador reitera que o espaço doméstico é ainda um espaço “feminino”, uma vez que esse homem “do lar” divide – *divide bem*, afirma o enunciador –, mas não explicitamente *assume* a totalidade das funções da casa. Ora, se quando nos referimos a uma mulher que é “do lar” falamos de um sujeito que é quase sempre o único responsável pela casa e o cuidador primário dos filhos, por que quando se refere ao homem “do lar” o enunciador fala em *divisão* e não em *assunção* das funções domésticas e/ou parentais? Por que ele fala, além disso, em dividir *bem*? O homem que não é “do lar” divide *mal* tais funções? O que distingue uma boa e uma má divisão de funções no espaço da casa? Tais indagações conduzem-nos à hipótese de que o enunciador, apesar de propor a abordagem de uma temática inédita e com grande potencial de transformação, pauta-se ainda pela lógica da divisão sexual dos espaços/funções, o enunciatário construído pelo/no discurso sendo aquele sujeito que merece ser *agraciado* pelo fato de ter encontrado “o seu lugar” no espaço doméstico, como numa atitude de sacrifício e doação¹¹⁷ à família.

Retendo tais reflexões, propomo-nos a analisar os efeitos de sentido produzidos pelas escolhas temático-figurativas feitas no âmbito da construção dos enunciados das edições do quadro “Homens do lar” selecionadas e a possível recorrência (ou não) de efeitos de sentido semelhantes aos apontados na breve análise conduzida acima. Por ser um quadro novo e em fase de “adaptação” à grade do programa, nosso recorte se limita ao que está disponível na internet, acessível por meio das ferramentas de busca convencionais. Para empreendermos a análise, realizamos a transcrição das entrevistas conduzidas pela apresentadora com os homens que participam do quadro, entrevistas que envolvem não só o homem “do lar”, mas toda a família – esposa e filhos, principalmente –, bem como “convidados”, que são geralmente artistas da emissora e/ou especialistas, alguns desses últimos com participação fixa no programa. Nossa análise se concentra fundamentalmente nos enunciados transcritos, embora não desprezemos o fato de que se trata de um texto sincrético, que combina, no caso, linguagem visual e linguagem verbal. O recorte se justifica, todavia, uma vez que se considera

¹¹⁷ Refletindo sobre o modo como as relações de força exercidas no interior da relação conjugal se recompõem quando o homem se torna homem “do lar”, muitos pesquisadores ao redor do globo destacam que há benefícios simbólicos para esse sujeito: heroísmo por ter sacrificado sua carreira em prol da família e dívida simbólica da parte da companheira pelo fato de que ele a descarrega da carga mental ligada à gestão da casa. É o que aponta, por exemplo, Myriam Chatot em pesquisa de mestrado defendida em 2013 no Departamento de Sociologia da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris-Sorbonne, França), sob o título *Père au foyer, un métier comme les autres? L’inversion du genre et les rapports de force au sein du couple*. Disponível em: <https://www.caf.fr/sites/default/files/cnaf/Documents/Dser/dossier_etudes/Dossier%20169%20-%20Père%20au%20foyer.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2018.

que a linguagem visual exerce pouca influência na construção dos efeitos de sentido que aqui se propõe investigar. Além disso, mantém-se o mesmo padrão visual em todas as edições, o que nos permite fazer um único e abrangente comentário analítico.

Antes, porém, é importante destacar que EFB é um programa matutino, transmitido de segunda a sexta-feira, das 10h40 às 12h, e que está no ar desde 25 de junho de 2012. É importante destacar também, com base na descrição que Yvana Fachine (2001) propõe dos *formatos comunicativos*, que se trata de um programa organizado por meio de um formato “interpelativo interativo direto”, isto é, um formato que instala o (tel)espectador *no* texto televisual, reconhece sua existência e “fala” diretamente *para* ele; que possibilita a participação efetiva desse (tel)espectador por meio do envio de comentários, perguntas, fotos, vídeos, etc.; e cuja produção, transmissão e recepção ocorrem simultaneamente (*ao vivo*). Trata-se, de acordo com documento publicado pelo setor comercial da emissora¹¹⁸, de um programa no qual os telespectadores encontram “tudo o que precisam ao longo do dia: dicas de comportamento, serviço e entretenimento, com muita interatividade com o público de casa e com a plateia, selecionada, participativa e diariamente presente no palco”.

Segundo a “Memória Globo”, o programa “mistura informação, matérias de comportamento, prestação de serviço, humor, música e interatividade com o público, em um tom informal que privilegia a conversa”, enfocando “histórias comuns relacionadas a assuntos do dia a dia e fatos ocorridos no Brasil e no mundo”¹¹⁹. A respeito dessa evidente “hibridização”, destaca a pesquisadora Roseméri Laurindo que “o enquadramento do EFB em algum padrão clássico ou fórmula não se ajusta. Entre variedades, informativo, entretenimento, show, *talk show*, várias foram as tentativas de rotular” (2015, p. 48-49). Complementa, então, Laurindo:

Em geral, com base na pequena audiência do início, vinham críticas como a de Murilo Melo, em sua coluna no *Jornal A Tarde*, em 3 de julho de 2012, sob o título “Com formato confuso, Encontro com Fátima Bernardes não inova”. Só que surgia um perfil distinto do padrão jornalístico, com atributo de marca e diversão ainda não assimilado. (LAURINDO, 2015, p. 49).

Ainda segundo Laurindo, “as intenções de um programa mudam com as avaliações constantes; não obstante permanecem os princípios firmados que são, no caso de EFB,

¹¹⁸ Encontro com Fátima Bernardes. Uma nova atração matinal, de segunda a sexta. Disponível em: <http://comercial.redeglobo.com.br/planos_comerciais_rede/publicacao/planofatimabernardes.pdf> Acesso em: 08 jan. 2018.

¹¹⁹ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/encontro-com-fatima-bernardes/formato.htm>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

guiados pelo eixo do Gênero Jornalístico Diversional, graças à maestria da autora-jornalista-marca” (2015, p. 58). O jornalismo diversional – preferencialmente denominado “jornalismo de infotimento” por pesquisadores como Fábila Angélica Dejavite (2007) – nada mais é, segundo Laurindo, do que informação que diverte: “EFB reformula-se numa busca de aprimoramento entre o jornalismo e o entretenimento” (2015, p. 41). Nessa busca de aprimoramento entre o jornalismo e o entretenimento, a condicionante autoral dá ao jornalismo diversional de Fátima Bernardes o seu caráter exemplar:

Costumeiramente, a forma como ela aborda os convidados e faz os questionamentos traz à tona a função de levar informação, responsabilidade primeira do autor-jornalista. Já a autora-marca é caracterizada no conjunto, com a imagem que Fátima Bernardes desponta para o público. Enquanto a autora-jornalista responsabiliza-se pela informação, a autora-marca se encarrega de persuadir, convidar ao debate, lançando mão de elementos divertidos e coloridos. (LAURINDO, 2015, p. 111).

Com relação ao quadro “Homens do lar”, especificamente, é importante destacar que se trata de um segmento do programa EFB cujo formato é também fundado no diálogo, isto é, na conversação interpessoal, e em basicamente uma de suas manifestações, a entrevista, embora algumas características típicas de outros formatos, como aqueles fundados no jornalismo e na *performance*¹²⁰, também intervenham na sua constituição. Quanto às características típicas do jornalismo, observa-se, por exemplo, no final de uma das edições em análise, um comentário da apresentadora relacionado à atual situação de “crise econômica” enfrentada no país, bem como a uma de suas consequências mais diretas: o desemprego. Enfatiza assim a apresentadora, mostrando o engajamento político-social que então estaria na base do quadro (e de todo o programa): “por conta exatamente do desemprego... são DOze milhões... então não é pouca gente que está desempregada né... é MUIta gente...”. Quanto às características típicas da *performance*, observa-se que, em muitos momentos, as entrevistas conduzidas são, antes de tudo, uma oportunidade para a manifestação do senso crítico e da desenvoltura da apresentadora, bem como de alguns convidados ilustres (em sua maioria

¹²⁰ Consideramos aqui as reflexões de Fechine (2001), embora seja fundamental destacar que a consideração conjunta dos formatos “jornalismo” e “performance” relacionam-se diretamente ao que Laurindo (2015) concebe no âmbito do “jornalismo diversional de Fátima Bernardes”, a partir dos condicionantes autorais “autor-jornalista” e “autor-marca”, este último sendo apresentado como “a expressão máxima do processo industrial na autoria. O espaço do autor-marca é o território de uma cultura jornalística que se explica pela lógica de mercado. No império do consumo já não se quer só o produto-informação. Tem que haver algo mais. Esse algo mais alicerça-se na marca, fruto da combinação entre Jornalismo e Publicidade (...). O autor-marca é, portanto, no jornalismo, a mais perfeita expressão da sociedade atual. É a função-autor mergulhada na particularidade de um sistema onde a *performance* é o compromisso e onde a singularidade é uma referência perdida de seus nexos, com uma falsa percepção da cultura e da vida, como se a realidade já tivesse nascido assim, tal como é hoje” (LAURINDO, 2008, p. 72-73 apud LAURINDO, 2015, p. 73).

atores que compõem o elenco de alguma atração atual da emissora e cantores que também estão em destaque no momento), o que se torna patente quando se observam os comentários e os “depoimentos pessoais” dados por esses sujeitos ao longo do quadro.

Dizendo de maneira simples, apresentadora e celebridades dominam a cena da entrevista ao revelar suas concepções e posicionamentos em relação à questão do espaço doméstico, ao revelar as funções que eles, enquanto homens e mulheres “comuns” – “gente como a gente”, poderíamos dizer – responsabilmente exercem nesse espaço. Tendo uma participação bem ampla no programa (e no quadro), artistas e especialistas deslocam-se de um lado a outro do palco, junto à apresentadora, de modo que *estratégias de arrebatamento* – que visam “a instaurar o sujeito por meio de algum estímulo que motive ou reforce um engajamento perceptivo” (HERNANDES, 2012, p. 51) – mostram-se imbricadas com *estratégias de sustentação do fluxo de atenção do telespectador* – que “objetivam transformar o sujeito atento em sujeito tenso que, interessado em decodificar um estímulo, se vê diante de detalhes de uma história e deve sentir vontade de conhecê-la por inteiro” (HERNANDES, 2012, p. 51) –, conforme se discute a partir das imagens abaixo, as quais condensam o momento inicial das edições colocadas em análise:

Figura 47 – Apresentadora, entrevistados e convidados no palco do programa EFB



A partir da observação analítica das imagens, verifica-se a escolha de um *plano de conjunto* por meio do qual a câmera mostra uma parte significativa do cenário à frente, onde um pequeno grupo de pessoas se posiciona. A escolha desse plano revela que o que interessa ao enunciador é situar esses sujeitos diante do enunciatário (o telespectador), motivando o engajamento perceptivo desse último, que é então atraído pela presença de celebridades no grupo enquadrado. Além disso, verifica-se a escolha de um *ângulo alto*, por meio do qual a câmera instala o enunciatário na posição daquele que além de observar os sujeitos que supostamente são as peças-centrais do enunciado – a saber, o homem “do lar” e sua família –, observa também os sujeitos que os observam (apresentadora e convidados), sua visão sendo aparentemente semelhante a desses últimos, mas essencialmente superior. Nesse sentido, o posicionamento desses sujeitos, revelado por meio das escolhas feitas no processo de

construção do texto audiovisual, reflete tanto no engajamento perceptivo do enunciatário quanto na sustentação desse engajamento, pois o enunciatário é tanto convocado a olhar *com eles* quanto *para eles*, o que lhe dá o poder de “julgar” ou “avaliar” sua *performance*.

No que se refere exclusivamente à *sustentação do fluxo de atenção do telespectador*, considera-se, nos casos em que o enquadramento da câmera é mais fechado (plano médio ou plano próximo) e a angulação é normal (câmera situada na mesma altura do olho do ator), a utilização de textos-enunciados no formato “rubricas”, os quais apresentam em poucos termos a história que está sendo narrada pelo homem “do lar” entrevistado, recurso que atua na sustentação do interesse do telespectador, como se verifica abaixo:

Figura 48 – Legendas que sintetizam as histórias narradas no programa EFB



Ainda em relação às *estratégias de sustentação do fluxo de atenção do telespectador*, verifica-se, em vários momentos ao longo do quadro, que a entrevista é colocada em *off* (voz da apresentadora, do entrevistado e dos convidados em *off*) e que o que o telespectador visualiza são encenações da rotina do homem “do lar” com os filhos (registro feito por meio de fotos e vídeos), como se constata nas imagens abaixo:

Figura 49 – O dia a dia dos homens “do lar” entrevistados no programa EFB



O simulacro desse telespectador (enunciatário) parece ser pensado, desse modo, como o de um sujeito com um potencial de concentração/interesse reduzido, e que pode, diante de uma exibição relativamente monótona como é, normalmente, um quadro de entrevistas com

peessoas anônimas, mudar de canal. Paralelamente, esse simulacro parece ser pensado como o de um sujeito que se interessa pelas “histórias de vida” das celebridades, pelo quanto elas se assemelham ou não às “histórias de vida” das pessoas comuns, por exemplo. Ainda nesse sentido, o simulacro desse telespectador parece ser pensado como o de um sujeito acostumado a – e particularmente interessado em – exibições da vida privada, como bem mostra a combinação entre entrevistas *ao vivo* e conteúdos gravados, os quais revelam parte da “intimidade” cotidiana dos entrevistados com suas famílias. Esse simulacro parece ser pensado, ainda, como o de um sujeito que se deixa persuadir muito mais por meio de textos figurativos (e icônicos) que por meio de textos conceituais e temáticos¹²¹.

Essas são algumas das impressões produzidas por uma análise breve e que poderão ser confirmadas – ou refutadas – após a análise mais aprofundada das entrevistas selecionadas. Antes de passarmos a elas, destacamos que os enunciados que as constituem foram transcritos com base na normalização proposta pelo Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta de São Paulo – NURC/SP (núcleo USP), sintetizada em tabela anexa (Anexo J). Trata-se de uma proposta abrangente e que atende bem aos nossos objetivos, uma vez que o foco do trabalho é analisar a construção discursiva do ator homem “do lar” e identificar a macroisotopia que possibilita, no conjunto de textos em exame, deprender a(s) forma(s) de vida atreladas a esse ator. Não nos preocupamos, pois, com o cadenciamento dos enunciados, com o registro empregado pelos atores ou com a duração das pausas/silêncios, por exemplo, mas, sim, com o texto/discurso que os enunciados em sua globalidade constroem: “Homens do lar” revoluciona, isto é, questiona e transforma, ou simplesmente reitera, referenda o que nosso imaginário cultural prevê acerca dos “lugares” reservados a cada sexo, bem como acerca do(s) significado(s) de “ser homem”? É o que investigamos a seguir.

5.2.1 O homem “do lar”: desempregado ou mais participativo?

Selecionamos para nossa análise trechos de três entrevistas realizadas com os sujeitos Jefferson, Paulo e Cássio (e suas respectivas famílias) no âmbito do já mencionado quadro “Homens do lar”, do programa “Encontro com Fátima Bernardes”. Tais entrevistas foram

¹²¹ Em depoimento dado para a pesquisa de Laurindo, a chefe de reportagem Ana Paula Brasil destaca, a esse respeito: “(...) temos que trazer a informação de alguma forma para o palco. Às vezes, o assunto é muito sério ou muito árido e a gente traz um especialista para falar, mas se o assunto tiver um mínimo de leveza, a gente pode ter uma dinâmica de palco, uma brincadeira com a plateia. Outro dia, falando sobre mães equilibristas, as mulheres que fazem tudo ao mesmo tempo, têm emprego, têm filhos, a gente trouxe uma mulher para equilibrar pratos; a gente tem que encher o espaço do estúdio com alguma coisa lúdica, que prenda a atenção do telespectador” (LAURINDO, 2015, p. 75).

transmitidas *ao vivo* nos dias 10/03/17, 29/03/17 e 29/05/17, respectivamente. Ao longo da presente análise, os sujeitos Jefferson, Paulo e Cássio serão chamados de “atores”, definidos, em semiótica, como actantes da sintaxe narrativa que, no nível discursivo, são revestidos por uma cobertura temático-figurativa (isto é, por papéis temáticos, por antropônimos, etc.), cobertura essa que permite a “individualização” desses sujeitos.

Nesse sentido, destacamos o papel temático “dono de casa”, que, apesar de ser o principal papel desempenhado pelo ator homem “do lar” nas narrativas selecionadas, isto é, o papel que o individualiza em comparação aos demais actantes, apresenta-se curiosamente ligado a outro papel, o qual está diretamente relacionado à temática do trabalho remunerado: o papel “desempregado”. Ligado a tal temática, o papel “desempregado” atualiza, ao ser atrelado ao papel “dono de casa”, o que repertoria nosso imaginário cultural acerca dos “papéis” e dos “lugares” estereotipadamente reservados a cada sexo: ao masculino, o espaço da rua e o papel “trabalhador”; ao feminino, o espaço da casa e o papel “cuidador”. A nova forma de vida assumida pelo ator seria então uma forma de vida provisória, isto é, uma forma de vida que só altera circunstancialmente o seu curso de vida?

É o que investigaremos partindo do enunciado que abre o quadro “Homens do lar” no dia 10 de março de 2017. No trecho reproduzido abaixo, verifica-se o diálogo inicial que se estabelece entre o ator-narrador – que desempenha o papel temático “apresentadora” e é individualizado por meio do antropônimo Fátima Bernardes, doravante FB –, e o ator principal do enunciado – que desempenha o papel “dono de casa” e é individualizado por meio do antropônimo Jefferson, doravante J –, diálogo esse que revela como os papéis “dono de casa” e “desempregado” apresentam-se inextricavelmente ligados na constituição discursiva do ator entrevistado e, de maneira metonímica – o indivíduo representando todo um grupo – na construção genérica da figura homem “do lar”:

FB: a gente tem um quadro chamado homens do lar... que a gente bolou... exatamente... - - ((dirigindo-se a um dos convidados do programa)) parece que a gente conversou antes... - - tá aqui hoje um homem do lar... que a ideia era exatamente essa... são homens/ ((rápido)) **a gente está vivendo uma crise de desemprego muito grande né... muitas vezes no casal o homem fica desempregado e a mulher permanece empregada...** e aí? como é que faz? mas não tem uma situação financeira que permita a essa família ter alguém que vá ajudar... **então é o homem mesmo que vai pra... cuidar da casa...** então vamos conversar... chamar pra cá o Jeferson e a família dele... tudo bom Jeferson? DUas filhas... heim? duas filhas... a Geane... **o Jeferson (está) exatamente nessa situação do brasileiro que está aí nessa fila do desemprego...** tá... ficou desempregado tem três meses... né Jeferson? que que você fazia?

J: e:::u::: s:()... eu era motorista de coletivo urbano né... na minha cidade lá... éh... de ônibus né?
 FB: você é de Cabo Frio... Região dos Lagos...
 J: de Cabo Frio:o... isso... aí eu né... com essa... né... desemprego aí... acabei ficando desempregado e hoje atualmente e::u faço:: a tarefa do lar né...

O que se observa é, aparentemente, uma transformação conjuntiva que tem lugar após uma transformação disjuntiva, embora os objetos-valor aí implicados sejam distintos. Na narrativa do espaço público/profissional, o que ocorre na relação entre o actante-sujeito “homem” e seu objeto-valor “trabalho remunerado” é uma desposseção; privado de seu objeto, esse sujeito seria então (re)inserido em outra narrativa, a do espaço doméstico, e um novo objeto-valor ser-lhe-ia atribuído. Todavia, o que o trecho-enunciado acima aponta é a preservação das narrativas (de vida) mais canônicas, com seus sujeitos e objetos-valor mais típicos: o homem “do lar” seria assim apenas um “adjuvante” no novo espaço (da casa), seu papel de “sujeito” estando indiscutivelmente ligado ao espaço público.

Destaca-se, a esse respeito, o trecho do enunciado em que o ator-narrador afirma que, com a crise, muitas vezes ocorre de, num casal, o homem perder o emprego e a mulher permanecer empregada; conseqüentemente, pelo fato de o casal não ter uma situação financeira estável – geralmente a mulher ganha menos que o homem e o casal não tem economias ou investimentos que possam ser utilizados a fim de manter um funcionário ou ajudante em casa –, resta ao homem “desempregado” assumir o serviço da casa: “então é o homem mesmo que vai pra... cuidar da casa...”. A ênfase dada à figura-lexemática “homem”, graças ao emprego do lexema “mesmo”, chama atenção para a emergência da incogitada figura homem “do lar”, fruto de uma situação circunstancial. É como se, não havendo outra opção economicamente viável, estivesse então “criado” o homem “do lar”: uma demanda, como *faz-criar* o enunciator¹²², dos atuais tempos de crise (tão-somente).

Dando prosseguimento à entrevista, verifica-se que, após apresentar a filha Letícia, de sete meses, a filha Amanda, de seis anos, bem como a esposa Geane – a partir de então, soma-se ao papel temático “dono de casa” os papéis “pai” e “marido” –, o ator J é levado a descrever as ações que são por ele diariamente realizadas no espaço da casa, isto é, as ações que definem as práticas domésticas a ele confiadas. Destaca-se, assim, o modo como o ator-narrador conduz o bate-papo buscando confirmar, desde o início, uma real e significativa

¹²² Convém reforçar que a figura do enunciator não pode ser associada a um ator do enunciado (não pode ser associada, por exemplo, à figura do apresentador), devendo ser pensada como o resultado de várias escolhas (axiológicas, temáticas, figurativas, etc.) que se manifestam na totalidade do texto. No caso em questão, é possível pensar o enunciator como sendo o programa EFB ou mesmo, numa escala mais ampla, a própria Rede Globo, que constrói seu universo discursivo a partir do que concebe como sendo as expectativas do público.

mudança que se supõe tenha ocorrido na rotina do ator, particularmente após a “assunção” da totalidade das tarefas domésticas:

FB: e aí com a sua dispensa você acabou assumindo **as tarefas TODas da casa...**

J: na verdade e::u::... **a gente já dividia as tarefas dentro de casa né... só que agora com essa demissão eu faço mais do que é tarefa né... aí eu até brinco com a minha esposa às vezes... filha... você não vai assinar minha carteira não? né... de doméstica... eu cozinho né... sou babá... levo pra escola... volto... e aí... você vai assinar minha carteira?**

Do enunciado-resposta, apresentado na sequência do comentário do ator-narrador acerca de uma presumível assunção da totalidade das tarefas domésticas por parte do ator J, depreende-se o efeito de sentido de desajuste/desconforto, como se ele, enquanto actante-sujeito, não estivesse agindo de acordo com sua verdadeira vontade. Em termos semióticos, poder-se-ia dizer que esse sujeito se apresenta modalizado por um /não dever não fazer/ e por um /não querer não fazer/, que definem, conjuntamente, uma “vontade passiva”, conforme nos explica Greimas (2014, p. 97). Essa “vontade passiva” é especificamente depreendida da análise da figura “brincadeira” – equivalente a “gracejo, zombaria ou ludíbrio”, conforme Houaiss e Villar (2001, p. 513) –, a qual é tomada do seguinte enunciado “eu até **brinco** com a minha esposa às vezes... filha... você não vai assinar minha carteira não? né... de doméstica... eu cozinho né... sou babá... levo pra escola... volto... e aí... você vai assinar minha carteira?”. A enumeração dos diversos papéis subsumidos pela assunção do papel “dono de casa” – faxineiro, cozinheiro, babá –, reitera, nesse trecho, o que o ator já havia afirmado sobre assumir mais do que seria tarefa dele (“só que agora com essa demissão eu faço mais do que é tarefa né...”). O efeito de sentido de desajuste/desconforto surge então da diversidade de funções assumidas pelo ator, mas também – e principalmente – do fato desse ator não ter a carteira de trabalho assinada, isto é, do fato de ele estar “desempregado” (vide o enunciado “assinar minha carteira”, proferido duas vezes). Dizendo de outro modo, o que causa incômodo não é simplesmente ter que realizar as práticas domésticas a ele confiadas, mas ter que fazer isso e continuar sem remuneração, dependendo do salário da esposa.

Tal efeito de sentido de desajuste/desconforto é, no entanto, minimizado e quase que completamente apagado no desenrolar da entrevista, a começar por quando o ator entrevistado descreve como prazerosa uma prática típica das “donas de casa”, a saber, assistir a programas de culinária da TV, como se verifica no trecho reproduzido abaixo:

FB: depois disso você faz o almoço...

J: éh::: aí eu dou uma olhadinha na Ana Maria né... que eu gos:to... éh:::... ((demonstrando entusiasmo)) aprendi...

FB: [anham... já pega uma receitinha...

J: pe:::... i::sso... aí eu volto pra cozinha... volto pra lá dou uma olhada... aí enquanto isso o pano tá rolando dentro de casa... passando no chão... e assim vai...

FB: anham... e aí todas as tarefas...

A descrição da prática de assistir a um programa de culinária da TV confirma, desse modo, que o ator homem “do lar”, apesar de inicialmente construído como um sujeito modalizado por uma “vontade passiva”, encontra, sim, satisfação ou prazer na realização das práticas domésticas. O interesse na aprendizagem de algumas dessas práticas, como no caso da prática /cozinhar/, revela, conseqüentemente, que o sujeito entrevistado se apresenta verdadeiramente motivado em relação à assunção do novo papel:

FB: anham... e aí to:das as tarefas... o que que foi mais difícil pra você aprender a fazer?

J: a cozinhar...

FB: a cozinhar...

J: quando nós se conhecemos eu só comia na rua... nunca cozinhei na minha vida... eu aprendi... compartilhando...

FB: [depois ela cozinava...

G: a gente compartilhava... ele aprendeu um pouco comigo...

J: e eu comecei a ver éh... o progra:ma... aí eu ficava brincando com ela... falei poxa filha... vê que ali tem muitos pratos le:gais que a gente pode aprender...

FB: e aí vocês iam aprendendo a fazer aqueles pratos juntos... isso foi bom...

J: foi ótimo...

Do trecho acima destaca-se, portanto, o efeito de sentido de motivação para a aprendizagem, favorecida por meio da convivência com o ator G, a “esposa”, que parece ter assumido o papel de “instrutora” antes mesmo da assunção do novo papel e da nova forma de vida “do lar” por parte do ator J. Curioso é destacar, ainda do trecho acima, a seguinte fala-enunciado do ator-narrador: “depois ela cozinava...”, fala que interrompe a fala do ator entrevistado para mostrar a suposta “previsibilidade” da história narrada: se enquanto solteiro ele não cozinava, depois de casado logicamente quem cozinava era a esposa, haja vista que é “natural”, num casal, as práticas domésticas serem desempenhadas pela mulher. A fala-enunciado do ator G, que surge na seqüência, nega essa “previsibilidade” manifesta na fala do ator-narrador, pois apresenta uma transformação que teve início desde o princípio da vida conjugal: “a gente compartilhava... ele aprendeu um pouco comigo...”. Diferentemente, portanto, da “vontade passiva” que parecia modalizar o sujeito entrevistado no tocante ao

espaço doméstico, o que verificamos no desenrolar da entrevista é um /querer fazer/ que, combinado a um /não dever não fazer/, definem uma “vontade ativa”¹²³.

Voltando, entretando, à inextricável associação entre os papéis temáticos “dono de casa” e “desempregado”, o início do segmento reproduzido abaixo revela que a assunção de funções no lar, por parte do ator homem “do lar”, é tida, na perspectiva do enunciador do texto, em particular, como algo caracteristicamente *provisório*, mero reflexo do momento econômico desfavorável, isto é, da “crise” que o país tem enfrentado:

FB: e hoje o que que você acha da sua vida... como é que você vê... assim...
você provavelmente vai continuar procurando um emprego... mas o que
 você acha que você pode buscar ou o que que essa experiência vai mo...
 modificar em você...

J: modificou a minha vida porque **a vida que eu vivo hoje é::: é radiante... você ter uma criança... você poder curtir ela...**

FB: [ELE que entrou com ela no colo...
 achei isso muito fofo... né... porque na verdade...

Apesar de enunciada como *provisória* pelo enunciador, a forma de vida que o ator *assume* ao dedicar-se à rotina da casa e ao cuidado dos filhos é por ele confessada como prazerosa, gratificante: “a vida que eu vivo hoje é::: é radiante...”. É importante observar, todavia, que essa satisfação tem relação não necessariamente com a rotina da casa propriamente dita, mas, sim, com o contato mais próximo com os filhos (sobretudo os pequenos) e o envolvimento afetivo que essa proximidade oportuniza:

J: a menina ela éh: muito apegada ao pai né... e::: **a gente é muito agarradinho um com o outro** só que... é pai pra tudo né... depois que ela se dá conta que é o pai... é o pai... **ai fica aquele carrapatinho ((sorrindo))... não sai... a mãe pega mas logo depois quer o pai...**

G: [quem faz dormir é ele...

Ainda a esse respeito, observa-se que o ator G – que conjuga os papéis temáticos “esposa”, “mãe” e “trabalhador remunerado” – enaltece ou, em termos propriamente semióticos, sanciona positivamente o ator J pelo bom desempenho do novo papel temático: “quem faz dormir é ele...”. Isto posto, é imprescindível destacar que o papel “dono de casa” é paradoxalmente tanto mais amplo quanto mais restrito: o homem “do lar” é sobretudo pai, um

¹²³ Greimas (2014, p. 99) destaca, a esse respeito, que o contexto cultural ocidental valoriza como papéis “criadores” a “vontade ativa” (que combina um /não dever não fazer/ e um /querer fazer/) e a “resistência ativa” (que combina um /dever fazer/ e um /querer não fazer/). Esses papéis “criadores” podem ajudar a descrever, de acordo com o pesquisador, as “atitudes” que o indivíduo adota em relação à sociedade.

pai que se dedica integralmente ao cuidado dos filhos e, paralelamente, desempenha as atividades relacionadas à rotina da casa.

Sendo assim, é possível dizer que a assunção do novo papel e da nova forma de vida, por parte do ator homem, transforma a maneira como se concebe tradicionalmente a relação entre pai e filhos, *desestabilizando* alguns dos mitos repertoriados em nosso imaginário cultural em torno da *paternidade*, como aquele construído em torno de uma suposta inaptidão masculina com crianças (“homem não sabe cuidar de criança”). Essa *desestabilização* ocorre, todavia, quando se focalizam as falas-enunciados do ator homem “do lar”, mas não necessariamente quando se observa o quadro “Homens do lar” como um todo. Basta verificar o efeito de sentido produzido pelas falas-enunciados do ator-narrador – que é fundamentalmente um ator do enunciado, mas também, na perspectiva da enunciação, um simulacro do enunciador do texto (uma vez que manipula e também sanciona as ações e as narrativas apresentadas) –, efeito de sentido de reforço dos mitos repertoriados em nosso imaginário cultural em torno da *maternidade*, como aquele construído em torno da suposta existência de um “instinto materno”:

FB: eu acho que isso tem muito.../ ele que faz dormir? ou seja... **essa história do nosso instinto materno existe mas quando há uma participação intensa a criança também se adapta a:.... a essa presença paterna... ((dirigindo-se à Geane)) você fica com um pouquinho de ciúmes? você fica...**

Do primeiro enunciado do trecho reproduzido acima, destaca-se o efeito de sentido de referendação da crença na existência de um “instinto materno”: “nosso instinto materno existe”, afirma FB; destaca-se também o efeito de sentido de “abertura de uma exceção”, haja vista a *admissão* de uma possibilidade de “adaptação” da criança à “presença paterna”: “a criança também se adapta a:.... a essa presença paterna...”, declara FB. É como se se dissesse: já que a mãe não pode, na ocasião, dedicar-se integralmente ao cuidado da criança (como a *moral social* aponta e como os enunciadores representantes dessa moral acreditam que *deve ser*¹²⁴), o pai serve como “quebra-galho”, como “substituto temporário”. *Desestabilizam-se*, assim, alguns dos estereótipos construídos em torno da figura “pai” e, conseqüentemente, alguns dos mitos em torno da “paternidade”, mas *reforçam-se* tantos outros em torno da figura “mãe” e em torno da “maternidade”.

¹²⁴ Haja vista as infundáveis discussões/debates em torno da possibilidade/impossibilidade de conciliação entre maternidade e carreira, os quais revelam o quão forte ainda é o mito em torno da maternidade e em torno da crença de que “a mulher nasceu para ser mãe e cuidar da prole”.

Nesse sentido, destaca-se que o que dá início à fala do ator-narrador, no trecho reproduzido acima, é justamente a repetição enfática de uma declaração dada pelo ator “Geane”, a qual revela que é Jefferson quem faz a bebê dormir (“Eu acho que isso tem muito.../ ele que faz dormir?”). Essa repetição enfática produz o efeito de sentido de excepcionalidade, distinção, também produzido em enunciados como “ELE que entrou com ela no colo... achei isso muito fofo... né...”. A ênfase prosódica dada ao lexema “ele”, nesse último enunciado, revela, desse modo, um misto de espanto e admiração por parte do ator-narrador, como se realizar a ação de ficar com a criança no colo (desempenhando, portanto, o seu papel temático “pai”) não fosse algo de se esperar do ator entrevistado uma vez ele estando fora do espaço da casa e principalmente junto à mãe da criança; como se ao fazê-lo ele desse mostras de real excepcionalidade, distinção, devendo ser sancionado positivamente, o que ocorre por meio do emprego do lexema “fofo”, registrado por Francisco Borba (2011, p. 630) como equivalente a “gracioso, meigo, encantador”, e ilustrado pelo dicionarista com o seguinte exemplo: “Ela estava com o marido fofo que ela tinha”.

Perante a revelação desse sujeito “excepcional”, um “pai” que cumpre seu papel com “perfeição”, o ator-narrador questiona o ator “Geane” (a “mãe” da criança) acerca dos ciúmes que ela possivelmente sente (“você fica com um pouquinho de ciúmes?”) dessa relação entre pai e filha, questionamento esse que atualiza o mito de que “o pai é aquele que vem separar a filha da mãe”, e que reverbera, paralelamente, o ideal de “sacralidade” culturalmente atrelado à figura materna (“amor de verdade só de mãe”, é o que apregoa outro mito). A figura paterna parece então poder ser *admitida* nessa relação com os filhos, mas não explicitamente convidada ou incentivada a protagonizá-la.

Em outros termos, o ator homem “do lar” assume, na perspectiva do ator-narrador, uma forma de vida essencialmente “provisória” ou, em termos mais graduais (conforme exploraremos adiante), uma forma de vida antes “oportuna” (no sentido do que é “propício”, “conveniente”, “adequado ao momento”) que “oportunizadora” (no sentido daquilo que “abre novas oportunidades”). Vê-se assim que o caráter “oportunizador” da nova forma de vida só vai ser mais enfaticamente destacado nas falas-enunciados dos atores-convidados – doravante C –, as quais revelam o engajamento desses sujeitos no que toca às questões de gênero, principalmente em relação à divisão sexual do trabalho, distinguindo-se, pois, do que parece ser a concepção de vida do enunciador:

C1: por curiosidade... os amigos de vocês aceitam isso? ou eles têm algum preconceito...

G: aceitam e admiram... tanto que eu tive muito apoio de tá escrevendo ele nesse quadro...

FB: éh... ela que mandou a sugestão exatamente por isso... ((dirigindo-se a um convidado)) éh... na sua casa... como é que é Nátaly?

C2: o meu pai ele foi sempre uma exceção porque ele sempre fez os trabalhos... é assim... se você trabalha fora você não precisa arrumar a casa... se você não tá trabalhando fora então você arruma a casa... então quando ele não trabalhava ele fazia e vice-versa... mas meu pai de fato é uma exceção... a regra é o contrário... **são homens que realmente acham que não devem fazer o trabalho porque há um instinto materno... porque há um instinto da limpeza... há um instinto de organização da mulher... uma série de mitos a respeito de ser mulher que de fato não existem né... é tudo uma construção...** e quando a gente vê uma:... uma cur:va... a u:ma regra... algo que sai da curva... a gente percebe como de fato não...

FB: [é possível né...

C2: (continuando) é possível e **não é real que só a mulher cuide bem da criança... um pai cuida com excelência de uma criança porque é o filho daquele casal...**

[...]

FB: ((dirigindo-se ao convidado que iniciou as perguntas)) e em casa se você tiver que se virar sozinho Dan... você consegue se virar em que bem?

C1: **eu morei sozinho muito tempo... eu me viro bem... eu gosto de cozinhar... eu limpo a casa... organizo...** eu me viro bem... eu gosto... quando eu era moleque... rapidinho... meu pai era bem essa figura que eu falei antes... meu pai chegava do trabalho... só jantava com a gente... ia trabalhar... eu via ele muito pouco... **mas a gente tinha uns amigos de família... que era um senhor enorme... polônês... russo eu acho... gigante... seu José... e dona Irene... e ela trabalhava e ele cuidava da casa... eu lembro que eu tinha uns doze treze anos...** bem nessa época que tá tudo acontecendo com você... **ele me chamou lá pra casa dele pra eu ajudar a limpar... e quando eu cheguei ele estava de avental... limpando a casa e cuidando das flores... e eu lembro que aquilo lá pra mim foi uma surpresa... e foi uma sorte também (...)** você às vezes tem influências na sua vida que te possibilitam... que mostram pra você que o modelo não é um só... acho que esse é o nosso papel... mesmo que a gente venha de um modelo... mesma que a gente seja um modelo... **mostrar que todos os modelos são possíveis...**

Analisando os enunciados produzidos no âmbito da fala do segundo convidado, cujo antropônimo é Nátaly¹²⁵, verifica-se o tom de denúncia que dali emerge. Inicialmente, Nátaly descreve como é a distribuição das tarefas em sua casa, afirmando que seu pai é de fato uma exceção, pois sempre se ocupou dos trabalhos domésticos. Em seguida, o ator Nátaly se posiciona com mais fôlego e destaca que a regra, ou seja, o que acontece com maior frequência em nossa sociedade, é exatamente o contrário: “são homens que realmente acham

¹²⁵ Dentro do quadro “Homens do lar” não se explica quem é Nátaly, mas no contexto do Programa do dia em questão é possível verificar que Nátaly é Nátaly Neri, feminista negra e influenciadora digital, conhecida sobretudo por meio do canal “Afros e Afins” que mantém na rede de compartilhamento de vídeos YouTube.

que não devem fazer o trabalho porque há um instinto materno... porque há um instinto da limpeza... há um instinto de organização da mulher... uma série de mitos a respeito de ser mulher que de fato não existem né... é tudo uma construção...”. O ator denuncia, desse modo, a divisão sexual do trabalho que ocorre nos lares brasileiros (e na sociedade como um todo), sob a justificativa ou o respaldo de uma série de mitos que, ao criar uma aparência de valorização da mulher – boa mãe, mulher asseada, organizada, caprichosa, etc. – subjagam-na ao serviço doméstico, isentando o homem dessa responsabilidade que ele também deveria assumir. O ator continua a denúncia destacando que um pai também cuida de uma criança com excelência porque o filho é também dele, o filho é do casal. Interessante é destacar, nessa reflexão, a discussão em torno do mito do instinto materno, atrelado a uma série de outros mitos em torno da maternidade e da feminilidade, o qual fora reproduzido pela própria apresentadora ao afirmar “essa história do nosso instinto materno existe”.

Dirigindo-se ao primeiro convidado a tomar a palavra, o ator-narrador questiona se o interpelado, revestido pelo antropônimo Dan¹²⁶, “se vira bem” em casa, ao que este responde que se vira bem, que gosta de cozinhar e organizar a casa. Pedindo permissão para contar uma história, esse ator-convidado discorre sobre um casal de amigos dos seus pais que tinham os papéis “invertidos”. O ator lembra que chegar a casa desse casal e ver certo dia o seu José “de avental... limpando a casa e cuidando das flores...” foi uma surpresa e uma sorte pois isso lhe possibilitou perceber que não há apenas um único modelo familiar. Colocando-se no papel de enunciador, haja vista o emprego do pronome possessivo de primeira pessoal do plural em “esse é o *nosso* papel”, o ator finaliza dizendo que é preciso mostrar (ao telespectador-enunciatário) “que todos os modelos são possíveis”, mesmo que “a gente venha de um modelo... mesmo que a gente seja um modelo...”. Em outros termos, mesmo que eles, enquanto “celebridades”, reproduzam um mesmo modelo, é preciso mostrar que todos os modelos são legítimos: que é possível ter uma família na qual a mulher é o provedor financeiro e o homem o cuidador primário dos filhos ou uma família na qual não há essa polarização, na qual ambos compartilham os papéis de maneira equânime.

Analisando em termos tensivos o que foi até aqui depreendido, é possível afirmar que o ator-narrador do quadro “Homens do lar” constrói seu discurso predominantemente a partir de uma cultura de triagem, na qual imperam valores de absoluto, valores que são da ordem da intensidade, do fechamento do foco e da seleção dos objetos: há, nessa perspectiva, espaços e funções que são indiscutivelmente reservados a cada sexo e, embora uma flexibilização seja

¹²⁶ Dan Stulbach, ator que interpreta o personagem “Eugênio” na telenovela brasileira “A Força do Querer”, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre 3 de abril e 20 de outubro de 2017.

entrevista, ela só parece válida circunstancialmente, como no caso do homem “do lar” que surge como um “paliativo” em tempos de recessão econômica, ou seja, surge para solucionar um problema que é tão-somente “temporário”. Pode-se dizer, desse modo, que essa nova figura é *admitida*, aceita, mas não exatamente proclamada ou encorajada.

Uma tensão axiológica surge, todavia, no seio desse discurso caracteristicamente “de triagem”. Essa tensão axiológica é promovida por meio de algumas das falas-enunciados do ator entrevistado e, sobretudo, das falas-enunciados dos atores-convidados, que, seja por meio de depoimentos pessoais seja por meio de considerações críticas, denunciam as formas de vida canônicas atribuídas a homens e mulheres em nossa sociedade. Esses atores conclamam, pois, pela mistura plena: são eles que denunciam a estrutura patriarcal, propondo a “abertura” em direção a um processo de participação-expansão, abertura necessária para uma possível reestruturação do universo de valores em questão ou ao menos para a instauração de uma crise no seio do regime de valores dominante; “abertura” necessária, enfim, para a consideração de outras estruturas, outros modelos familiares e sociais, outras formas de vida.

Voltando ao texto da entrevista, verificamos que, encaminhando-se para o final da referida edição do quadro “Homens do lar”, o ator-narrador indaga se “compartilhar dessa vida familiar” ou “ter um espacinho de tempo para ficar em casa” vai continuar sendo uma “preocupação” para o ator Jefferson, uma vez que um dia ele vai certamente voltar a encontrar o seu emprego (como a *moral social* aponta que *deve ser*¹²⁷ e como o enunciador, representante dessa moral social, parece genuinamente desejar que aconteça):

FB: eu queria agradecer muito a presença de vocês... **vou desejar claro que um dia você volte a encontrar o seu emprego...** mas que você consiga continuar compartilhando dessa... dessa vida familiar... **isso vai ser uma preocupação pra você? ter um espacinho de tempo pra ficar em casa?**

J: não... eu acho que agora... agora... **depois disso tudo que eu estou passando éh... vivo muito mais família...**

Tal desejo de que o entrevistado volte a encontrar o emprego é enunciado como sendo um desejo “óbvio”, “incontestável”, haja vista a utilização do lexema “claro” no enunciado “vou desejar **claro** que um dia você volte a encontrar o seu emprego...”. O ator-narrador parece não cogitar, desse modo, a possibilidade de o ator entrevistado optar por assumir a nova forma de vida na duração temporal de uma escolha que, apesar de inédita, é igualmente legítima. De modo semelhante, o lexema “preocupação” faz eco à crença, aparentemente

¹²⁷ Haja vista que a figura “homem” está ainda indiscutivelmente associada ao papel “provedor” e que o homem que não trabalha é comumente representado por meio das figuras “vagabundo”, “malandro”, “aproveitador”.

incontestável para esse ator-narrador, de que a dedicação maior do sujeito homem é sempre com a vida profissional, a vida familiar ficando inevitavelmente em “segundo plano”. A resposta dada pelo ator a essas colocações, por meio do enunciado “depois disso tudo que eu estou passando éh... vivo muito mais família...”, revela que essa nova forma de vida tem seu caráter “oportunizador”: a transformação ocorre, sim, e modifica a forma como esse ator desempenha os seus tradicionais papéis temáticos “pai” e “marido”.

No entanto, o que predomina na totalidade do texto da entrevista, conforme já dissemos, é o caráter “oportuno”, “provisório” – essa nova forma de vida é fruto da “crise” pela qual a nação brasileira passa, repete várias vezes o ator-narrador –, haja vista a superficialidade com que o tema é tratado¹²⁸ e haja vista a quantidade de mitos e estereótipos de gênero que são atualizados e/ou realizados no discurso, seja em relação à figura “pai” seja em relação à figura “mãe”. O ator-narrador, actante delegado pelo enunciador e que desempenha o papel “apresentadora”, revela, pois, o seu esconso conservadorismo, a pouca abertura que de fato adota em relação ao assunto objeto do quadro. Quase não se vê, no âmbito dessa primeira análise, portanto, a viabilidade de se pensar essa nova configuração familiar e essa nova forma de vida que emerge como algo possível na duração temporal, como algo que é fruto de uma escolha pessoal de vida, como uma opção.

Buscando verificar se o mesmo ocorre nas demais edições do quadro (ou se, ocasionalmente, algum tipo de flexibilização ganha terreno, da parte do narrador/enunciador), passamos a analisar a edição do dia 29 de março de 2017. Nessa edição, o ator-narrador conversa com o ator Paulo – doravante P –, seus filhos Lyo e Gael – doravante L e G –, e também, ao final, com a avó dos garotos, que vai ao centro do palco com o neto mais novo no colo, o bebê Zayon. Intervêm, ao longo dessa entrevista, os convidados do programa – doravante C – que colocam perguntas e fazem seus comentários.

Dando início à conversa, o ator-narrador não emprega a figura “desemprego” de imediato, optando por anunciar “um casal que está vivendo um momento profissional diferente”. A escolha não é feita ao acaso, evidentemente, pois ao dizer menos que o necessário para o entendimento da “real” história do casal, o enunciado produz o efeito de sentido de reserva, ponderação. Reitera esse efeito a ressalva acrescentada na sequência, que pouco ou nada esclarece acerca do “momento profissional diferente” vivido pelo casal: “não

¹²⁸ Chamamos atenção para o fato de que não se perguntou qual a profissão e qual a jornada de trabalho do ator “esposa”; não se perguntou quem cuidava das crianças anteriormente; não se deu voz à filha de seis anos do casal; não se perguntou ao entrevistado se ele, caso pudesse, continuaria a desempenhar o novo papel ou se encara a experiência como de fato “provisória”. É por isso que consideramos tal abordagem superficial.

por questões de idade... mas por situações da vida...”. A ressalva dá indícios de que a configuração familiar em pauta foge aos “padrões” sociais estabelecidos, mas o suspense em torno da configuração permanece, visto que o ator P sobe ao palco com os filhos, a entrevista começa, não se vê qualquer figura feminina que possa ser lida como “esposa” e demora-se para esclarecer que “momento profissional diferente” é esse:

FB: um casal que está vivendo um **momento profissional diferente**... éh:.....
não por questões de idade... mas por situações da vida... éh:..... e que veio aqui com os filhos né? tá aqui o Paulo e aí estão os meninos... tem dois aqui e um já foi dormir um pouquinho né?
P: é verdade... o Zayon que é o que tem um ano e oito meses foi dormir com a minha mãe...
FB: e tem o Lyo e o Gael... vou convidar vocês pra virem pra cá... diz pra mim o seguinte... no dia a dia... heim Lyo? me conta... no dia a dia... quem cuida de vocês?
L: meu pai...
FB: seu pai? fica aqui então do lado do seu pai... bem bonito... que que ele faz que você mais gosta de fazer com ele? heim?
L: jogar videogame...
FB: ahn... jogar... e ele também tem a hora de mandar VAI tomar banho... Lyo... tem? VAI fazer o dever...
L: sim...
FB: vamos comer...
C: vai escovar os dentes...
L: sim...
FB: tem essa parte toda? com você também Gael? tem essa parte toda?
G: uhn...
C: ele está confirmando tudo...

Após esse início de entrevista tematicamente superficial, pois unicamente restrito a uma tentativa de interação com os atores L e G (que desempenham ambos o papel temático “filho” do ator P), o ator-narrador finalmente revela a situação peculiar de vida vivida pelo entrevistado e sua esposa (lembremos do enunciado de abertura que anunciava “um casal que está vivendo um momento profissional diferente”):

FB: não... eu ()... éh:: o Paulo acabou sendo um bom representante do nosso quadro homens do lar... e eu falei de momentos diferentes - - deixa eu colocar o microfone aqui... - - **porque na verdade a vida faz isso com a gente né...** a família está vivendo uma situação em que **a mulher dele foi promovida e praticamente ao mesmo tempo ele perdeu o emprego... então a balança ficou ali...** quer dizer... é um momento de muita alegria porque ela conseguiu uma promoção que é bacana né... e ele perdeu o emprego... só que ao conseguir a promoção... ela passou a precisar viajar de segunda a sexta... muito... e aí...
P: e aí é só comigo... o tempo todo... hoje por exemplo... ela hoje está voltando de Fortaleza... aí já até combinei com eles a gente pega ela no aeroporto... amanhã e sexta-feira ela está aqui no Rio dando treinamento... é

o... é o breakzinho que eles vão ter com ela porque as quatro próximas semanas também ela (está) viajando pelo Brasil inteiro/ ela é gerente comercial então ela agora tem uma nova equipe pra ela cuidar e aí tá... de vinte e sete estados da federação... vinte e três são DEla... então ela fica pra cima e pra baixo...

FB: ou seja... ela está descobrindo um mundo muito novo profissionalmente e você também dentro da casa imagino que esteja descobrindo coisas que você nem imaginava...

Tal situação peculiar é enunciada pelo ator-narrador como uma “fatalidade” (“porque na verdade a vida faz isso com a gente né...”), a qual altera o presumível estado de equilíbrio anteriormente mantido na distribuição dos papéis e funções entre o casal, conforme efeito de sentido produzido pelo emprego da figura “balança”: “a mulher dele foi promovida e praticamente ao mesmo tempo ele perdeu o emprego... então a **balança** ficou ali...” (grifo nosso). Inúmeros lexemas poderiam preencher a lacuna deixada no enunciado, mas o que melhor a preenche é “desregulada”: ao passo que o ator “mulher” (“esposa”) foi promovido, o ator “homem” (“marido”) perdeu o emprego, “fatalidade” que deixou a balança do casal “desregulada”. Procurando reelaborar a afirmação (observa-se, nesse sentido, o emprego da expressão “quer dizer”) e minimizar o efeito de sentido de “desajuste” produzido pelo emprego da figura “balança”, o ator-narrador declara que é “bacana” a “esposa” do ator ter conseguido uma promoção: “quer dizer... é um momento de muita alegria porque ela conseguiu uma promoção que é bacana né...”, mas mesmo após essa tentativa de reelaboração e de minimização do efeito de “desajuste”, o ator-narrador volta a incorrer na afirmação de que há um revés (“desequilíbrio”) nessa situação: “só que ao conseguir a promoção... ela passou a precisar viajar de segunda a sexta... muito... e aí...”.

Deixando sua fala em suspenso, o ator-narrador abre espaço para que o ator P tome a palavra e esclareça qual foi ou é o papel dele nessa nova situação familiar, o que este último faz de maneira confiante, segura: “E aí é só comigo... o tempo todo...”. Logo após declarar essa dedicação integral aos filhos e à rotina da casa, o ator apresenta, por meio de uma narrativa bastante figurativa, conforme se verificou no trecho transcrito acima, a rotina profissional da esposa, e como a rotina dele e dos filhos se organiza adequando-se à rotina dela “(...) ela hoje está voltando de Fortaleza... (...) amanhã e sexta-feira ela está aqui no Rio dando treinamento... (...) é o breakzinho que eles vão ter com ela porque as quatro próximas semanas também ela (está) viajando pelo Brasil inteiro/ ela é gerente comercial”. O efeito de sentido produzido por meio da apresentação da “agenda profissional” do ator “esposa” é o de valorização da conquista profissional desse ator, o ator P e os filhos aparentemente sendo os

(co)adjuvantes que trabalham duro, ao menos nesse momento, não só para se adequar à rotina do ator “mãe/esposa” como também para lhe demonstrar apoio.

Retomando a fala, o ator-narrador tenta sintetizar o que foi enunciado pelo ator P, o homem “do lar”, e faz isso por meio do emprego da figura “descoberta”: “ela está **descobrimdo** um mundo muito novo profissionalmente e você também dentro da casa imagino que esteja **descobrimdo** coisas que você nem imaginava...” (grifos nossos). Embora aqui também se verifique que o papel temático “dono de casa” esteja relacionado ao papel “desempregado” – tal qual no texto da primeira entrevista analisada –, a ênfase recai, no entanto, no papel temático desempenhado pelo ator “esposa” fora do espaço da casa. Interessante é destacar, a esse respeito, o efeito de sentido produzido pela figura “descoberta”, a qual condensa uma narrativa mínima que implica um sujeito ativo, isto é, um sujeito modalizado por uma “vontade ativa”, a qual combina um /não dever não fazer/ e um /querer fazer/: o ator P assume o papel “dono de casa” e a forma de vida a ele associada não simplesmente porque há uma circunstância que o impele a isso, mas porque ele também reconhece a importância de fazê-lo. Algumas observações comparativas entre a narrativa da primeira edição e a presente narrativa são, nesse ponto, pertinentes:

- Enquanto na primeira entrevista o papel temático anteriormente exercido pelo ator J é questionado de imediato pelo ator-narrador (ele era motorista de coletivo urbano em Cabo Frio, Região dos Lagos), nessa segunda entrevista o papel temático anteriormente exercido pelo ator P parece não ter tanta importância assim para o desenvolvimento do diálogo, haja vista a ausência de qualquer pergunta a esse respeito, por parte do ator-narrador ou de qualquer um dos convidados do programa, ao menos até esse momento.
- Enquanto na primeira entrevista apenas se diz que o ator “Geane” (a “esposa”) trabalha – sem se perguntar, no entanto, que tipo de trabalho ou jornada de trabalho esse ator tem –, na segunda entrevista enfatiza-se justamente o trabalho e a jornada de trabalho do ator “esposa”: ela é “gerente comercial”, um cargo de alto escalão discursivamente construído por meio das figuras “promoção”, “viajar de segunda a sexta”, “dar treinamento”, “viajar pelo Brasil inteiro”, “nova equipe pra cuidar”, “vinte e três (estados) são dela”.

Diferentemente, portanto, do texto da primeira entrevista, que associa diretamente a figura actorial homem “do lar” à temática do “desemprego”, reflexo dos atuais tempos de “crise”, essa segunda entrevista constrói a figura homem “do lar” mais diretamente associada à figura mulher “bem-sucedida profissionalmente” ou “com carreira em ascensão”. O efeito de sentido produzido nessa segunda entrevista é, desse modo, conforme se evidenciou até aqui e conforme se pode confirmar a seguir, o de uma suposta “inversão” de papéis entre homem (marido) e mulher (esposa):

P: sim... verdade... totalmente... até porque eles quando nasceram eu estava... eu sou radialista então eu estava pra cima e pra baixo com rádio... eventos o tempo inteiro... e ela estava com eles... agora... eu não conseguia acompanhar tão bem eles como eu acompanho o Zyon tem um ano e oito meses... e tenho dois companheiros também porque eles também me ajudam... chegam em casa vão comer depois vão fazer exercício... fazer exercício da escola... aí tomam banho e depois vão relaxar... vão ver tevê... vão jogar videogame... mas tudo com disciplina... lavam a própria louça também... guardam as roupas...

FB: ah... isso foi você que estabeleceu ou eles já faziam?

P: não... eu que estabeleci...

FB: isso foi uma... uma... uma administração nova da casa foi o que você trouxe...

A partir da fala do ator P, o homem “do lar”, verifica-se qual era o papel temático desempenhado por ele antes da perda do emprego; verifica-se também qual era a configuração da sua família antes de toda a reviravolta arrematada pela figura “promoção de cargo”, empregada na construção do papel temático do ator “esposa”: ele trabalhava como radialista, vivia pra cima e pra baixo com rádio e eventos o tempo inteiro; ela estava em casa com os filhos (que eram até então dois). Isso confirma o efeito de sentido de “inversão”, embora se verifique que essa inversão não é completa, pois ao desempenhar o papel temático “dono de casa”, o ator estabelece uma nova rotina doméstica, marcada pela divisão de funções: “mas tudo com disciplina... lavam a própria louça também... guardam as roupas...”. Esse efeito de sentido de “divisão” de funções/tarefas é bem marcado na fala-enunciado “uma administração nova da casa foi o que você trouxe...”, a figura-lexemática “administração”, acrescida do qualificativo “nova”, enfatizando a reorganização do espaço privado/doméstico.

Diante disso, é preciso retomar o enunciado da chamada que apontava um sujeito que “divide bem” as funções na casa. Como é possível verificar por meio da análise que conduzimos até aqui, o ator P, o “homem do lar” dessa segunda edição, não divide as funções domésticas com a parceira, mas *assume-as integralmente*. Evidentemente, esse sujeito distribui algumas funções aos filhos (o que distingue seu simulacro do tradicional simulacro

feminino da “dona de casa”, sedimentado em nosso imaginário como sendo aquele de um sujeito “que dá conta de tudo com perfeição”, “aceita ter sua liberdade ameaçada” e “padece no Paraíso”), embora a *responsabilidade* por essas funções continue sendo dele. O êxito que o ator alcança ao não apenas assumir essas funções, mas delegar algumas tarefas aos filhos, engajando-os também na rotina doméstica – uma “administração nova da casa” –, torna esse ator um “vitorioso”, conforme efeito de sentido produzido por meio dos aplausos vindos do auditório – doravante A –, que tem papel importante na moralização da narrativa:

P: sim... sim... e ficaram numa boa me ajudam pra caramba também... e às vezes quando o Zyon está com... está com mais...

A: [((aplausos))]

P: ((continuando a fala) está com sono ou precisa de ajuda pra alguma coisa... eles me ajudam o tempo inteiro também... eu sou músico então às vezes quando eu vou tocar eles vão junto também... então enfim... tá sempre todo mundo junto... todo mundo se ajudando... mas o mais legal é que eles entenderam que assim... é um NOvo momento pra mãe deles então eles também estão apoiando a Catarina minha esposa e ao mesmo tempo eles também me ajudam em casa o tempo inteiro e eu vou cuidando e a gente vai se acertando...

Do trecho reproduzido acima, destaca-se o enunciado “(...) mas o mais legal é que eles entenderam que assim... é um NOvo momento pra mãe deles então eles também estão apoiando a Catarina minha esposa e ao mesmo tempo eles também me ajudam em casa o tempo inteiro (...)”, o qual reitera o que já havíamos depreendido acima acerca do efeito de sentido de valorização da conquista profissional do ator “esposa”; de associação mais direta entre a figura homem “do lar” e a figura mulher “bem-sucedida profissionalmente” ou “com carreira em ascensão”; e finalmente, de uma suposta “inversão” de papéis entre o ator “homem” (marido) e o ator “mulher” (esposa).

Nessa perspectiva, a relação de cumplicidade entre o ator homem “do lar” e os seus filhos é reiteradamente destacada na fala desse ator, que até aponta, conforme trecho reproduzido abaixo, a participação de outros adjuvantes na narrativa de vida da família, como os “avós” das crianças, “que ajudam também”, mas sobremaneira enfatiza a participação ativa das crianças: “tem sido nós quatro ali o tempo inteiro”. Além dessa “participação ativa” dos filhos, tem-se ainda a participação do “destino”, que foi quem fez com que as coisas acontecessem de uma maneira mais “natural”:

P: [eu costume dizer que... éh... eu costume dizer que os planetas se alinharam pro momento em que eu perdi o emprego ela foi promovida e eu conseguir ficar com os três em casa... é óbvio que os meus pais vão à

minha casa também... me ajudam também... mas... tem sido nós quatro ali o tempo inteiro...

Vê-se então que, de uma vida fundada no “regime da programação” (LANDOWSKI, 2014), gerida pela continuidade e pela estabilidade dos papéis temáticos tradicionais, o ator é repentinamente abalado pela “fatalidade”, pelo “acaso” que, inserindo a descontinuidade em seu percurso, desestabiliza seus papéis temáticos e submete-o aos riscos inerentes a uma nova “aventura” (no lar). Todavia, conforme efeito de sentido produzido pela figura “providência”, não explicitamente empregada no texto porém recuperada a partir da interpretação do enunciado “os planetas se alinham”, vê-se que o “acidente” que abala o percurso até então estável do ator é, na verdade, um “acidente feliz”, um “acidente salvador¹²⁹”: mais que “oportuna”, sua presença na casa, na rotina dos filhos, é “oportunizadora”, visto que abre espaço para repensar sua carreira, seus sonhos e seu futuro, bem como o futuro dos filhos. Nesse sentido, é possível dizer que o ator manipula o destino a seu favor.

Dando sequência à análise, verifica-se a intervenção de alguns convidados, que, tal qual no âmbito da entrevista anterior, caracterizam a “dose” maior de participação-expansão inserida no seio de um regime enunciativo caracteristicamente de “triagem”, participação-expansão que conclama pelos “valores de universo” responsáveis por fundar novas formas de vida. Um dos convidados, revestido pelo antropônimo Deborah¹³⁰, levanta a possibilidade de uma “inversão de papéis” desse tipo também poder ser fruto de uma “decisão”, e não tão-somente do “acaso”, como estereotipadamente afirmara o ator-narrador:

C: não... e é essa a questão né... éh... éh uma coisa familiar né... é uma decisão fa:miliar... é o que é bom pra famí:lia... **e talvez mesmo que você não tivesse perdido o emprego mas ela tivesse uma boa promoção... talvez você...**

FB: [precisasse dar uma pausa...

C: ((continuando)) **escolhe/ saísse do seu emprego... de livre e espontânea vontade... pra ela poder fazer isso e você poder cuidar dos filhos né...**

P: **sim... era algo que a gente já conversava...**

No trecho acima, é bastante evidente que o ator-convidado aponta a assunção do novo papel, por parte do ator homem, como algo que pode ser fruto de uma decisão, isto é, como uma forma de vida que pode nascer, sim, da necessidade – que implicaria então uma “vontade

¹²⁹ Faz-se aqui referência a uma expressão utilizada por Eric Landowski em texto intitulado “O semiótico e seu duplo”, inserido originalmente na obra *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas* (1995), organizada por Landowski e A. C. Oliveira, e republicado na obra *Com Greimas: interações semióticas* (2017), compilação de textos do sociosemiótico.

¹³⁰ Deborah Evelyn, atriz que interpreta “Olivia” e contracena com Johnny Massaro (intérprete de “William”) na peça “Estranhos.com”, em cartaz na cidade de São Paulo (à época).

passiva”, isto é, um /não dever não fazer/ aliado a um /não querer não fazer/ –, como concebe o ator-narrador, mas também da deliberação – que implicaria então uma “vontade ativa”, isto é, um /não dever não fazer/ aliado a um /querer fazer/.

Outros convidados destacam, como no trecho reproduzido a seguir, enunciado pelo ator-convidado Gustavo¹³¹, a seriedade e a responsabilidade que são necessárias para a assunção desse novo papel e dessa nova forma de vida “do lar”:

C: Paulo, é curioso perceber que o que seria uma decisão mais difícil... de aceitar a situação... de fazer os outros aceitarem... com o desemprego se tornou meio que o empurrãozinho que faltava né... e é o que tem que ser pensado pelos casais... que con-ven-cio-nal-men-te o casal quando se une quer fazer planos para o futuro... normalmente a mulher vai até optar por uma carreira mais flexível... vai fazer a carreira da arquitetura... da terapia... da música... tenho minha agenda... porque a mulher tende a servir de suporte para a carreira mais organizada do marido... até pra conciliar com a maternidade... só que na verdade é uma convenção social... o casal tem que pensar o que é melhor para a família... se a chance surgiu pra ela nada mais natural que o homem servir de suporte nesse momento... (...) obviamente tem todo aquele auê aquele desespero das crianças em casa... mas tem também os momentos de tempo livre ou HAverá os momentos de tempo livre... quando o menorzinho entrar numa creche ou escola... e nesse momento de tempo livre quem está em casa tem que ser a pessoa da experiência... vai aprender a cozinhar... aprender a organizar um negócio pra vender pra fora... vai fazer um curso vai fazer algo online... por quê? em algum momento a carreira principal vai se esgotar... e se houver um plano familiar um plano de backup ou substituto que alguém já veio preparando nos bastidores pra tocar o negócio da família nessa nova carreira... aquele que era o provedor passa a ser o que dá suporte nessa nova fase...

Do trecho acima, destacam-se as figuras “experiência” e “aprendizado”: aquele que fica em casa tem que ser “a pessoa da experiência”, a pessoa que assume o lar na qualidade de “empreendedor do lar”, que otimiza seu tempo e seu espaço para “aprender a cozinhar”, “aprender a organizar um negócio pra vender pra fora”, “pra fazer um curso online”, etc. Aquele que fica em casa é, segundo esse ator-convidado, aquele que traça o plano de backup (o famoso plano B), aquele que age de maneira responsável e que, como diz o ditado popular, “faz do limão uma limonada”. Após esse importante incentivo dado pelo ator-convidado, o ator-narrador então questiona sobre a autoestima do ator entrevistado:

FB: [agora... Paulo... em algum momento éh... **a questão da autoestima... bate? por ter perdido o emprego ou você encontrou essa substituição... como é que você lidou com isso?**

¹³¹ Gustavo Cerbasi, consultor em inteligência financeira, autor de vários livros na área e, no momento em questão, um dos convidados que tem participação fixa no programa.

P: olha... assim... eu trabalho em rádio desde os dezoito anos de idade... é a primeira... eu estou com trinta e oito anos de idade... foi a primeira vez é a primeira vez que eu estou desempregado... sabe? então assim... com três dias ali a coisa deu uma *rateada*... eu fiquei ali pô será que eu não sou bom profissional o bastante pra isso... mas depois passou... eu tenho pra mim... a gente tem um plano de **ter um negócio próprio até pra não depender de mais ninguém...** eu já estou fazendo cursos pra isso e seguir **a carreira de músico também até porque é o meu maior sonho...** é o que eu batalho mesmo... eu tenho uma banda de rock que se chama Diabo Verde... então estou pra lá e pra cá... rodando o Brasil inteiro com isso... mas... a gente também tem que **pensar no que deixar pra eles...** isso me bate assim com muita força assim... **se amanhã ou depois acontecer algo... o que fica pra eles?**

Analisando o primeiro enunciado do trecho acima, mais especificamente a pergunta feita pelo ator-narrador (“a questão da autoestima... bate?”) a P, o homem “do lar”, vê-se que essa pergunta atualiza, uma vez focalizada a figura-lexemática “autoestima”, a crença de que o homem que cuida da casa enquanto a esposa garante o sustento da família é um fracassado (“homem que é sustentado pela mulher deveria ter vergonha”). Todavia, ao fazer a pergunta dando uma alternativa (“ou você encontrou essa substituição...”), conforme se evidencia por meio da figura-lexemática “substituição”, o ator-narrador abre espaço para que o ator entrevistado possa argumentar em favor de formas de trabalho mais alternativas (“ter um negócio próprio até pra não depender de mais ninguém...”), formas de trabalho que trazem maior realização pessoal (“a carreira de músico também até porque é o meu maior sonho...”) e/ou maiores perspectivas quanto ao futuro dos filhos (“pensar no que deixar pra eles...”; “se amanhã ou depois acontecer algo... o que fica pra eles?”).

A pergunta do ator-narrador abre espaço, nesse sentido, para se discutir o preconceito que há, na sociedade brasileira, com as configurações familiares diferentes (e nada convencionais) como a do ator entrevistado. Retomando sua fala, o ator-narrador segue nessa direção ao apresentar um “depoimento” em forma de desabafo, o qual ele diz ter alcançado bastante repercussão após publicação feita pelo entrevistado em um perfil que o mesmo mantém nas redes sociais. Alguns trechos desse depoimento são lidos em voz alta pelo ator-narrador, como se verifica no trecho reproduzido logo abaixo:

FB: a gente... a gente acabou conhecendo um pouco a história dele porque ele fez um *post* que repercutiu bastante... vou botar uns trechos aqui... que ele diz o seguinte... foi agora de março... ((lendo o texto)) “eu estou desempregado desde oito de fevereiro e obviamente readequei a minha vida e a vida da minha família... mulher e três filhos... a minha nova realidade... aí vem o questionamento sobre o que eu estou fazendo agora e eu respondo... cuidando da banda... da casa e dos meus filhos... a CAra da grande maioria

muda na hora... **fica muito claro o desconforto** porque EU... homem... estou cuidando de uma carreira não formal... do local onde resido e dos três dos quatro amores da minha vida... isso... repito... em vinte de março de dois mil e dezessete”.

P: é assustador...

FB: não é? **que as pessoas ainda se incomodem** ou cause algum tipo de... né...

P: [muito

P: eu compreendo da **pessoa mais velha se incomodar**... porque vem de uma outra geração... ela tem uma outra formação... uma outra cultura... apesar de a gente estar no mesmo país... mas me assusta muito mais pessoas mais NOvas do que eu... às vezes no máximo até com vinte e cinco anos de idade... quando a gente FAla... a pessoa fica... **não... perai... como assim?** eu s... eu... a última coisa que me faltou eu e minha esposa ouvirmos é cara... **você vai ficar sustentando esse vagabundo aí?** sabe... porque a cara das pessoas fecha na hora... é assustador assim... gente... perai... assim... se a mãe não pode ficar com as crianças por motivos profissionais como é o caso... a melhor pessoa pra ficar é o pai...

FB: [é o pai... certamente...

Como é possível verificar, a assunção de um novo papel temático no lar vem marcada por conflitos que dizem respeito à incorrespondência entre o simulacro do ator e o tradicional simulacro masculino, o qual apresenta a figura “homem” necessariamente associada ao papel “provedor” (e jamais à “principal responsável pela casa” e “cuidador primário dos filhos”). Esses conflitos surgem a partir da reprodução de uma “moral social”, a qual moraliza positivamente comportamentos que condizem com o que está sedimentado em nosso imaginário cultural – por meio dos *usos* – e rejeita, isto é, moraliza negativamente qualquer tipo de atitude que possa ser concebida fora dos “padrões”, ou seja, qualquer atitude “singular”. Essa rejeição está marcada nas figuras “desconforto” (“fica muito claro o **desconforto**”), “incômodo” (“que as pessoas ainda se **incomodem**”; “pessoa mais velha se **incomodar**”) e “preconceito” (“não... perai... como assim?”; “você vai ficar **sustentando esse vagabundo** aí?”), depreendidas dos enunciados destacados no trecho acima.

Sendo assim, verifica-se que há, nessa segunda edição do quadro, uma discussão bem mais aprofundada da temática implicada no surgimento da figura actorial homem “do lar” e da nova forma de vida que emerge no momento em que esse ator assume o espaço doméstico como um espaço que também pode ser seu. Tomado no movimento da enunciação que, apesar de marcada por escolhas prévias, constitui-se *no ato* mesmo da entrevista com o homem “do lar”, o ator-narrador modera seu discurso em relação à primeira entrevista – lembremos da afirmação que então foi feita de que se não há alguém para assumir a casa, “é o homem mesmo” quem vai fazer isso –, declarando quase simultaneamente ao ator P, o entrevistado, que o pai é *certamente a melhor pessoa* para cuidar da rotina dos filhos se a mãe precisa

ausentar-se por motivos profissionais: “é o pai... certamente...”. Poder-se-ia afirmar, caso o texto fosse encerrado aqui, que a nova forma de vida que emerge dessa construção actorial é menos “provisória”, isto é, “oportuna”, e muito mais “oportunizadora”, principalmente quando se dá ênfase às falas-enunciados tomadas do ator entrevistado.

Nessa perspectiva, é ainda importante destacar a desestabilização que ocorre quando o ator entrevistado descreve o seu bom desempenho no tocante às funções da casa, como no caso da prática doméstica /cozinhar/. Garante o entrevistado, a esse respeito, que ele apresenta uma *performance* melhor que a da “esposa” na cozinha, declaração que é positivamente sancionada pelo auditório, por meio dos aplausos, e positivamente moralizada por um dos convidados, cujo antropônimo é Manu¹³², que então destaca o “exemplo incrível” que o ator enfocado está dando não só aos filhos, mas também as outras crianças:

P: é verdade... até tem um outro detalhe... a gente mora em casa... então eles sempre levam os amigos lá pra casa... pra poder jogar bola videogame... e as crianças também se assustam porque EU cozinho... eu cozinho melhor que minha esposa... ela mesmo diz isso... eu estou sempre cozinhando pra eles o tempo inteiro...

C: mas é um exemplo incrível que você acaba dando até pra esses amigos... para as outras crianças...

P: sim... e quando a molecada chega pra brincar com eles lá... galera vamos lá hora do almoço... aí que eu começo a fazer comida... coloco pra eles... aí eles... Lyo... seu pai cozinha? cozinha cara... cozinha até melhor que a minha mãe... e minha esposa é verdade... pode comer que é muito melhor que a minha comida...

P: ((aplausos))

Destaca-se, nesse sentido, a desestabilização que ocorre em relação ao que está sedimentado em nosso imaginário cultural em torno da primazia feminina no tocante à cozinha doméstica, desestabilização marcada, sobretudo, na afirmação do ator P de que ele cozinha melhor que a esposa. Apesar dessa desestabilização, o ator-narrador encerra a edição do quadro recuperando – uma vez mais, ressaltemos – os “valores de absoluto” que marcam seu discurso, facilmente depreendido no seio de uma cultura caracteristicamente de “triagem”:

FB: a gente tem trazido aqui nesse homens do lar vários... vários homens que acabam indo pra esse **caminho** éh:: **da vida mais ligada aos filhos e à vida doméstica por conta exatamente do desemprego... são doze milhões... então não é pouca gente que está desempregada né... é MUITA gente...** então acaba que essa situação leva pra dentro de casa uma galera que não estava acostumada a ficar e que **às vezes... muitas vezes acaba descobrindo**

¹³² Manu Gavassi, cantora-compositora.

um papel importante e... e... funções que não fazia e que **acaba até curtindo e gostando**.

Embora o ator-narrador aponte um “caminho” mais ligado “aos filhos e à vida doméstica”, a descoberta de “um papel importante”, verifica-se que ele insiste na retomada do tema “desemprego”, mesmo após outras temáticas como a da “inversão” de papéis terem emergido e ganhado espaço ao longo da entrevista – o que deveria abalar a relação direta entre “crise econômica” – “desemprego” – “homens do lar” –; mesmo após ter-se enunciado a viabilidade de formas alternativas de trabalho – o que já evidencia que o ator entrevistado não tem a intenção de voltar para o mercado de trabalho formal –; etc. Ao insistir, pois, na retomada do tema “desemprego”, o efeito de sentido produzido é o de crença na impossibilidade de dissociar a figura masculina do papel temático “provedor”, de pensar um sujeito homem que realmente encontra satisfação no desempenho de funções no lar, como também se evidencia por meio do emprego do lexema “até” (“funções que não fazia e que acaba *até* curtindo e gostando...”), partícula que denota inclusão, acréscimo, mas também limite, reforçando, por fim, o efeito de sentido de razoabilidade em relação à “real” satisfação do ator homem “do lar” no âmbito da nova forma de vida por ele assumida.

Sendo assim, passamos a investigar a permanência (ou não) dessa mesma construção temático-figurativa no âmbito da última edição selecionada para análise, a qual foi ao ar no dia 29 de maio de 2017. Nessa edição, o ator-narrador entrevista o ator Cássio – doravante C –, que vai ao palco do programa com o filho no colo, o bebê Thomaz, e acompanhado do ator Daniele – doravante D –. Participam também convidados – doravante Co¹³³ –, que intervêm de maneira bastante incisiva, com comentários essencialmente críticos.

Dando então início ao bate-papo, o ator-narrador apresenta os atores Daniele (que desempenha os papéis temáticos “mãe”, “esposa” e “trabalhador remunerado”), Cássio (que desempenha os papéis temáticos “pai”, “marido”, “trabalhador remunerado” e “dono de casa”) e Thomaz (que desempenha o papel temático “filho”): “A gente tá recebendo a Daniele e o Cássio... eles são pais do Thomaz de um aninho e dois meses...”. Logo em seguida, esse ator-narrador questiona se houve alguma mudança na forma de educar uma criança da época deles (pais) para a época do Thomaz (filho), pergunta que parece ser direcionada ao ator Cássio, mas que acaba ficando sem resposta uma vez que o ator-narrador subitamente altera o

¹³³ Particularmente nesta análise utilizaremos “Co” para “convidado”, uma vez que “C” está sendo utilizado para referir-se à “Cássio”, o entrevistado.

conteúdo do enunciado e termina por questionar o ator Daniele sobre a jornada de trabalho do casal e como essa jornada se ajusta à realidade de ter um bebê em casa:

FB: me diga uma coisa... você acha que mudou alguma coisa da época de vocês em... criança e tudo... pra é/(poca) forma como vocês vão educá-lo? até porque pessoal... olha só... o Thomaz (sic) é um ótimo representante para o nosso quadro homens do lar porque ele acaba tomando muito mais conta por ter disponibilidade do que... éh::: ((dirigindo-se a Daniele) você NÉ? o seu tempo livre... o seu horário é mais convencional ele é músico o horário dele é mais alternativo...

D: é... eu trabalho em horário comercial... enfim... de nove às sete... oito... depende um pouco da demanda do dia... e o Cássio tem uma flexibilidade maior por ser músico clássico... ele faz os horários dele e consegue cuidar do Thomaz e eu consigo ir trabalhar mais tranquila sabendo que ele está com o pai...

Do trecho reproduzido acima, depreende-se um ator que desempenha o papel temático “músico clássico” e, paralelamente, o papel temático “dono de casa”. Os enunciados “horário mais alternativo” e “flexibilidade maior” contrapõem-se, nesse sentido, aos enunciados “horário comercial” e “de nove às sete... oito”, construindo o efeito de sentido de desempenho de um trabalho informal por parte do ator Cássio (o “marido”) e de desempenho de um trabalho formal por parte do ator Daniele (a “esposa”). Evidencia-se, portanto, a dissociação entre o papel “dono de casa” e o papel “desempregado” (relembremos que essa associação foi amplamente feita no âmbito da primeira edição analisada e, embora de maneira um pouco mais restrita, também no âmbito da segunda).

Diferentemente das edições anteriores também, nessa edição os convidados intervêm bastante ao longo da entrevista (e não apenas no final), sendo frequente a simultaneidade de falas. Numa dessas ocorrências, observa-se que um ator-convidado, cujo antropônimo é Gustavo¹³⁴, tenta interpelar o ator Cássio acerca dos seus horários de trabalho – a motivação da interpelação é confirmar se o ator Cássio trabalha à noite, já que é músico –, o que ocorre em concomitância à fala do ator Daniele, a “esposa”:

D: (...) e eu consigo ir trabalhar mais tranquila sabendo que ele está com o pai...

Co: [é à noite né... à noite?

FB: ((continuando o diálogo com o ator Daniele)) e fim de semana e à noite...

Co: [você trabalha à NOite?

¹³⁴ Gustavo Lima, cantor, músico e compositor.

C: ((tomando a palavra)) não... na verdade à noite eventualmente né... como eu tenho uma orquestra que trabalha com cerimônia de casamento... então eu consigo ter flexibilidade pra agendar as reuniões... os casamentos normalmente acontecem aos sábados e domingos... dias que a Dani pode me render né... ((risos)).

D: a gente trabalha na base de turnos né... um vai rendendo o outro...

Tem-se então a apresentação da jornada de trabalho do ator, que conduz “uma orquestra que trabalha com cerimônia de casamento” e, por esse motivo, trabalha mais aos sábados e domingos, que é quando “os casamentos normalmente acontecem”. Além de trabalhar aos finais de semana, o ator enuncia que tem “flexibilidade para agendar as reuniões”, o que permite a ele dedicar-se à rotina diária de cuidado do filho e da casa. Interessante é chamar a atenção, ainda nesse enunciado, para o lexema “render” (“sábados e domingos... dias que a Dani pode me render né...”), registrado por Houaiss e Villar (2001, p. 2427) como “substituir [...] num serviço, numa tarefa; ocupar o lugar de”. O emprego desse lexema produz, uma vez enunciado pelo ator homem “do lar”, o efeito de sentido de responsabilidade, isto é, o efeito de sentido de que ele é “o cuidador primário do filho e o principal responsável pela casa”, o ator “esposa” sendo aquele que vem eventualmente “substituir”, ou seja, aquele que assume o “lar” na sua ausência.

A fala do ator Daniele (a “esposa”) reformula, por sua vez, esse enunciado, atribuindo a ele o sentido de equidade na divisão das tarefas, conforme se verifica quando se focaliza a figura “turnos”: “a gente trabalha na base de turnos né... um vai rendendo o outro...”. Remetendo assim ao vocabulário do mundo corporativo/empresarial, a figura “turnos” produz, nesse contexto, o efeito de sentido de que a casa também pode ser gerida de maneira séria e democrática tal qual uma empresa ou corporação, onde todos os sujeitos são considerados com base nos mesmos deveres e direitos. Tem-se então o efeito de sentido de “administração” do lar, o que acaba por desestabilizar mitos e crenças – como aqueles em torno do instinto feminino da limpeza e organização da casa e em torno da missão da mulher de “ser mãe” –, e alavancar modelos outros como aqueles do investimento (parental, e não mais apenas materno) e do envolvimento (conjugal e familiar).

Destacando que esse tipo de organização familiar é mais comum nos dias de hoje, o ator-narrador chama atenção para as “necessidades” dos tempos atuais, as quais levam a sociedade a *admitir* essa presença paterna maior no espaço da casa, como deixa entrever a expressão “tudo bem”, empregada no final da seguinte fala-enunciado: “éh... um tipo de... de organização familiar be:m dos dias de hoje... das necessidades de hoje em que você ((dirigindo-se a convidado)) né Jairo? acaba vendo quem é que... um que tá no horário regular

não tem jeito... o outro que tem uma disponibilidade então... **tudo bem...**”. Adentrando-se nessa configuração familiar, o ator-narrador passa então a questionar o ator Cássio a respeito da rotina de cuidados com o bebê Thomaz:

FB: me diga uma coisa... que que você teve mais dificuldade de começar a fazer quando você se viu diante de um... de um bebê... passando o dia com ele... o que que era mais complicado?

C: o que foi mais complicado foi conciliar o meu trabalho que apesar da flexibilidade junto com a atenção que um filho requer né... mas eu tenho uma felicidade muito grande pela minha história de vida de... de... de ter facilidade em... em... estar com ele cuidar dele... eu saí de casa aos dezessete anos... então eu tive que me virar sozinho fazer comida e tudo... eu já tinha uma educação em casa que.. éh: éh:... eu tinha que fazer as coisas... as tarefas... que os meus avós/ a minha mãe me teve muito nova então eu tive o apoio dos meus avós éh:: quando era bebê éh:: então fazer comida... lavar uma louça... éh::/ cuidar dele não foi uma tarefa muito... claro que tudo foi uma novidade... mas foi fluindo eu acho que o amor ele supera muitas coisas... então...

FB: o que eu achei legal é porque o Cássio contou que ele não teve um contato com o pai dele e que ele não queria de jeito nenhum perder essa oportunidade né? você queria fazer diferente...

C: é... fui mais feliz ainda por isso né... porque apesar de não ter tido... éh:: eu até tive um pequeno contato com o meu pai mas hoje a gente é bem distante... então eu tive... éh:: ter essa oportunidade de escrever um novo capítulo na minha vida e dar a ele o que eu não tive eu acho que... não tem preço...

Do trecho acima, chamamos a atenção, inicialmente, para a fala-enunciado do ator-narrador, que ao questionar qual a maior dificuldade que o ator entrevistado teve quando “se viu diante de um... de um bebê...”, revela o estranhamento ou até mesmo o desconforto que é, consoante estereótipos e mitos arraigados em nosso imaginário cultural, um homem dedicar-se aos cuidados de uma criança ainda tão pequena. A fala-enunciado do ator-narrador atualiza, desse modo, o mito de que a mãe sabe, instintivamente, cuidar das suas “crias” (“quando nasce um bebê, nasce uma mãe”, apregoa certo mito), o pai vendo o bebê como um ser “estranho”, “enigmático”, “fora do seu universo”.

Passando à fala-enunciado do ator Cássio, verifica-se a afirmação de que ele teve muita facilidade com a realidade doméstica graças a sua história de vida: aos dezessete anos, Cássio saiu de casa e passou a “virar-se” sozinho, mas antes disso também ele já havia aprendido muita coisa, pois sua mãe se tornou mãe muito nova e ele teve, apesar de todo o apoio dos avós, que aprender a desempenhar muitas das tarefas da casa. Graças a essa criação e educação, ter que cuidar do filho Thomaz não foi uma tarefa muito desafiadora – apesar de ter sido uma novidade pra ele –, foi algo que foi “fluindo”, acontecendo de modo natural.

Além desse aspecto, outro ponto que também está relacionado à história de vida do ator entrevistado diz respeito ao fato de que ele não teve muito contato com o pai e pôde fazer diferente na sua relação com o filho: “ter essa oportunidade de escrever um novo capítulo na minha vida e dar a ele o que eu não tive eu acho que... não tem preço...”. Uma vez mais, é um modelo familiar marcado pelo investimento e pelo envolvimento que emerge da construção dos enunciados e, uma vez mais também, é sobretudo o papel “pai” que ganha relevo nessa ocupação do espaço doméstico pelo ator focado.

Desse modo, a forma de vida que o ator entrevistado assume não tem qualquer caráter provisório, ou seja, não é “oportuna”, mas, sim, “oportunizadora”, visto que o ator aponta a *oportunidade* de modificar sua história, de exercer não somente a paternidade, mas a “paternidade afetiva” – e efetiva –, isto é, de participar ativamente da criação/educação do filho, responsabilizando-se também pela provisão emocional da família. Assumir essa nova forma de vida de “bom grado”, por meio de uma escolha (e não apenas por imposição das circunstâncias, do “destino”) o torna preparado para enfrentar qualquer tipo de preconceito e discriminação, como se evidencia na fala-enunciado “eu acho que o amor (...) supera muitas coisas”, e como se ratifica por meio das falas-enunciados dos atores-convidados¹³⁵, que promovem, ao final, uma reflexão bastante aprofundada em torno de uma temática essencial na discussão da emergência dessa nova forma de vida: o machismo, temática que ainda não havia sido abordada de modo tão explícito no âmbito do quadro:

FB: muito legal né... quanto/ a gente fica pensando quanto machismo afasta homens desse convívio... quantos homens até gostariam mas por conta da pressão e do machismo não... não se... não se aceitam fazendo o que ele está fazendo...

Co1: exatamente... às vezes tem... muitos homens ainda hoje têm vergonha né... dos amigos verem ele cuidando do filho... cuidando de casa... preparando comida pro filho trocando o filho... é impressionante né que no século XXI a gente ainda enfrente essa situação mas existe... é até legal que a gente mostre assim que as pessoas têm que ser mais tranquilas mais flexíveis pra fazerem o que gostam né... poderem por exemplo exercer uma paternidade muito mais próxima muito mais afetiva né... muito mais emocional...

Co2: e eu acho importante também ele falou que tudo foi construído ao longo da vida... a gente não VIra uma coisa de repente né... ele falou era muito natural com dezessete cozinhar... né... a avó e a mãe dele criaram ele assim... então éh éh uma forma de... de assim ver a vida... mas tem que vir

¹³⁵ Na ordem em que aparecem, os atores-convidados são Jairo Bouer, psicólogo que tem participação fixa no programa; Alexandra Richter, atriz que interpreta a personagem “Eva” na telenovela brasileira “Rock Story”, produzida e exibida pela Rede Globo entre 09 de novembro de 2016 e 05 de junho de 2017; e Fernanda, pedagoga convidada para participar do programa no dia em questão e falar sobre um ensaio fotográfico que fez com os filhos Théo e Emannelly “invertendo” as cores das roupas das crianças.

desde cedo... eu acho né... ele é o pai que ele é hoje pelo filho que ele foi também... por causa disso né...

Co3: aí entra parte dessa questão do brincar com boneca... o que que ele está fazendo qual é o papel que ele está representando agora... o menino brincando de boneca futuramente ele vai ser um pai... eu não estou infringindo o gênero daquela criança porque ele vai crescer ele vai formar sua família e ele vai cuidar do seu filho...

Do trecho acima, depreende-se, como dito, a temática do machismo, que, nas palavras do ator-narrador, afasta os homens do convívio com os filhos, da rotina doméstica. O tom é de denúncia, como se observa ao longo dos comentários dos atores-convidados, um misto de denúncia e indignação, como se depreende do enunciado “muitos homens ainda hoje têm vergonha (...) dos amigos verem eles cuidando do filho... cuidando da casa... (...) é impressionante né... que no século XXI a gente ainda enfrente essa situação”. Importante é destacar aqui a “vergonha”, já largamente explorada por nós ao longo das análises da presente pesquisa, paixão bastante recorrente na constituição do ator homem “do lar” e que resulta da inadequação entre duas imagens: a imagem que a sociedade projeta como “modelo” e a imagem que o sujeito tem projetada de si. Nesse sentido, depreende-se dos comentários dos convidados, principalmente do primeiro (Co1), a necessidade de se mostrar outros “modelos” possíveis: “é até legal que a gente mostre (...) que as pessoas têm que ser mais tranquilas... mais flexíveis pra fazerem o que gostam né... poderem por exemplo exercer uma paternidade muito mais próxima... muito mais afetiva né... muito mais emocional...”.

Da fala de outro convidado (Co2), depreende-se a figura “construção”, a qual revela que a nova forma de vida que emerge não surge de uma “fatalidade” que chega e modifica a vida dos sujeitos repentinamente, mas de um processo gradual que se inicia bem cedo e prepara o sujeito para situações possíveis de serem vividas na vida adulta: “ele falou que tudo foi construído ao longo da vida... a gente não viu uma coisa de repente né... (...) então éh... éh uma forma de... de assim ver a vida... mas tem que vir desde cedo... (...) ele é o pai que ele é hoje pelo filho que ele foi também...”. O último comentário (Co3) segue na mesma direção e discute a importância da afetividade na criação do menino: “aí entra parte dessa questão do brincar com boneca... o que que ele está fazendo... qual é o papel que ele está representando agora... o menino brincando de boneca futuramente ele vai ser um pai...”.

Pode-se verificar, conseqüentemente, que das três edições do quadro “Homens do lar” selecionadas para análise, é justamente essa terceira que promove uma desestabilização mais nítida no que tange aos papéis e às formas de vida atribuídas ao ator em questão, especificamente por parte do ator-narrador, impossibilitado agora de relacionar o papel “dono

de casa” ao papel “desempregado”; impossibilitado, conseqüentemente, de construir o novo papel assumido pelo homem como algo fruto da “crise econômica” que o país enfrenta; impossibilitado de resgatar, por fim, a questão do instinto materno e da coadjuvação do homem na relação (simbiótica) mãe-filhos. Há, aqui, portanto, um princípio maior de desestabilização em torno do que significa “ser pai” e “ser homem” em nossa sociedade, desestabilização essa que se manifesta graças a duas estratégias discursivas que, empregadas ao longo de todas as três exposições do quadro, aqui ganham destaque maior: a confissão-depoimento (por parte do ator) e a denúncia-questionamento das axiologias.

A denúncia-questionamento das axiologias se dá sobretudo graças às falas-enunciados dos atores-convidados que, tal qual nas duas edições anteriormente analisadas, têm papel preponderante na construção discursiva do ator homem “do lar” e da nova forma de vida que emerge dessa construção. Pautando-se exclusivamente pela lógica da “mistura”, esses atores-convidados consolidam assim um processo de participação-expansão em direção aos “valores de universo”, valores característicos de uma possível e desejada cultura “do permitido”, onde a tônica é o “comércio cultural”, isto é, a troca com a cultura do outro e a conseqüente inovação que pode surgir dessa troca, troca e inovação então vistas como base para a evolução de ambas as culturas (a bem dizer, a cultura do “nós” e a cultura do “eles”).

Passando ao final da edição em análise, o que se verifica é que o ator-narrador, diferentemente do que se observou nas duas edições anteriores do quadro, não emprega mais a figura “desemprego”, em seu lugar sendo verificada a figura “participação”:

FB: a gente esse ano botou esse quadro homens do lar porque **a gente felizmente tem percebido muitos homens que estão muito mais participativos...** então é pra estimular mesmo pra gente ter cada vez mais/ escreve mesmo manda sugestão que a gente vai mostrar mais uma família assim aqui...

A princípio bem escolhida, a figura “participação” produz o efeito de sentido de “integração”, tal qual registro feito pelo dicionarista Francisco Borba (2011, p. 1032) em relação à ação de “participar”: “atuar como membro ou fazer parte”; “ser parte integrante”. Um pai que “participa” da criação dos filhos e da rotina da casa é, desse modo, um pai que realmente integra essa família, que realmente se enxerga como membro desse núcleo familiar. No entanto, é preciso apontar um efeito de sentido que, apesar de latente, continua marcado na fala-enunciado do ator-narrador, no caso em questão, em decorrência do modo de construção do enunciado onde a figura “participação” aparece. Afirma o ator-narrador, por meio de tal enunciado, que os homens “estão” muito mais participativos, o verbo “estar”

podendo pois remeter a um estado temporário, circunstancial, e não diretamente a uma mudança efetiva, a qual seria patente se se dissesse que hoje há homens que participam, que se envolvem na criação dos filhos e na vida doméstica.

Discutindo essa questão da “participação” do pai no espaço doméstico, não há como não lembrar e não remeter o nosso leitor ao mote “Não baste ser pai, tem que participar”, originário da clássica campanha da pomada Gelol, de 1984. Interpretando tal enunciado, constata-se que ser pai não implicava participar, que ser pai era algo da ordem do “incoativo” ou do “pontual” – aspectualmente falando – e quase nunca da ordem do “durativo”. Se fôssemos então resgatar o mote de 1984, bastante questionador àquela época, hoje seria necessário atualizá-lo: “Ser pai é participar”. Nesse sentido, em vez de dizer que os homens “estão” muito mais participativos, seria urgente declarar que há homens que efetivamente *participam*, homens que efetivamente *integram* o lar.

5.2.2 O homem “do lar”: uma identidade instersticial

A fim de sintetizar as três análises empreendidas acima e apresentar alguns encaminhamentos, é preciso destacar que o ator homem “do lar” é um actante-sujeito que, diante do objeto-valor /filhos e casa bem cuidados/, pode tanto ser modalizado por uma “vontade passiva” (por um /não dever não fazer/ combinado a um /não querer não fazer/) quanto por uma vontade “ativa” (por um /não dever não fazer/ combinado a um /querer fazer/). Em ambos os casos, o ator em questão desempenha, além dos papéis temáticos “pai” e “marido”, o papel “dono de casa”; no entanto, uma diferença é preponderante: no primeiro caso, o papel “dono de casa” é desempenhado como consequência direta de um outro: o papel “desempregado”; no segundo, em contrapartida, o papel “dono de casa” não é desempenhado como consequência direta do papel “desempregado”, podendo ser desempenhado, por exemplo, seja atrelado ao papel “incentivador/investidor da carreira da esposa”, seja atrelado ao papel “trabalhador no mercado informal”. Nesse sentido, cabe lembrar os enunciados que compõem a chamada de convocação para participação no quadro e problematizar a questão da “divisão de tarefas”: o homem “do lar” não é um sujeito que simplesmente “divide” as funções domésticas/parentais com a parceira, mas que verdadeiramente “assume” (provisória ou duradouramente, pouco importa) a maior parte dessas funções. A temática do desemprego é então evidente, mas não só: a da ascensão profissional feminina e a da ocupação de postos de trabalho informais, por parte do elenco masculino, igualmente são.

Nessa profusão de temáticas e, conseqüentemente, de papéis temáticos e de formas de vida, é imprescindível destacar um embate ou tensão que se depreende da construção do quadro “Homens do lar”: há uma narrativa (de vida) que é, de fato, experimentada pelo ator homem “do lar”, e que conseguimos delinear ao focalizar exclusivamente as falas-enunciados desse ator, especificamente aquelas enunciadas de modo espontâneo, sem o direcionamento do ator-narrador; concomitantemente, há uma narrativa (de vida) que é, em contrapartida, particularmente proposta pelo ator-narrador (simulacro do enunciador do texto) e que se distingue, em muitos aspectos, da primeira. Considerando essa segunda “narrativa”, o ator-narrador é basicamente um destinador-manipulador, pois além de dar ao ator entrevistado, o homem “do lar”, o /poder fazer/, isto é, o poder narrar sua história, também dá a ele o como narrá-la, uma vez que direciona o posicionamento a ser adotado pelo ator diante da narração da sua própria história. Dizendo de outra maneira, o ator-narrador manipula antes, durante e depois e o único julgamento que ele faz, nesse sentido, é concluir que o desempenho do novo papel e a experimentação dessa nova forma de vida doméstica é consequência direta da “crise econômica” ou do fato de os homens “estarem” mais participativos.

A fim de melhor problematizar o que apontamos como sendo uma tensão na construção da(s) narrativa(s) de “Homens do lar”, montamos o quadro abaixo, o qual condensa algumas das falas-enunciados do ator-narrador tomadas das edições em exame. Observadas em conjunto, essas falas-enunciados revelam, conforme já ressaltamos, um discurso marcadamente pautado numa cultura de triagem, onde imperam valores de absoluto, que são da ordem da intensidade, do fechamento do foco e da seleção de objetos, e que, uma vez atualizados ou realizados no texto, reforçam a desigualdade de gênero já tão evidente no âmbito da sociedade patriarcal na qual esse discurso surge e circula:

1ª edição	2ª edição	3ª edição
<p>“então é o homem mesmo que vai pra... cuidar da casa”</p> <p>“o Jefferson (está) exatamente nessa situação do brasileiro que está aí nessa fila do desemprego”</p> <p>“ELE que entrou com ela no colo... achei isso muito fofo... né...”</p> <p>“nosso instinto materno existe”</p>	<p>“um casal que está vivendo um momento profissional diferente... éh:::... não por questões de idade... mas por situações da vida...”</p> <p>“porque na verdade a vida faz isso com a gente né”</p> <p>“a mulher dele foi promovida e praticamente ao mesmo tempo ele perdeu o emprego... então a balança ficou ali...”</p>	<p>“éh: um tipo de... de organização familiar dos dias de hoje... das necessidades de hoje em que você ((dirigindo-se a um convidado)) né Jairo? acaba vendo quem é que... um que tá no horário regular não tem jeito... o outro que tem uma disponibilidade então... tudo bem...”</p>

<p>“você fica com um pouquinho de ciúmes?”</p> <p>“vou desejar claro que um dia você volte a encontrar o seu emprego”</p> <p>“continuar compartilhando dessa vida familiar... isso vai ser uma preocupação pra você?”</p>	<p>“a questão da autoestima... bate? por ter perdido o emprego ou você encontrou essa substituição... como é que você lidou com isso?”</p> <p>“da vida mais ligada aos filhos e à vida doméstica por conta exatamente do desemprego...”</p>	<p>“que que você teve mais dificuldade de começar a fazer quando você se viu diante de um... de um bebê...”</p> <p>“porque a gente felizmente tem percebido muitos homens que estão muito mais participativos...”</p>
---	---	---

Tais enunciados, analisados ao longo da subseção anterior, confirmam como o ator-narrador pauta a construção do quadro “Homens do lar” na temática do “desemprego”, da “necessidade circunstancial” e da “adaptação”, o que acaba por revelar uma forma de vida ainda muito próxima da forma de vida tradicional atribuída ao sujeito homem: trabalhador no espaço público, provedor financeiro do lar, sem habilidades para as funções domésticas, não muito bem-vindo no espaço da relação entre mãe e filhos. Essa narrativa é muito diferente da que é apreendida da análise exclusiva das falas-enunciados tomados do ator homem “do lar”, uma vez que essa análise aponta uma modificação que afeta a vida do ator em profundidade: “a vida que eu vivo hoje é::: é radiante... você ter uma criança... você poder curtir ela...”; “depois disso tudo que eu estou passando é... vivo muito mais família...” (primeira edição analisada); “eu costumo dizer que os planetas se alinharam pro momento em que eu perdi o emprego ela foi promovida e eu conseguir ficar com os três em casa...” (segunda edição analisada); “ter essa oportunidade de escrever um novo capítulo na minha vida e dar a ele o que eu não tive eu acho que... não tem preço...” (terceira edição analisada). Cabe destacar, nesse sentido, que essa nova forma de vida abordada tem relação preponderante com a “paternidade”, conforme já destacamos ao concluir que o ator é sobretudo “pai” e apenas secundariamente “dono de casa”. Além disso, é possível dizer que mesmo que o sujeito desempenhe alguma função profissional, ele tem por função principal “ser pai”.

Essa narrativa primeira e a narrativa segunda construída no palco do programa são ambas avaliadas por um destinador-julgador que não somente sanciona o percurso do ator homem “do lar”, mas também o percurso do ator-narrador: os atores-convidados. Esses sujeitos – que exercem os mais diversos papéis na mídia e na sociedade, e que consolidam um discurso de “autoridade” no âmbito do programa EFB –, partem dos depoimentos dados pelos atores entrevistados e dão a esses enunciados o tom de “denúncia” que, acreditam, convém: são abordados, nesse sentido, temáticas como a igualdade de gêneros, o machismo, a paternidade afetiva, a criação de meninos e meninas, dentre outros. Sendo assim, esses

convidados têm papel importante no quadro, pois são eles que atam as diversas pontas das tramas apresentadas, que sancionam, moralizam as narrativas de vida dos atores entrevistados, fazendo-crer que há ainda muita coisa a ser discutida no espaço midiático, especificamente em relação às transformações socioculturais, já em curso ou ainda por vir. Todavia, como a última palavra é, nas três edições analisadas, proferida pelo ator-narrador, o que fica visível para o enunciatário é o caráter intersticial da nova identidade masculina: um caráter de “intervalo”, “entremeio”, o qual remete seja à concepção da figura homem “do lar” como fruto de uma situação entre-dois-empregos seja como uma “tendência comportamental” que, como todos os outros tipos de tendências, pode logo também vir a ser refreada.

5.3. Papo de Mãe: uma conversa com homens “donos de casa”

Não apenas as mães participam do Papo. Pais sempre participam. Avós, parentes e amigos também se envolvem. E hoje a sociedade começa a aceitar melhor as “famílias diferentes” [...]. Porém, preconceito é algo que ainda precisamos quebrar em vários casos.

(KOTSCHO, 2017, on-line¹³⁶).

A análise que vamos realizar nesta seção da pesquisa tem como objeto a edição de 06 de julho de 2014 do programa “Papo de Mãe”, à época exibido pela TV Brasil¹³⁷, rede de televisão pública brasileira pertencente à Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Trata-se de um programa semanal com uma hora de duração e que “traz um papo relevante sobre **a vida em família nos dias atuais**, com temas que focam comportamento, saúde e educação dos filhos em todas as idades”, conforme descrição apresentada no sítio eletrônico¹³⁸ da atual emissora, TV Cultura. Com um público previamente definido a partir do próprio nome dado ao programa – um público feminino formado sobretudo por mães e/ou futuras mães –, “Papo de Mãe” busca, no entanto, ainda conforme descrição apresentada no sítio eletrônico supracitado, mostrar a amplitude do seu alcance, uma vez que “fala **não apenas** com mães de

¹³⁶ Trecho de entrevista realizada por Leandro Lima com Mariana Kotscho, uma das apresentadoras do “Papo de Mãe”, e publicada no sítio eletrônico do “Observatório da Televisão”, disponível no seguinte endereço: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/entrevista/2017/05/mae-de-tres-filhos-mariana-kotscho-fala-de-nova-fase-de-programa-na-cultura-muitas-dicas-para-facilitar-o-dia-a-dia>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

¹³⁷ Para fins de esclarecimento, destacamos que após sete anos em exibição pela TV Brasil, o programa “Papo de Mãe” estreou, em 10 de setembro de 2016, na TV Cultura. A edição que selecionamos para análise foi exibida, desse modo, pela TV Brasil, mas reprisada, em 02 de dezembro de 2017, pela TV Cultura. Essas informações foram obtidas por meio de correspondência eletrônica trocada diretamente com Roberta Manreza, jornalista que apresenta, ao lado da também jornalista Mariana Kotscho, o referido programa “Papo de Mãe”.

¹³⁸ Descrição do programa “Papo de Mae” apresentada no sítio eletrônico da atual emissora, TV Cultura. Disponível em: <<http://tvcultura.com.br/programas/papodemae/>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

bebês, **mas também** com mães de adultos, **além de** pais, avós e cuidadores”. Essa amplitude de alcance é evidente quando se verifica a diversidade de assuntos abordados¹³⁹ ou quando se tomam para análise edições como a de 06 de julho de 2014, na qual Mariana Kotscho e Roberta Manreza conversam com homens “donos de casa”.

Antes de iniciarmos a análise da edição selecionada, é pertinente destacar, todavia, como o enunciador em questão apresenta o ator homem “do lar” já no blogue do programa, a saber, por meio de um enunciado no qual a temática do desemprego – por nós depreendida quando da análise da construção da figura homem “do lar” nos textos televisivos anteriores – é claramente preterida, dando lugar a outra(s) temática(s) como à do abandono da carreira profissional em benefício da maior convivência com os filhos – temática que parece estar intimamente associada à da “inversão” de papéis entre homem (“provedor”) e mulher (“cuidadora”), ao menos a princípio – ou à da conciliação entre o trabalho remunerado e o cuidado das crianças e da casa. O enunciado citado pode ser lido na sequência:

Eles cuidam das crianças e da casa enquanto a mulher sai para trabalhar. Seja por necessidade, vontade ou vocação, existem maridos que abandonam a carreira profissional ou mudam o rumo dela para ter mais tempo com os filhos. Mas afinal, quem são estes homens e como é a rotina de um pai dono de casa? E como eles lidam com o preconceito? (texto do blogue¹⁴⁰ do programa “Papo de Mãe”).

Analisando esse enunciado, é possível afirmar que a temática que está na base da emergência da figura homem “do lar” é bastante fluida e, portanto, bem mais difícil de ser apreendida que no caso de uma pura e simples “inversão” de papéis: o homem “do lar” apresentado no enunciado-descrição é um sujeito que emerge de uma pluralidade de narrativas – marcadas seja pela “necessidade” surgida de uma situação externa seja, em contrapartida, por uma suposta “vontade” ou “vocação” que derivam do próprio sujeito –, narrativas que envolvem o questionamento de valores arraigados na cultura, como aponta a figura-lexemática “preconceito”, empregada no final desse enunciado-descrição.

A respeito dessa figura, cabe citar o que destaca Tiago Nunes Severino (2015) em pesquisa de mestrado dedicada à análise da TV Brasil: condicionada, já no ato de sua criação – pela lei 11.652/2008 –, a ter programas ligados aos direitos humanos e às minorias sociais, a

¹³⁹ No sítio eletrônico da TV Cultura é possível acessar os conteúdos do programa por assunto, a partir de sete abas localizadas na parte superior da tela: “Gravidez”, “Bebê”, “Criança”, “Adolescente”, “Jovem”, “Família”, “Mãe/Pai”. Dentro de cada uma dessas abas, há ainda uma subdivisão. Na aba “Jovem”, por exemplo, encontram-se: “Ensino Superior”, “Mercado de trabalho” e “Relação com a família”.

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://blog.papodema.com.br/2014/07/homens-donos-de-casa.html#more>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

TV Brasil apresenta, em toda a sua grade de programação, muitas emissões destinadas a abordar questões raciais, étnicas e de gênero, seja dentro de uma série ficcional, de um documentário, de uma revista eletrônica, etc. Esse olhar “plural” é também destacado na fala-enunciado de uma das apresentadoras do programa “Papo de Mãe” (texto abaixo), durante entrevista realizada por Leandro Lima para o portal “Observatório da Televisão”:

Não apenas as mães participam do Papo. Pais sempre participam. Avós, parentes e amigos também se envolvem. E hoje a sociedade começa a aceitar melhor as “famílias diferentes”: com pais gays, pais separados ou outros formatos. Porém, preconceito é algo que ainda precisamos quebrar em vários casos. Outro tema que ganhou mais espaço foi o da inclusão; assunto extremamente necessário, inclusive, para quebrar esses preconceitos. Não podemos mais aceitar, por exemplo, que usem certos termos que ofendam o outro. Como *“ah, aqui ninguém é autista pra viver isolado”*. Quem diz isso parou para pensar nas crianças autistas? E nas suas mães ou pais? Não é uma questão de ser “politicamente correto”, mas “humanamente justo” (KOTSCHO, 2017, on-line).

É possível, pois, levantar a hipótese de que, diferentemente dos textos televisivos analisados nas seções anteriores desta pesquisa, a referida edição do programa “Papo de Mãe” constrói seu discurso por meio de um processo de participação-expansão, processo que tem por operador a mistura e que visa a uma abertura do universo de valores dominante. Buscando verificar tal hipótese e, ao verificá-la, compreender como a pluralidade de narrativas apresentadas constroem (ou não) uma identidade singular para o homem “do lar”, passamos à abordagem da referida edição, esclarecendo, desde já, os recortes que realizamos.

Tendo em vista que as edições do programa têm uma hora de duração e apresentam-se estruturadas em três blocos – no intervalo dos quais são inseridas diversas reportagens complementares –, nosso enfoque recai sobre o bate-papo principal do dia 06 de julho de 2014, no qual as jornalistas Mariana Kotscho e Roberta Manreza conversam com quatro homens “do lar”, apoiadas e/ou orientadas por convidados-especialistas que discutem, embasados em pesquisas tanto qualitativas quanto quantitativas, temáticas como a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, a ausência de políticas públicas de atendimento à criança, o preconceito, o machismo, etc. Sendo assim, recortamos trechos dessa conversa com os quatro homens “do lar” – sujeitos individualizados por meio dos antropônimos Sérgio, Hilquias, Alex e Marco Antônio –, a qual enfoca conjuntamente esses sujeitos, conforme se verifica por meio da figura abaixo, que reproduz o “palco/cenário” do programa:

Figura 50 – O palco/cenário do programa “Papo de Mãe”



Observando a imagem acima, chama nossa atenção a disposição dos assentos em um formato U, a qual permite uma maior interação verbo-visual entre os sujeitos do enunciado e, ao mesmo tempo, uma maior organização do espaço-texto televisivo em relação ao enunciatório (o telespectador), produzindo, assim, ao menos dois efeitos de sentido: o de igualdade entre os sujeitos apresentados (entrevistados, entrevistadores e especialistas) e o de seriedade/responsabilidade no tratamento da(s) temática(s), uma vez que a conversa é conduzida num tempo-espaço ordenado¹⁴¹.

Quanto à movimentação nesse espaço, é importante destacar que ela se restringe aos enquadramentos da câmera, que alterna entre planos de conjunto, planos médios e planos próximos. A dinamicidade favorecida por essa alternância entre planos é complementada pela simultaneidade de imagens exibidas em alguns momentos, sobretudo quando os entrevistados começam a narrar suas histórias. Nessas ocasiões, uma tela superior mostra o entrevistado no palco do programa, e uma segunda tela, inferior, mostra imagens fotográficas nas quais aparecem, além do entrevistado, o sujeito esposa e os sujeitos filhos. Acresce a esses recursos, ainda, a inserção de enunciados-rubricas que apresentam o nome completo dos entrevistados, a ocupação desses sujeitos e o número de filhos, conforme se verifica nas tomadas abaixo, as quais enfocam Sérgio e Alex, nessa ordem:

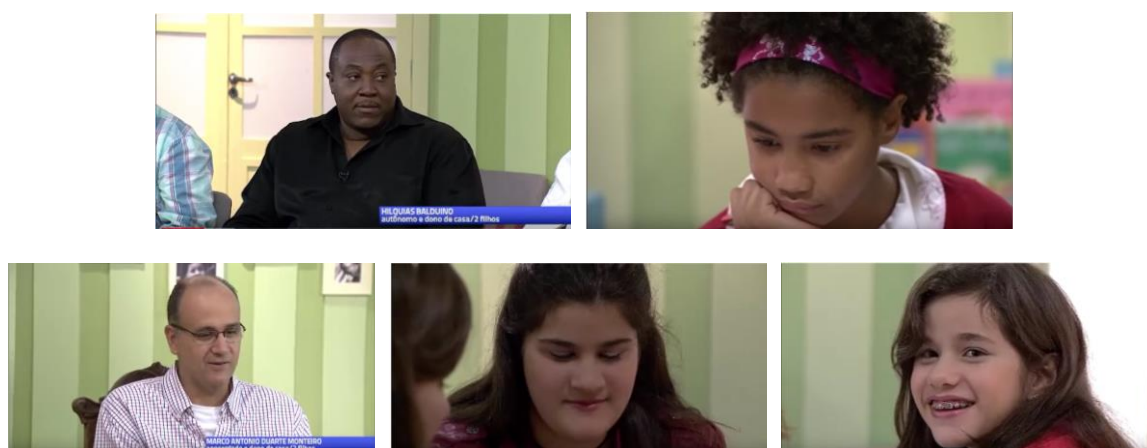
¹⁴¹ Evidentemente contribui para a produção desse último efeito de sentido o fato de o programa “Papo de Mãe” ter uma configuração do tipo “gravada”, ou seja, uma configuração na qual a transmissão ocorre em momento posterior à produção das edições, permitindo ajustes, cortes, etc., ou seja, um controle maior do conteúdo.

Figura 51 – A dinâmica da câmera no enquadramento de Sérgio e Alex



Uma vez que os filhos de dois dos sujeitos entrevistados participam do programa, ao invés de apenas mostrar imagens fotográficas desses filhos em uma tela simultânea, como se observou nos casos acima, o enunciador opta por enquadrar alternadamente esses sujeitos, conforme se verifica na reprodução feita abaixo, onde se observam os sujeitos Hilquias (e sua filha) e Marco Antônio (e suas filhas):

Figura 52 – A dinâmica da câmera no enquadramento de Hilquias e Marco Antônio



Diferentemente do que se observou em relação à construção do quadro “Homens do lar”, do programa “Encontro com Fátima Bernardes” (Rede Globo), analisado na seção anterior, aqui a entrevista acontece substancialmente com o homem “do lar”. Os atores-narradores Mariana e Roberta justificam, nesse sentido, que apenas a esposa de um dos entrevistados tem participação no programa, embora uma participação bem rápida, pois

precisa sair para trabalhar. As outras esposas estão todas, segundo as apresentadoras, trabalhando. Do mesmo modo, as filhas dos dois entrevistados citados mais acima também têm uma participação rápida, restrita ao final da edição. Reforça-se assim o efeito de sentido de seriedade/responsabilidade no tratamento da temática, o assunto sendo discutido pelos adultos e as crianças ficando então separadas, num espaço ao fundo do palco, como se verifica na imagem que mostra o palco/cenário do programa (Figura 49, acima) e como também se verifica na fala-enunciado da apresentadora Mariana Kotscho, em trecho da entrevista já citada: “No cenário tem um espaço pra crianças, onde podem ficar os filhos dos convidados e de quem trabalha ali, como a Roberta Manreza e eu” (KOTSCHO, 2017, on-line).

Com base na proposição de definição dos formatos (ou gêneros) televisuais elaborada por Fachine (2001), é possível afirmar que o programa “Papo de Mãe” tem um formato essencialmente fundado no diálogo, isto é, na conversação interpessoal, e no que concebemos como combinação de duas de suas manifestações, a entrevista e o debate. A esse respeito, cabe destacar que o enunciador do referido texto televisivo não se limita a apresentar as histórias de vida dos homens “do lar” entrevistados e/ou a tecer comentários gerais sobre as novas configurações familiares enquadradas, mas se preocupa também em problematizar a temática – por meio da apresentação de informações, dados, mas, principalmente, por meio da interpelação de especialistas que assumem a função de fomentar o debate –, como é possível verificar no trecho abaixo, enunciado pela apresentadora Roberta Manreza:

R: e preconceito? assim... eu até queria saber da Natércia... ((dirigindo-se à especialista)) a gente tá vendo aqui que essa inversão de papéis é cada vez mais comum... e o preconceito vem diminuindo... mas ele existe ainda né Natércia... eu... eu vi aqui uma pesquisa... olha... ((apoiando-se em anotações que traz consigo)) segundo o Instituto Data Popular... para 44% dos homens entrevistados o marido que larga o emprego para cuidar da casa deve ter vergonha... por outro lado 78% afirmam respeitar uma mulher que troca a carreira pela casa... quer dizer... éh... os homens aceitam quando a mulher abandona o emprego para cuidar da casa... mas o inverso não ainda né... ainda tem... o mundo ainda é muito machista né?

Diante do que foi exposto, cabe destacar que os comentários suscitados ao longo do debate são majoritariamente feitos com base em pesquisas tanto quantitativas quanto qualitativas, conforme é possível antever a partir da consideração dos papéis temáticos desempenhados pelos atores-especialistas convidados: Natércia Tiba, psicóloga e terapeuta de família; Ana Belavenuto, economista técnica do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE); e Paulo Silvino, sociólogo e professor da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP).

De maneira sintética mas não menos pertinente, pode-se finalmente destacar que o simulacro do telespectador (enunciário) de “Papo de Mãe” parece ser pensado, a partir da introdução até aqui feita, como sendo o de um sujeito com um potencial de concentração/interesse mais notório, um sujeito que se interessa por discussões mais aprofundadas em torno de questões de ordem social, econômica, política e/ou cultural, um sujeito cujo interesse e atenção podem ser sustentados por meio de textos conceituais e temáticos, um sujeito crítico que se posiciona de forma ativa diante das questões que a mídia, refletindo a sociedade, coloca. Nessa perspectiva, cabe citar ainda um último trecho daquela entrevista realizada com a apresentadora Mariana Kotscho:

Descobrimos que o telespectador se sente respeitado quando você pega um tema e se aprofunda. Isso vai contra até o que a gente escuta por aí. Dizem que as pessoas só querem “coisas curtas”, “superficiais”. Não é verdade. Quando se trata de um filho você quer saber mais, falar mais e mais. Muita gente reclama que o programa acaba passando “muito rápido”, apesar de ter uma hora. Acho que se deixassem a gente poderia ficar falando horas e horas. O assunto nunca acaba. Quem já participou de uma gravação sabe disso (KOTSCHO, 2017, on-line).

Essas são algumas das observações feitas a partir de uma análise introdutória e que se apoia em elementos de ordem muito mais prática que textual, observações que, mesmo pontuais, poderão contribuir bastante para a análise dos enunciados recortados da entrevista-debate em questão, seja para confirmar seja para refutar as hipóteses levantadas. Antes de passarmos à análise propriamente dita, indagamos, por fim, tal como fizemos nas análises dos programas televisivos anteriores, se a entrevista-debate construída em “Papo de Mãe” efetivamente desestabiliza e transforma o que nosso imaginário cultural prevê acerca dos “lugares” reservados a cada sexo e acerca do(s) significado(s) de “ser homem”, bem como acerca das condições de emergência da figura homem “do lar” e de uma nova forma de vida doméstica na cultura brasileira. É o que investigamos na sequência.

5.3.1 O homem “do lar”: inversão de papéis ou reconfiguração familiar?

Conforme já destacamos mais acima, as quatro entrevistas citadas ocorrem conjuntamente, sendo a diversidade de temáticas envolvidas na construção das narrativas (de vida) dos sujeitos entrevistados ressaltada logo na abertura da edição, nas falas-enunciados tomados dos atores-narradores Mariana Kotscho e Roberta Manreza, como é possível verificar no trecho reproduzido abaixo:

M: olá... o Papo de Mãe está no ar... um termo pouco usado... mas cada vez mais real... o homem dono de casa... ele cuida das crianças e da casa enquanto a mulher sai pra trabalhar...

R: olha... tem marido que abandonou a carreira profissional para ter mais tempo com os filhos... tem pai autônomo que se vira como pode para dar conta dos compromissos das crianças... e tem os que ficaram desempregados enquanto a mulher estava muito bem na profissão e assumiram a rotina de casa deixando assim a esposa trabalhar tranquila... veja os destaques do programa...

Diferentemente da enunciação construída no âmbito dos programas televisivos anteriormente analisados, onde se verifica a associação quase sempre direta entre os papéis temáticos “dono de casa” e “desempregado”, aqui se verifica uma definição mais abrangente do que vem a ser o homem “do lar”: um sujeito que “cuida das crianças e da casa enquanto a mulher sai pra trabalhar”. Embora a temática da “inversão de papéis” entre homem e mulher pareça, num primeiro momento, evidente, a segunda fala-enunciado do trecho apresenta uma diversidade de configurações, que vão desde a decisão do sujeito de abandonar a carreira para dedicar-se ao cuidado dos filhos e da casa até à assunção de um trabalho informal – que dá então ao sujeito a oportunidade de conciliar vida profissional e vida doméstica –, sem deixar de lado a temática do desemprego, que é apenas uma dentre outras possíveis.

Como também destacamos acima, o bate-papo com os quatro homens “do lar” conta com a orientação de três atores-especialistas, dois deles apresentados logo no início da edição: “e pra nos **orientar** estão aqui a Natércia Tiba... psicóloga... e a Ana Belavenuto... economista técnica do DIEESE... obrigada pela presença de vocês aqui no Papo de Mãe...”. Essa orientação é importante porque, como se verifica ao longo das entrevistas, as configurações familiares abordadas implicam a desestabilização dos papéis socialmente atribuídos ao homem e à mulher, exigindo a discussão de questões como a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, a gestão da economia doméstica, o machismo, etc.

É interessante destacar, nesse sentido, o modo como os atores-narradores apresentam os sujeitos entrevistados, a saber, por meio do novo papel temático assumido no espaço doméstico – o papel “dono de casa” –, e não por meio do papel desempenhado no espaço público anterior ou concomitantemente à assunção do novo papel, como poder-se-ia prever. Em todas as entrevistas, os sujeitos assumem-se prontamente “donos de casa”, como se verifica no diálogo iniciado com o ator Sérgio e, na sequência, com o ator Hilquias:

M: então a gente vai começar aqui conhecendo a história do Sérgio... o Sérgio... você é dono de casa Sérgio...

S: hoje eu sou dono de casa... e empresário dentro de casa...

M: a gente vai conhecer o Hilquias... que também é dono de casa... né Hilquias?

H: éh... dono de casa...

A assunção do novo papel temático implica, evidentemente, toda uma reconfiguração familiar: há um passado a ser apresentado, visto que os sujeitos entrevistados não nasceram homens “do lar” já feitos; há também um presente que envolve a apresentação dos papéis assumidos por outros atores, em especial pelo ator “esposa”. Nessa perspectiva, configura uma iniciativa do próprio ator entrevistado contextualizar sua história, como se verifica no trecho abaixo, o qual reproduz o diálogo entre os atores-narradores e o ator Sérgio:

M: anham... quer dizer que você conseguiu uma alternativa aí pra estar mais perto dos filhos e poder acompanhar o crescimento deles?

S: é... mas... pra entender um pouco éh... precisa entender um pouco... éh:... o que a minha esposa faz... ela é médica... e todo mundo sabe que médico... né? tem uma rotina muito pesada... ela trabalha no... HC... e tem que tá lá às sete...

M: como é que ela chama?

S: ela chama Jaqueline... tem que tá lá às sete da manhã... e às vezes volta pra casa às onze... meia-noite... então praticamente não fica dentro de casa... e eu na época... eu fui pai meio tarde... aos quarenta... e eu então optei por largar uma profissão de alto executivo e tocar minha vida de casa e cuidar dos meus filhos...

R: você também tinha uns horários supercomplicados né Sérgio...

S: éh... eu viajava muito pro exterior e... tinha que deixar a papinha pronta no congelador... éh... éh... eu cozinho e tudo... aí eu resolvi... uai gente... me matar pra quê? vendo os filhos crescendo e eu não estando em casa... então eu optei... isso em 2009... e a partir de 2009 pai em tempo integral e homem do lar...

É interessante destacar, desde o início das entrevistas, o posicionamento do ator-narrador quanto ao surgimento desse novo papel temático, o qual é tomado como fruto de uma “escolha” pessoal (de vida), haja vista o emprego do lexema “conseguir” (“anham... quer dizer que você **conseguiu** uma alternativa aí pra estar mais perto dos filhos”). “Conseguir” implica uma lógica que é a da gradação, da progressividade; “conseguir” pressupõe um objetivo a ser alcançado e um engajamento particular do ator, apto a fazer “escolhas” – ao invés de apenas aceitar aquilo que sobrevém –, o que a fala-enunciado do ator entrevistado acaba por confirmar: “e eu então **optei** por largar uma profissão de alto executivo e tocar minha vida de casa e cuidar dos meus filhos...”. O lexema “optar”, empregado nessa fala-enunciado, reforça o efeito de sentido de “escolha” pessoal (de vida) feita no tocante à

assunção do novo papel. Quanto a este papel, é importante observar como ele é lexicalizado pelo ator, que bem no início se apresenta como “dono de casa e **empresário dentro de casa**” e posteriormente se diz “**pai em tempo integral** e homem do lar”.

O emprego da figura-lexemática “empresário” é significativa porque é evidente que faz eco ao papel temático anteriormente desempenhado pelo ator, ou seja, ao papel temático “alto executivo”. Todavia, ao empregá-la associada à figura-lexemática “casa” e, paralelamente, ao papel “dono de casa”, as possibilidades de sentido ampliam-se consideravelmente, e ainda mais quando se considera o papel desempenhado pelo ator “esposa” no espaço público. Basta verificar, a partir de registro feito por Houaiss e Villar (2001, p. 1128), que “empresário” designa “aquele que é dono ou dirigente de uma empresa, ou que opera no agenciamento de negócios”, mas também “aquele que cuida dos interesses profissionais e financeiros de pessoa(s) que tem (têm) um desempenho público destacado”. Considerando essa segunda acepção, a expressão “empresário dentro de casa” pode ser tomada como uma metáfora, a qual seria empregada para destacar a importância do novo papel assumido, especificamente no que diz respeito ao suporte dado à carreira da esposa, que sai para trabalhar às sete da manhã “e às vezes volta pra casa às onze... meia-noite...”. O ator entrevistado parece ser, nesse sentido, aquele sujeito que, ao assumir a responsabilidade dos “bastidores”, automaticamente “investe” na carreira profissional do sujeito esposa.

Mas ao mesmo tempo também o emprego do lexema “empresário” nos leva a considerar o que muitos sociólogos apontam como sendo uma dificuldade: a de se pensar uma identidade masculina fora do trabalho. O emprego da segunda expressão, “**pai em tempo integral** e homem do lar”, problematiza ainda mais a questão, haja vista a interessante aspectualização do papel temático “pai” que aí ocorre. Ser “pai” era – e em muitos casos ainda é –, conforme os “usos” sedimentados em nosso imaginário cultural revelam, ser o “genitor” e/ou o “provedor financeiro”, a participação desse sujeito no núcleo familiar ficando muitas vezes restrita ao uso da autoridade, particularmente na hora da bronca, as miudezas cotidianas, as demonstrações de afeto e a efetiva convivência com os filhos ficando sob a responsabilidade feminina. Nesse sentido, destaca-se que o papel temático “pai” apresenta amiúde um caráter “incoativo” ou, muito, “pontual” (não durativo): é o caráter “durativo” que o predicado “em tempo integral” parece propor/apresentar ao ser atrelado à figura-lexemática “pai”, a redundância da expressão “pai em tempo integral e homem do lar” mostrando-nos justamente como os usos sedimentados em nosso imaginário cultural determinam nossas construções linguísticas, uma vez que soaria desnecessário – e até mesmo descabido – a um

ator feminino declarar-se “mãe em tempo integral e mulher do lar”, bastando então dizer “dona de casa” ou “do lar” para todos esses sentidos serem imediatamente atualizados.

Voltando ao âmbito da entrevista, é importante destacar o bom desempenho das práticas domésticas assumidas pelo ator Sérgio, que, respondendo a uma pergunta feita pelo ator-narrador, ressalta seu *saber-fazer* /cuidar dos filhos/: “o Leonardo vai fazer quatorze e a minha filha Luiza doze... então papinha das crianças é eu que fazia... quer dizer... toda a comida... eu mandava na cozinha... a ponto de eles chegarem assim... esse arroz não foi o papai que fez... esse feijão não é o papai que fez... de reconhecer...”. Ainda ressaltando seu *saber-fazer* /cuidar dos filhos/, o ator Sérgio denuncia o preconceito sofrido enquanto “cuidador primário das crianças”: “uma vez eu entrei num fraldário num shopping... pra trocar fralda... e eu fui hostilizado pelas mulheres... entra pre-con-ceito... ((imitando o que ouviu)) mas homem aqui? essa mulher não deve valer nada... coitado... né... tipo assim... tendo pena...”. Comentando a fala-enunciado do ator Sérgio, o ator-narrador ressalta que esse tipo de atitude é reflexo do preconceito com o homem que está cuidando dos filhos e também com a mulher que está trabalhando, ou seja, de uma sociedade que ainda é muito machista.

Passando então ao bate-papo com o segundo homem “do lar”, individualizado por meio do antropônimo Hilquias, é importante destacar o modo como o ator-narrador aborda a assunção do novo papel temático por parte do entrevistado, a saber, fazendo uso da figura-lexemática “decisão”, a qual reitera a perspectiva de “escolha” pessoal (de vida):

M: você também tem dois filhos?

H: tenho dois filhos... o Henrique e a Heloísa... o Henrique tá com quatorze e a Heloísa tá com seis...

M: a Heloísa veio...

H: é... a Heloísa veio...

M: oi Heloísa... dá um tchauzinho...

H: a Heloísa tá aí...

M: e... e... e a sua esposa é a Zoraide né? no final do programa nós vamos conversar com a Zoraide que ela veio porque depois ela vai sair para trabalhar...

R: e o que ela faz? o que que a Zoraide faz?

H: ela é técnica administrativa no HU... ela trabalha lá no setor de raio-x...

M: e... e... você como é que é... conta pra gente como é que foi essa **decisão** de se tornar um dono de casa... como é que você concilia... se você faz aí uns bicos num faz... como é que é sua rotina Hilquias?

H: então... eu trabalhei no Carrefour... comecei em noventa e cinco... então era sempre muito agitado... tinha cargo de chefia lá então... éh... entrava às sete da manhã não tinha hora pra sair... às vezes estava em casa... era celular... Nextel... telefone tocava... se era muito grave tinha que ir lá... mas então depois de um tempo aí eu saí... fui demitido... foi bem justo na época que o Henrique nasceu... então aí pra ela era difícil ter que sair cedo... ela trabalhava de manhã... voltar... então o que que aconteceu... como eu já

estava desempregado eu falei você trabalha que eu tomo conta do Henrique... eu que dava banho... trocava... e o pessoal mas é você que faz tudo isso? e eu falei sou eu... mas como? aí eu falei sim... eu troco... dou fralda [sic]... ele sempre cheiroso... bem alimentado...

Embora nesse segundo caso a decisão tenha sido tomada após uma “demissão”, o que poderia então levar a uma associação imediata entre os papéis temáticos “desempregado” e “dono de casa”, compreende-se que a iniciativa de reconfiguração do núcleo familiar parte do ator entrevistado, que é quem faz a proposta: “eu falei você trabalha que eu tomo conta do Henrique...”. Interessante é como o ator traz para o seu depoimento o desconforto/incômodo causado no seu círculo de convivência em decorrência da assunção do novo papel: “mas é você que faz tudo isso?”, “mas como?”, questionamentos que atualizam o que nosso imaginário cultural condensa em torno da incompetência/inaptidão masculina para as práticas domésticas e/ou parentais, bem como em torno da discrepância entre o tradicional simulacro masculino (de onde ecoa a figura homem “provedor”) e o novo simulacro em vias de construção (de onde emerge a figura homem “cuidador”).

Reiterando o *saber-fazer* cuidar da casa e dos filhos que modalizam o sujeito entrevistado, o ator-narrador questiona “e os seus filhos assim como os dele também gostam do arroz do papai... é isso?”, obtendo como resposta “ah... eles falam... a Zoraide fala que o meu fica melhor que o dela...”. Verifica-se assim a reiteração das competências desse ator homem “do lar” que, mesmo tendo sido levado a assumir o novo papel em decorrência de uma demissão e do concomitante nascimento do primeiro filho, conseguiu alcançar a excelência que se espera de um sujeito que se dedica ao lar, superando o sujeito “esposa”, como se evidencia no trecho “a Zoraide fala que **o meu [arroz] fica melhor que o dela...**” ou em “arrumo... arrasto sofá... limpo... lavo louça... lavo bem a louça... falo [quando] ela vai lavar pode deixar que **eu lavo mais rápido que você...** banheiro... passo pano em tudo...”. Encerrando provisoriamente a conversa com o ator Hilquias, em vez de questionar se o entrevistado pretende voltar ao mercado de trabalho formal (ou de simplesmente desejar que ele volte a encontrar o seu emprego, tal qual o enunciador do programa analisado na seção anterior da presente pesquisa), o ator-narrador de “Papô de Mãe”, simulacro do enunciador do programa, confirma, resolutivo: “e hoje você não trocaria por nada essa rotina de estar perto de seus filhos...”, obtendo do entrevistado o retorno “não”.

Passando ao bate-papo com o terceiro ator entrevistado, individualizado por meio do antropônimo Alex, é pertinente destacar que, dentre os quatro homens “do lar” entrevistados, Alex é o que se tornou pai mais recentemente, o que o ator-narrador ressalta ao dirigir-se a

ele: “a gente vai conhecer então agora a história do Alex... você é pai novo né Alex?”. Respondendo que sim, que seu filho Benjamim tem apenas nove meses de idade, o ator entrevistado passa então a narrar sua história, apresentando, paralelamente, a nova configuração familiar da qual faz parte. Como é possível verificar por meio da fala-enunciado do ator Alex reproduzida abaixo, a assunção de um novo papel deu-se não em decorrência de uma demissão ou mesmo do reconhecimento prévio de uma “vocação” para as funções domésticas/parentais, mas, sim, em decorrência de uma trajetória bastante sinuosa no espaço público, sobretudo no tocante à formação acadêmica, e de uma consequente oscilação também grande na escolha de uma profissão a seguir:

A: éh... a Andreza minha esposa ela sempre teve uma carreira tanto acadêmica quanto profissional bem linear... ((gesticulando e ao mesmo tempo pensando)) bem.../ e eu vivi muito tempo sobre uma zona de conforto... razoável... meu pai tinha uma empresa... trabalhávamos juntos desde.../ então tinha aquela opção ah... não quero fazer esse curso... ah... gostei de direito... não... agora quero fazer administração... não... agora é marketing... enfim... eu oscilei bastante... na vida adulta eu não estava dentro de uma empresa... estava sempre ou com um negócio próprio ou tentando empreender de outra forma... e... a situação foi se desenhando pra que eu tivesse mais tempo com o bebê né... hoje eu sou um profissional autônomo... eu tenho uma representação... eu cuido de uma carteira de clientes e... tenho a possibilidade de fazer isso *home office* e a Andreza não... ela tem uma tarefa pesada na empresa que ela trabalha... naquele ritmo fazendo sempre inglês e... cursos... isso e aquilo...

Foi justamente essa trajetória acadêmica e profissional não linear do ator entrevistado que, segundo ele, fez com que se desse a assunção do novo papel: “a situação foi se desenhando pra que eu tivesse mais tempo com o bebê né...”. Assumindo-se como profissional autônomo, o ator entrevistado descreve sumariamente sua rotina de trabalho remoto (*home office*) e, ao mesmo tempo, a rígida rotina de trabalho do ator Andreza, a “esposa”, que “tem uma tarefa pesada na empresa que ela trabalha”. Descrevendo sua rotina de cuidados com o bebê, o ator entrevistado então destaca a prioridade dada à convivência com o filho: “a gente matriculou ele num berçário na rua de cima de casa... no entanto... o berçário abre às seis e meia da manhã... mas eu só levo ele umas onze da manhã... fico com ele... cuido das rotinas dele...”. Paralelamente a essa rotina de cuidados com o filho, o ator também destaca o cuidado sistemático que tem com a casa:

A: (...) então... por mais que... meu apartamento é mínimo... acho que é um apartamento de sessenta metros... dois dormitórios... mas... por mais que seja limpinho... a gente tem uma secretária do lar que visita lá às sextas-feiras... a

gente tenta se organizar... mas todo dia tem poeira... aí o que que eu faço? é piso assim também... então eu recolho as coisas dele... passo... um pano úmido... primeiro eu passo uma... flanelinha pra tirar a poeira... aí depois eu deixo um pano bem enxutinho né... com um... produto... e passo ali principalmente no lugar que ele fica...

O que chama atenção na fala-enunciado do ator entrevistado é, nesse sentido, a descrição cuidadosa da prática de limpeza do espaço da casa, em especial do espaço onde o bebê fica, descrição na qual os lexemas “limpinho”, “flanelinha” e “enxutinho” saltam aos olhos, sobretudo devido ao emprego do diminutivo, que, no caso em questão, parece refletir percepções e interações mais subjetivas e/ou afetivas da parte do ator Alex com relação ao espaço doméstico/familiar. Esse cuidado com o espaço doméstico por parte do homem “do lar” é então realçado pelo ator-narrador, que comenta “óh... os donos de casa têm dica pra dar pra gente ((risos))”. Logo na sequência do comentário, o ator Sérgio entra no diálogo e completa, num tom de voz firme: “olha... li-so-fórmio... resolve tudo”. Fazendo mais um comentário ainda no âmbito da questão da meticulosidade no cuidado com a casa, o ator-narrador avisa: “depois vocês vão contar se as mulheres ficam ligando pra conferir se vocês estão fazendo tudo certo heim? ((risos))” e emenda, nessa mesma fala-enunciado, o início do diálogo com o quarto entrevistado, individualizado por meio do antropônimo Marco Antônio: “a gente vai saber do Marco Antônio que também tem duas filhas que estão aqui...”.

Antes de passarmos ao bate-papo com esse quarto homem “do lar”, é pertinente analisar mais detidamente alguns pontos apresentados acima. Em primeiro lugar, é importante retomar o que afirmamos como sendo da ordem de percepções e interações mais subjetivas e/ou afetivas do ator quanto ao espaço doméstico/familiar. Para aprofundar nessa questão, recorreremos aos registros feitos por Houaiss e Villar (2001, p. 1074) no tocante ao “doméstico” e à “domesticidade”. De acordo com os dicionaristas, “doméstico” diz respeito ao que é “relativo ao lar, à família, à vida particular de uma pessoa” e também àquele “que tem apego ou que se devota às obrigações e prazeres do lar”; “domesticidade”, por sua vez, diz respeito à “qualidade, caráter ou condição de doméstico”, à “vida privada, circunscrita à casa de uma pessoa e/ou às suas particularidades”, em sentido figurado, ao “servilismo de um ser, instituição etc. em relação a outro; docilidade, submissão”. Com base nessas acepções, é possível afirmar que a descrição atenta e cuidadosa feita por Alex sobre sua rotina “de casa” revela o quanto o espaço doméstico lhe é caro e o quão importante é para esse sujeito dedicar-se, devotar-se às “obrigações e prazeres do lar”, seu vocabulário revelando, desse modo, toda a sua “domesticidade”, todo o seu envolvimento afetivo com esse espaço do lar.

A fala-enunciado do ator-narrador (“óh... os donos de casa têm **dica** pra dar pra gente ((risos))”), que vem na sequência, confirma o efeito de sentido produzido pela fala-enunciado do ator homem “do lar”, efeito de sentido de devoção à vida doméstica. É claro que os “risos” que surgem no final revelam, mesmo tímidos, o estranhamento que é ver emanar da fala de um sujeito homem traços tão marcantes de “domesticidade”. Todavia, a fala-enunciado do ator Sérgio (“olha... li-so-fórmio... resolve tudo”), enunciada na sequência da fala-enunciado do ator-narrador, reitera esses referidos traços de “domesticidade”, uma vez que “lisofórmio” é um produto de limpeza com ação desinfetante que se aplica bem ao uso descrito pelo ator Alex, a saber, a desinfecção do espaço onde o bebê fica. A fala-enunciado do ator Sérgio constitui, portanto, uma verdadeira “dica doméstica”, em consonância com o que fora pontuado pelo ator-narrador. Se a intenção é ou não a de provocar o riso/sorriso, tanto no caso da fala-enunciado do ator-narrador quanto na do ator Sérgio, o que realmente tem importância é a fala-enunciado que encerra a conversa (“depois vocês vão contar se as mulheres ficam ligando pra conferir se vocês estão fazendo tudo certo heim? ((risos))”), a qual resgata o que nosso imaginário cultural sedimenta como aptidão feminina para o serviço doméstico (o homem sendo, nesse caso, um “iniciante”, um “aprendiz”). Problematizaremos essa questão mais adiante, quando ela for retomada no texto-entrevista.

Passando então ao diálogo iniciado com o quarto e último homem “do lar”, individualizado por meio do antropônimo Marco Antônio, é importante destacar como sua história também não se encaixa na temática do “desemprego”. Diferentemente do penúltimo entrevistado, Alex, cuja transferência para o espaço doméstico deu-se em decorrência de uma trajetória não linear ou mesmo “confusa” no espaço público (aliada ao nascimento do filho); diferentemente também do entrevistado anterior, Hilquias, cuja transferência para o espaço doméstico deu-se em decorrência de uma demissão (aliada ao nascimento do primeiro filho); diferentemente ainda do primeiro entrevistado, Sérgio, cuja transferência para o espaço doméstico deu-se em decorrência da decisão de abandonar a carreira de alto executivo para estar mais perto dos filhos (aliada à carreira rígida da esposa, que é médica); o ator Marco Antônio apresenta uma narrativa complexa, marcada por uma real fatalidade (um acidente de carro que o deixou tetraplégico dois meses depois do seu casamento), uma surpreendente superação a respeito do estado de tetraplegia (uma vez que o ator relata o rápido retorno ao trabalho, apenas um ano depois), a decisão acertada de incentivar a formação acadêmica e o crescimento profissional do ator esposa e, por fim, “a” decisão última de abandonar a própria carreira para dedicar-se integralmente ao filhos e ao “lar”:

M: a gente vai saber do Marco Antônio que também tem duas filhas que estão aqui...

MA: duas meninas... a Mariana e a Gabriela...

M: elas estão com que idade?

MA: Mariana tá com quatorze e a Gabriela tá com dez...

M: e conta a sua história pra gente...

MA: ah... a minha história é como... como ele contou... tem que contar um pouquinho antes... eu casei em noventa e quatro... dois meses depois do casamento eu sofri um acidente... de carro... fraturei três vértebras da coluna cervical... C3... C4... C5... eu fiquei tetraplégico... trabalhava numa multinacional... companhia de seguros né... um ano depois eu voltei a trabalhar e segurei a casa até 2010... e paralelo eu tinha outro serviço... eu era investidor... investia em quem? na minha esposa... botava ela pra estudar... botei ela pra terminar a faculdade de farmácia... ela fez... ela fez pós-graduação... fez mestrado... na USP... aí depois ela abriu uma consultoria de... de... de farmácia... de farmacoeconomia... até que ela entrou na indústria farmacêutica... continuei investindo né... ela começou na profissão... aí quando foi em 2010 ela atingiu o ápice da carreira... hoje ela é diretora de uma multinacional... aí eu falei agora você fica aqui... elas precisam de um pouco mais de atenção... eu estava cansado de trabalhar no seguro... ir e voltar... com toda essa dificuldade de locomoção né... aí eu falei então você fica trabalhando que eu cuido de casa...

O que chama atenção é, desse modo, a impossibilidade de classificar de modo homogêneo a trajetória do ator Marco Antônio, visto que várias narrativas aí se entrecruzam. Não é possível dizer, pois, que o ator assumiu seu papel “do lar” em decorrência direta de uma “fatalidade”, mas também não é possível dizer que a “decisão” tomada foi uma escolha completamente livre de coerções. O que é possível dizer é que a “escolha” feita é fruto de um “conseguir”, de uma gradação, de uma progressividade, “escolha” tornada possível graças a sua perseverança em apoiar/incentivar a carreira da esposa. A figura “investimento” é, nesse sentido, significativa, e dialoga bem com o que analisamos mais acima em relação à expressão “empresário dentro de casa”, tomada da fala-enunciado do ator Sérgio. O ator homem “do lar” aqui focado não é, pois, um sujeito que simplesmente “decide” ficar em casa. O homem “do lar” focado é um sujeito que planeja, analisa, calcula e “cria oportunidades”. Sendo assim, quando a decisão é finalmente tomada, ela não traz embaraço, constrangimento; ela é encarada, em vez disso, como algo “muito natural”:

M: como é essa **decisão**... de ficar mais próximo dos filhos e de acompanhar esse crescimento...

MA: pra nós foi **muito natural** porque a gente tem uma cum... uma **cumplicidade** muito grande... por tudo que a gente passou... por toda dificuldade que a gente passou ao longo desses vinte anos... imagina... eu tinha vinte e quatro anos ela tinha vinte e três... imagina aquela menina de vinte e três anos ver o marido na cama tetraplégico... era o meu quadro... tetraplegia... eu não mexia nada do pescoço pra baixo...

Evidentemente, essa assunção integral do espaço da casa e das funções domésticas é tomada como algo inédito, tanto que o ator-narrador questiona o ator Marco Antônio se a decisão de ficar em casa cuidando dos filhos traz algum tipo de angústia, uma vez que é sabido que as mulheres vivem o dilema *carreira versus* filhos. Diante do questionamento, o ator Marco Antônio relata a satisfação plena alcançada no espaço da casa, assim como ocorre com o ator Sérgio, que intervém relatando igualmente a realização que ali encontrou:

R: mas você sente falta... por exemplo assim... a gente já falou aqui muito do dilema das mulheres... que às vezes deixam a carreira pra criar os filhos ou vice-versa né... você sente falta assim de um trabalho fi:xo... de um escritó:rio...

MA: podia falar pra televisão... mas posso falar sinceramente? na:da...

M: ((confirmando)) sentimento de culpa zero...

MA: nenhum...

M: ((dirigindo-se à Sérgio que tenta intervir no diálogo)) você também não?

S: vou falar uma coisa... se eu soubesse que era tão bom... eu tinha largado antes...

MA: [tinha feito antes...

Como é possível verificar por meio da fala dos entrevistados, o homem “do lar” apresentado em “Papo de Mãe” não sente falta de um trabalho fixo, formal. O lexema “sinceramente”, empregado pelo ator Marco Antônio, reforça, desse modo, o efeito de sentido de “escolha acertada”, feita com prudência, sabedoria. Os enunciados “tinha largado antes” e “tinha feito antes”, concomitantemente enunciados pelos atores Sérgio e Marco Antônio, nessa ordem, reforçam o efeito de “satisfação plena”, uma vez que esses sujeitos demonstram o prazer encontrado no espaço doméstico, com o cuidado dos filhos e da casa.

Problematizando a questão da assunção desse novo papel e dessa nova forma de vida, por parte do sujeito homem, o ator-narrador então interpela o ator-especialista Natércia Tiba, que desempenha o papel temático “psicóloga”, a fim de saber desse ator qual a sua posição a respeito do preconceito que surge fruto do machismo, ainda tão presente em nossa sociedade, apesar das inúmeras mudanças e conquistas já alcançadas:

R: e o preconceito? assim... ah... eu até queria saber da Natércia... a gente tá vendo aqui que essa inversão de papéis é cada vez mais comum... e o preconceito vem diminuindo... mas ele existe ainda né Natércia... eu... eu vi aqui uma pesquisa... olha... ((apoioando-se em anotações que traz consigo)) segundo o Instituto Data Popular... para 44% dos homens entrevistados o marido que larga o emprego para cuidar da casa deve ter vergonha... por outro lado 78% afirmam respeitar uma mulher que troca a carreira pela casa... quer dizer... éh... os homens aceitam quando a mulher abandona o

emprego para cuidar da casa... mas o inverso não ainda né... ainda tem... o mundo ainda é muito machista né?

Embora nosso objetivo não seja fazer uma análise valorativa dos programas de TV analisados, é imprescindível mostrar que se as mídias, enquanto “operadores de mediação”, desempenham um papel decisivo nas zonas periféricas da cultura, um papel de passagem, de transferência, de tradução e de transformação de formas semióticas, como bem destacou Fontanille (2013), elas não o desempenham de maneira homogênea. Nesse sentido, diferentemente do quadro “Homens do lar”, do programa EFB, a presente edição do programa “Papo de Mãe” constrói um discurso plural, em que a diversidade de temáticas, narrativas, sujeitos e objetos é ressaltada, revelando como é preciso fugir dos lugares-comuns e estender o olhar a fim de alcançar o cerne (e, conseqüentemente, o todo) da questão. A construção desse discurso plural é favorecida, em grande medida, pela participação dos atores-especialistas, que discutem sobre a abertura necessária no interior do universo de valores dominante, como se verifica no trecho reproduzido abaixo, no qual o ator Natércia Tiba responde ao ator-narrador ressaltando o desafio que é, tanto para o homem quanto para a mulher, abrir mão dos papéis que já estão socialmente atribuídos:

N: tem uma bagagem sociocultural muito grande de que essa é uma função feminina... e eu acho muito bonito ouvir falar dessa parceria... eles aqui contando... porque existe uma cabeça mais flexível e aberta dos homens pra optar por isso... pra não olhar isso com preconceito... e das mulheres pra abrir mão de um papel muito grande... porque é isso... ((mudando o tom de voz)) mas que mulher é essa que deixa tudo na mão do marido? tem esse peso pra ela também... e a primeira reação ao ver um homem que não trabalha fora né... dessa maneira tradicional... no meio corporativo... é falar não... alguma coisa deu errado ali por i:sso ele foi pra casa...

A questão do homem “do lar” precisa ser discutida, desse modo, à luz da questão da mulher “fora do lar”, da mulher emancipada, visto que apesar dessa notável emancipação feminina, a mulher continua sendo definida por meio de seus papéis e funções mais tradicionais: ela foi para o mercado de trabalho e conquistou uma identidade nesse espaço, mas sem abandonar a identidade anterior; ela passou então a ser a mulher “equilibrada”, que dá conta de tudo (e mais um pouco), que acumula papéis – os “socialmente” conquistados e os “naturalmente” dados. É o que revela o enunciado “mas que mulher é essa que deixa tudo na mão do marido?”, o qual atualiza justamente a ideia de que a mulher não deve abrir mão da sua “natureza doméstica”, mesmo abraçando naturezas outras no espaço público.

Do mesmo modo, o homem que abandona sua “natureza pública” é visto como um fracassado, principalmente quando o abandono da profissão é tido como uma “troca de lugares”, a qual implica a assunção de uma forma de vida doméstica. É o estereótipo da mulher “cuidadora” e o do homem “provedor” que continua em jogo, como o enunciador do texto televisivo em exame bem observa, particularmente ao trazer para o debate a questão da provisão financeira no âmbito da nova configuração familiar em pauta: “depois eu quero saber de vocês como é que é isso também quando a mulher ganha mais do que o homem... porque esse é um outro preconceito né...”. Retomando a questão já no segundo bloco, o ator-narrador questiona como fica a relação do casal quando é “só ela que traz o dinheiro pra dentro de casa”, questionamento que é explorado pelo ator-especialista Natércia Tiba:

M: se ele só cuida da casa e dos filhos... e não trabalha... e só ela que traz o dinheiro pra dentro de casa... como é que fica a relação do casal?

N: então... quando e:ssa é uma decisão... foi uma escolha do casal né... que ele ia ficar dentro porque a carreira dela ia muito bem... aceita numa boa porque tem uma cumplicidade tão grande que aquele orçamento é fa-mi-li-ar... ela está trazendo aquilo pra família dela... não é um ganho só dela... mas quando o homem tá desconfortável nesse lugar... pensando eu deveria estar ocupando um papel profissional melhor ou essa é a minha busca... é lá que eu me realizo... aí ele se sente fragilizado enquanto homem... mas essa ainda é a cabeça... né... de antes dessa transformação...

Como é possível verificar por meio da fala-enunciado acima, a “escolha” de tornar-se um homem “do lar” precisa ser fruto de uma decisão tomada no âmbito do casal, da família. A figura-lexemática “cumplicidade”, que já havia sido empregada na fala-enunciado do ator Marco Antônio, destaca assim a “parceria” que precisa existir para que seja possível romper com a estereotipada delimitação de espaços e funções entre homem e mulher: “tem uma **cumplicidade** tão grande que aquele orçamento é fa-mi-li-ar”. A ênfase dada ao lexema “familiar” produz, nessa perspectiva, o efeito de sentido de partilha e consonância de ideias, especificamente no que diz respeito à questão da provisão financeira do núcleo familiar, como se verifica a partir da pergunta do ator-narrador direcionada a um dos entrevistados: “Hilquias... a sua mulher ganha mais que você?” (a resposta é “sim”); e também da contrapergunta feita na sequência: “e isso é um problema pra você?” (a resposta é “nunca foi”).

Continuando a discutir essas questões que giram em torno de um “projeto familiar” de vida, no qual todos os papéis e funções são interdependentes e o trabalho conjunto é fundamental, o ator-narrador traz para a reflexão a importância da questão da criação principalmente do filho homem, que precisa aprender desde muito cedo que ele também tem responsabilidades domésticas/parentais e um papel importante a ser assumido “em casa”:

R: agora... uma coisa que eu acho fundamental é... é a criação principalmente do filho homem né... essa coisa que vocês falaram da divisão de tarefas... já des:de criança... é o filho que arruma ca:ma... que ajuda de repente a lavar a louça...

N: valoriza porque vê o pai valorizando a carreira da mãe... o meu marido sempre foi muito participativo... eu me lembro uma vez que o meu pequenininho... eu falava filho... o que você quer ser quando crescer? ele ah... acho que vou ficar cuidando da casa e dos filhos... então ver um filho pensar nisso como o:pção é um passo e-no::r-me... pra sociedade né...

Vê-se, por meio do trecho, como o discurso construído no âmbito do programa “Papo de Mãe” é um discurso plural, um discurso construído a partir da desestabilização do universo de valores dominante, por meio da operação da mistura que tem por horizonte os “valores de universo”. O ator-especialista destaca, nesse sentido, por meio do relato de uma conversa com o filho pequeno, como engajar os filhos homens na realização das práticas domésticas e no espaço da casa é essencial para a transformação das mentalidades e como ver um homem considerando essa forma de vida doméstica como opção é “um passo enorme pra sociedade”, uma vez que ajuda a diminuir a gritante desigualdade de gênero que se observa.

No âmbito dessa discussão em torno do compartilhamento do serviço doméstico entre homem e mulher, o ator Alex intervém para relatar que antes do seu casamento com Andreza ele não se ocupava de nada que dizia respeito à casa, mas que ainda assim a transformação “não foi difícil”, seu relato estando novamente marcado por um notável envolvimento com a rotina do lar, evidenciado no enunciado “serviço de casa parece que não tem fim né...” e nos enunciados subsequentes, os quais reproduzem um suposto diálogo com a “esposa”:

A: não foi difícil... foi até legal... mas... serviço de casa parece que não tem fim né... você faz... faz... faz... mas... e às vezes até a esposa chega em casa... mas pô... você não fez aquilo... nossa eu fiz... mas aí você tem que explicar... aquilo ali é que eu deixei a porta aberta... aí empoeirou novamente... mas eu passei... eu passei pano com Veja... eu passei ((risos))... mas e a papinha salgada?

Desse suposto diálogo entre o ator Alex e o ator “esposa”, emerge a temática da supervisão do espaço doméstico pelo ator feminino, temática que já havia sido apreendida de uma fala do ator-narrador (“depois vocês vão contar se as mulheres ficam ligando pra conferir se vocês estão fazendo tudo certo heim? ((risos))”) e que, retomada na fala-enunciado do ator Alex, reverbera o traço /domesticidade/ associado à construção discursiva deste sujeito. Incitando o prolongamento da temática, o que o enunciador do texto, explicitado na figura do ator-narrador, *faz-criar* é que a supervisão do espaço doméstico pelo ator feminino, bem como

o conseqüente caráter “doméstico” (ou “domesticado”) do sujeito cujos trabalhos são supervisionados, pode não ocorrer de modo isolado, mas caracterizar uma isotopia presente em todas as narrativas (de vida) enfocadas. Seria o mesmo que dizer que, aparentemente, o sujeito abandona o papel, mas o papel não abandona o sujeito:

M: o Hilquias tá rindo porque acontece com você também Hilquias?

A: você tem que passar um relatório né?

H: foi um amigo em casa esses dias... eu tava fazendo... tava limpando o quarto das crianças... quando ele me ligou ele já tava perto de casa... aí o porteiro... óh... Tiago tá aqui... aí tá... parei o serviço... tava lá conversando com ele... ele também queria ver um perfume... aí quando ela chegou assim... bem... mas ali tava cheio de pó... eu falei não deu tempo de tirar não... porque ele já tava aqui... é que nem ele falou... você limpa... mas passa ônibus... caminhão lá na rua... empoeira tudo... mas aí ela chegou e falou... ((em tom tenso)) mas ele chegou... ((em tom de relaxamento)) mas ele nem olhou pra esse lado aí... ele tava conversando comigo...

M: quer dizer que no fim do dia vocês ainda têm que mostrar o que fizeram...

A: tem que passar o relatório... ela faz auditoria...

Do trecho acima, é importante destacar o relato do ator Hilquias, que diz ter sido certo dia interrompido na realização da limpeza da casa por um amigo – individualizado por meio do antropônimo Tiago – que queria conversar e ver um perfume. Quanto à questão do perfume, apenas citada no relato, convém esclarecer que o ator Hilquias é vendedor autônomo de perfumes, informação que só é dada no encerramento da entrevista, quando a apresentadora dá espaço para os sujeitos fazerem suas divulgações e/ou agradecimentos. Quanto à questão da interrupção da limpeza da casa, ocasionada pela visita do amigo, o que chama atenção é a interpelação do ator esposa: “bem... mas ali tava cheio de pó...”, interpelação que parece inicialmente ter sido feita a fim de questionar o não cumprimento da tarefa, mas que, num segundo momento, revela a preocupação com o julgamento do ator “amigo”: “mas aí ela chegou e falou... ((em tom tenso)) ‘mas ele chegou...’ ((em tom de relaxamento, respondendo)) mas ele nem olhou pra esse lado aí...”.

Ainda no âmbito desse trecho, chama atenção as figuras-lexemáticas “relatório” e “auditoria”, empregadas na fala-enunciado do ator Alex: “tem que passar o relatório... ela faz auditoria...”, fala-enunciado que revela, ainda que de maneira bem-humorada, a dificuldade de se pensar uma identidade masculina fora do trabalho, e problematiza, conseqüentemente, a já conhecida – e amplamente debatida – questão das relações de força no interior da relação conjugal. Seria então o homem “do lar” um sujeito despreparado, inapto e sem autonomia, que precisa ser orientado e supervisionado pelo sujeito esposa, “naturalmente” preparada para

e inquestionavelmente afeita aos serviços domésticos? As falas-enunciados dos atores Sérgio e Marco Antônio, que surgem na sequência, revelam que não:

S: depende do relacionamento... no meu caso não existe cobrança alguma...

MA: eu fui criado por meus pais... meu pai trabalhava e minha mãe que me criou... né... então eu tinha a referência da mãe... eu... nós tínhamos um apartamento em São Vicente... então chegávamos em São Vicente aos finais de semana... meu pai pegava minha irmã que tinha bronquite eles iam para o supermercado... e eu pegava e ia fazer a faxina do apartamento com a minha mãe... eu sabia lavar um banheiro como ninguém né... hoje eu não consigo mais fazer isso... por conta da... por conta da condição física...

Refletindo sobre as questões de ordem socioeconômicas que estão por detrás da problemática do espaço doméstico, o ator-especialista Ana Belavenuto, revestido do papel temático economista técnica do DIEESE, traz para a discussão a ausência de políticas públicas de atendimento à criança, enfatizando, na sequência, o quanto essas novas configurações familiares são exceções à regra:

A: hoje o Estado não provê a sociedade para um atendimento à criança de qualidade né... então há essa... que a gente chama de custo-oportunidade né... o que que vai fazer... eu vou sair pra trabalhar e pagar alguém ou eu vou ficar em casa e vou cuidar dos meus filhos? até porque...

M: às vezes você não tem dinheiro pra pagar alguém pra ficar com seus filhos...

A: até porque a mulher ainda ganha menos que o homem no mercado de trabalho... ((dirigindo-se a Marco Antônio)) eu estou vendo aqui o exemplo da sua esposa que é diretora... são poucos os casos de mulheres que atingem esses postos de comando... é exceção...

A fala-enunciado do ator Ana Belavenuto constitui, assim, uma espécie de “choque de realidade” em relação à discussão desenvolvida até o momento, uma vez que escancara o fato de uma “inversão” de papéis entre homem “provedor” e mulher “cuidadora” ser algo raro em nossa sociedade, uma vez que “a mulher ainda ganha menos que o homem no mercado de trabalho” e “são poucos os casos de mulheres que atingem postos de comando”.

Focando então na questão da diversidade sociocultural, o ator-narrador mostra uma vídeo-reportagem na qual a jornalista Letícia Bragaglia conversa com Iraneide, uma mulher/esposa/mãe que trabalha como empregada doméstica e babá na casa de uma família e só vê o marido e os filhos aos finais de semana, acabando, assim, por delegar a responsabilidade doméstica/parental integralmente ao marido. Na sequência, o ator-narrador retoma a reflexão em torno da associação estereotipada entre os papéis “dono de casa” e “desempregado”, novamente com a orientação dos atores-especialistas:

M: mas é que eu acho que mesmo numa situação de desemprego do marido... quando a mulher tá bem no trabalho... a situação de desemprego ela não pode ser vista como um fracasso também né... por que... por que que a mulher dona de casa ela é dona de casa e o homem dono de casa é visto como um desempregado?

P: pra nós hoje tá muito claro que essa ideia é frágil... mas quando você pega séculos de história que diz o:lha... o homem é quem tem que vencer na ordem pública... lá fora é ele...

N: o peso histórico e social é muito grande...

P: não é? veja só... um outro dado...

M: [porque tem isso... a mulher dona de casa ela nunca diz eu estou desempregada... ela diz eu sou dona de casa... agora o homem (...) às vezes vai dizer eu estou desempregado...

Discutindo os papéis socialmente “atribuídos” ao homem e a mulher, o ator-narrador então destaca que a mulher dona de casa é dona de casa, pura e simplesmente, sem complemento: “porque tem isso... a mulher dona de casa ela **nunca** diz eu estou desempregada... ela diz eu sou dona de casa... agora o homem (...) **às vezes** vai dizer eu estou desempregado...”. Essa associação entre os papéis “dono de casa” e “desempregado”, facilmente aceita, é pois problematizada pelo ator-narrador, que constrói seu discurso operando predominantemente por mistura, visto que imperam, na globalidade dos enunciados, valores de universo, os quais são da ordem da extensidade, da abertura do foco e da multiplicidade de objetos percebidos.

Passando ao terceiro bloco do programa, tem-se a participação do ator Zoraide, esposa do ator Hilquias; da filha do casal, Heloísa; e das filhas do ator Marco Antônio, Mariana e Gabriela. Interpelando o ator Zoraide acerca da preocupação ou da tranquilidade que ela sente em decorrência do fato de ficar longe de casa e de então confiar as responsabilidades domésticas/parentais ao marido, o ator-narrador dá início à conversa com os convidados, destacando desde o início sua opinião:

M: então Zoraide... o que eu queria saber é o seguinte... como é que é... eu acho que tem suas vantagens e desvantagens... porque ao mesmo tempo também você acaba ficando longe de casa... você fica preocupada com o que está acontecendo em casa ou você fica tranquila porque afinal é o maridão aí... o Hilquias... que tá cuidando da Heloísa...

Z: então... pra mim é bem tranquilo saber que é o meu marido que tá cuidando da minha filha... (...) de manhã eu estou em casa... ainda com ela... ela também vai à tarde né... e depois à tarde ele que comanda a casa... então claro a gente sempre dá uma ligadinha em casa pra saber se está tudo bem... se ela chegou... porque eu saio mais tarde do serviço... eu ligo em casa pra saber se está tudo bem... se ela já comeu... meu filho também quando chega em casa... a hora que ele sai da escola eu já ligo no celular pra saber... ele

volta de ônibus né... então a gente acaba sempre dando uma comandada de longe... ah ele é maravilhoso... ele é supercuidadoso... ele é mais detalhista até que eu assim... questão do banho... da escovação de dente...

M: [tá com moral heim Hilquias?

Z: ((continuando)) do quarto... da arrumação... de tudo... assim... do cabelo dela...

É importante observar, nesse sentido, o modo como o ator-narrador percebe a carreira feminina, a saber, como um percurso tipicamente marcado pela preocupação “com o que está acontecendo em casa”, mas também como um percurso que pode se tornar um pouco mais tranquilo com a participação maior do marido na rotina do lar. A supervalorização do cônjuge é, desse modo, evidente, conforme revela a figura “maridão”, empregada na fala-enunciado do ator-narrador, ou as figuras-lexemáticas “maravilhoso”, “supercuidadoso”, “detalhista”, empregadas na fala-enunciado do ator Zoraide, a “esposa”. Essa supervalorização é ainda mais perceptível quando se observa a seguinte fala-enunciado do ator-narrador: “tá com moral heim Hilquias?”, a qual condensa uma sanção cognitiva positiva aplicada pelo ator Zoraide, a “esposa”, e referendada pelo ator-narrador, simulacro do enunciador do texto.

Além desse *saber-fazer* aplicado ao cuidado da casa e, sobretudo, dos filhos, é possível identificar também, na construção discursiva do ator homem “do lar”, um *saber-ser* “pai”, revelado por meio de um *saber-sentir* que emana da relação com os filhos. Esse *saber-sentir* traduz-se assim na construção de uma sensibilidade masculina, de modo que é possível afirmar que o homem “do lar” está, sim, envolvido em questões práticas da rotina do lar, mas igualmente em questões de caráter essencialmente afetivo:

M: ((dirigindo-se à filha de Marco Antônio)) Mariana conta pra gente como é que é ter o papai assim sempre por perto cuidando ali de vocês...

MN: é muito bom porque sempre que a gente precisa ele ajuda...

M: e... e... e como que é o seu pai dono de casa?

MN: ah é bom... ele sete horas da manhã tá fazendo sacolão...

M: ((risos ao fundo)) quer dizer que a casa tá sempre bem abastecida...

MN: tá...morrer de fome a gente não morre...

M: ((dirigindo-se a outra filha de Marco Antônio)) Gabriela conta pra gente como é o seu pai...

G: ah... o meu pai quando ele... sempre quando eu preciso dele ele tá lá sempre... tá lá pra me ajudar... sempre que tem alguma coisa de ruim no colégio eu ligo pra ele aí ele me acalma... ele me ajuda em muita coisa...

M: como é que é ouvir as meninas falando assim?

MA: ah... é um barato é um barato... é muito gostoso... não tem preço... ((voz emocionada)) a gente fica até meio emocionado... não tem preço... é muito legal...

A fala do ator Mariana revela o cuidado que o ator M. Antônio tem com a alimentação das filhas. A fala do ator Gabriela, por sua vez, revela o cuidado e a atenção que o ator tem com o desenvolvimento social e emocional delas. O *saber-sentir* do ator entrevistado manifesta-se então no enunciado “não tem preço”, repetido duas vezes, e no enunciado “a gente fica até meio emocionado”, proferido pelo ator num tom de voz comovido.

Passando o foco ao ator Alex, o ator-narrador procura confirmar se o bebê Benjamim está, naquele momento, no berçário, o que já abre espaço para o desenvolvimento de um diálogo onde novamente surge a questão da preocupação da mãe “com o que está acontecendo em casa”, especificamente numa situação de adoecimento da criança:

M: que gostoso... e... Alex... conta pra/ agora o Benjamim você veio pra cá ele foi pro...

A: i:sso... Benjamim estava quinze dias afastado do berçário por conta do... ele tem engatado uma sequência de gripe... conjuntivite... e depois inflamação no ouvido e garganta...

M: essa... essa fase pequenininho não é fácil...

A: éh... então a gente ficou de molho ali esses quinze dias e aí foi uma convivência muito:: muito rica né...

M: que tem isso... quando o filho fica doente né... daí você que tem que...

A: [ah sim... aí a gente nem pode levar pro berçário... o berçário também nem... é porque tem a sequência de medicamentos ele não tá legal... então tem que ficar de repouso em casa...

M: e daí a sua mulher lá no trabalho fica preocupada?

A: então... lá no trabalho ela fica preocupada porque assim... éh... ela até conseguiu um ou dois dias de dispensa mas as... as tarefas lá dela n.. n(ão)... enfim... ela não poderia ter mais dispensas né...

Do trecho acima, é interessante destacar o que o ator Alex declara a respeito dos quinze dias em que o bebê Benjamim ficou afastado do berçário: “a gente ficou de molho ali esses quinze dias e aí foi uma convivência muito:: muito rica né...”, o enunciado “convivência muito rica” fazendo ecoar, mais uma vez, a afetividade envolvida na assunção do novo papel temático, por parte do ator. É igualmente interessante destacar o questionamento do ator-narrador acerca da “preocupação” do ator esposa que, segundo declaração do entrevistado, “até conseguiu um ou dois dias de dispensa”, mas, por conta das tarefas da empresa, não poderia se ausentar mais. A retomada da figura “preocupação”, inextricavelmente associada à temática da responsabilidade feminina com o cuidado dos filhos, abre então nova oportunidade de participação do ator-especialista Natércia Tiba:

M: ((dirigindo-se à especialista)) às vezes ainda tem alguma coisa da... da mulher achar que... que e:la faria melhor? tem?

N: éh... na verdade assim... o mais comum é a mãe falar tá bom você cuida mas do JEItto que eu estou mandando cuidar... então aprender a respeitar que o pai cuida muito bem do jeito dele é um outro desafio... né... porque não é raro mesmo a mãe deixar toda a rotina... roupa separada...

A pergunta feita pelo ator-narrador, no trecho acima, remete-nos a uma fala-enunciado proferida por esse mesmo sujeito logo no início do texto, a saber, uma pergunta-confirmação feita pelo ator-narrador sobre a supervisão feminina do trabalho realizado pelo homem no espaço da casa: “depois vocês vão contar se as mulheres ficam ligando pra conferir se vocês estão fazendo tudo certo heim? ((risos))”. Assim colocada, essa pergunta-confirmação ecoa o que está sedimentado em nosso imaginário cultural em torno de uma suposta afeição “natural” das mulheres ao serviço doméstico e ao espaço da casa, como se não houvesse, na sociedade, uma parcela de mulheres completamente desafiada a tal serviço e a tal espaço. No entanto, o que se observa de diferente – e significativo – na última pergunta feita é a modalização do enunciado, favorecida pelo emprego dos lexemas “às vezes” e “ainda”: “às vezes ainda tem alguma coisa da... da mulher achar que... que e:la faria melhor? tem?”. Assim colocada, a pergunta direcionada ao ator-especialista não despreza as transformações sociais e culturais ocorridas em decorrência da inserção da mulher no mercado de trabalho, bem como do conseqüente compartilhamento das funções domésticas, mas igualmente evidencia como é difícil desnaturalizar os papéis “mãe” e “dona de casa”.

A resposta do ator-especialista segue na mesma direção, destacando como a desnaturalização das práticas e papéis de gênero depende também da mulher, que muitas vezes se torna refém do estereótipo, acabando por perpetuá-lo: “porque não é raro mesmo a mãe deixar toda a rotina... roupa separada...”. Encaminhando-se para o final da edição, o ator-narrador reitera que “a gente vive um momento de transição mas que ainda tem muitos desafios né...”. Em seguida, abre espaço para os sujeitos fazerem suas divulgações e/ou agradecimentos. É nesse momento que o ator Alex intervém com um último relato, sintetizando a satisfação que é para ele assumir-se “pai do Benjamim”:

M: e o Alex? tem algum site...

A: ah tá... bom... eu sou representante de vendas de uma empresa que atua no mercado da construção civil... o site é www.argamais.com e... me veio... veio um... um pensamento aqui... rápido... éh... de tudo o que a gente conversou... e acho que é um fechamento... pra mim assim essencial... são seis meses do Benjamim na... no berçário... quando eu vou buscá-lo... ((pensando)) éh... éh sempre uma sensação muito... muito prazerosa... eu toco o interfone do berçário e eles perguntam quem é... e pra mim é muito legal eu sempre falo é o pai do Benjamim... e aí eu fico... ((emocionado)) sei

lá... é um negócio bobo mas... me dá muito orgulho... quem é? é o pai do Benjamim... é muito legal...

M: que gostoso...

R: [é importante... é importante...

M: é que agora você virou PAI né... quer dizer... muda a sua condição né...

A: eh... e ali tá tudo... tá tudo pago... tudo... tá tudo certo... e aí a gente vê que tem que agradecer a Deus por tudo... é isso...

Analisando a fala-enunciado do ator, é possível confirmar que a assunção do novo papel e da nova forma de vida não se dá de modo circunstancial, a partir de uma “necessidade” externa. A transformação ocorre de dentro pra fora, e o que se verifica é um sujeito sensível, que encontra prazer e sentido nas miudezas mais cotidianas: “quando eu vou buscá-lo... (...) eu toco o interfone do berçário e eles perguntam quem é... eu viro e falo é o pai do Benjamim... (...) é um negócio bobo mas... me dá muito orgulho... quem é? é o pai do Benjamim...”. As expressões “sensação muito prazerosa”, “me dá muito orgulho”, “tá tudo pago”, “tem que agradecer a Deus por tudo” revelam como o ator é realmente tocado pela assunção do novo papel e pela experiência de vida implicada nessa assunção.

A temática da “inversão” parece-nos, por fim, bastante frágil, visto que em nenhum momento é possível dizer que há uma redivisão completa de funções, isto é, de papéis e práticas. A mulher que se dedica à carreira não exatamente se isenta das responsabilidades domésticas/maternas, como se verificou por meio da temática da supervisão dos serviços domésticos e da contínua preocupação com os filhos, esta última marcada na fala do ator Zoraide e no relato feito pelo ator Alex sobre o adoecimento do bebê Benjamim. Também o homem que se dedica ao lar não exatamente abandona o espaço profissional, uma vez que se relata a realização de “bicos”, o trabalho no esquema *home office*, dentre outros. É possível dizer que se trata muito mais de uma reconfiguração familiar – múltipla, diversa – que de uma pura e simples – e por isso mesmo frágil – “inversão” de papéis.

5.3.2 O homem “do lar”: uma identidade perene

A fim de problematizar o que foi analisado acima, aprofundando, desse modo, na discussão em torno da reconfiguração dos papéis, retornamos a algumas das imagens inseridas na introdução da presente seção, a saber, as imagens que enquadram o momento inicial de apresentação dos atores entrevistados. Nessas imagens, conforme descrevemos anteriormente, são inseridos enunciados-rubricas contendo o nome completo de cada entrevistado, ocupação e número de filhos:

Figura 53 – Os enunciados-rubricas no programa “Papo de Mãe”



Observando as imagens, o que chama de imediato nossa atenção são os lexemas que descrevem a atual ocupação dos atores Sérgio, Hilquias, Alex e Marco Antônio, nessa ordem: “músico”, “autônomo”, “autônomo” e “aposentado”. Relativamente a Hilquias e Alex, a descrição parece pertinente pois, ao longo da entrevista, os referidos atores declararam exercer uma atividade profissional: Hilquias afirmou que “faz bicos”, dentre os quais se verificou uma alusão à venda de perfumes; Alex, por sua vez, afirmou que tem um trabalho remoto (*home office*). Quanto a Sérgio, é pertinente destacar que em nenhum momento ao longo da entrevista houve – exceto no final, na parte reservada às divulgações e/ou agradecimentos –, qualquer menção à atividade “músico”. Do mesmo modo, em nenhum momento ao longo da entrevista com o ator Marco Antônio houve – nem mesmo na parte final – menção à sua situação de “aposentado”.

Isso nos permite fazer algumas considerações: a princípio, pressupomos a preocupação do enunciatador em dissociar as figuras “dono de casa” e “desempregado”. Os sujeitos enfocados são, desse modo, autônomo e dono de casa, músico e dono de casa ou aposentado e dono de casa. Embora essa dissociação entre o espaço doméstico e a temática do desemprego pareça estar implicitamente ligada a uma nova associação, a saber, a uma associação entre as figuras “dono de casa” e “profissional autônomo” ou “liberal”, o que é preeminente é a construção de uma identidade não mais “intersticial” – haja vista que não se trata, aqui, de uma situação circunstancial, experimentada num período entre-dois-empregos ou no âmbito

de uma “tendência comportamental” – mas, sim, notavelmente “perene” – haja vista que a menção às atividades profissionais, desempenhadas paralelamente às atividades domésticas/parentais, é feita de modo alusivo (ao longo da entrevista) ou, quando muito, de modo secundário (ao final da entrevista, em espaço reservado às divulgações e/ou agradecimentos), como se verifica na sequência:

M: ((dirigindo-se a Sérgio)) você é músico também... não sei... tem... quer divulgar o seu trabalho como **músico**?

S: olha... basta pôr o meu nome na internet que aparece todos os **meus discos** no mundo inteiro... se não tá na internet em todos os supermercados ((risos))

M: você Hilquias...

H: bom... eu trabalho com **essências importadas** né... da **Up Essências** assim... então lá tem o site... não tá no meu nome mas tem lá tudo o que acontece...

M: qual que é o site?

H: Up Essências... você pode abrir lá e vocês veem lá tudo...

M: legal... obrigada viu?

H: éh... os outros trabalhos a gente não divulga porque assim... éh... não parti pra área profissional... mas a gente tem algumas coisinhas...

M: cozinhar pra fora você não cozinha não?

H: ((rindo)) agora eu **tô fazendo churrasco pra fora...**

M: aí... tá vendo? legal...

Z: ele agora é **churrasqueiro**... também... então... eu só queria mandar um beijo lá para o Hospital Universitário... pra todas as minhas amigas de lá em especial o pessoal do raio-x e do SAME... porque senão a Valéria vai... me comer a alma ((risos)) tá... mas muito obrigada...

M: obrigada você... e o Alex? tem algum site...

A: ah tá... bom... eu sou **representante de vendas de uma empresa que atua no mercado da construção civil**... o site é www.argamais.com e... me veio... veio um... um pensamento aqui... rápido... éh... de tudo o que a gente conversou... e acho que é um fechamento... pra mim assim essencial... são seis meses do Benjamim na... no berçário... quando eu vou buscá-lo... ((pensando)) éh... éh sempre uma sensação muito... muito prazerosa... eu toco o interfone do berçário e eles perguntam quem é... e pra mim é muito legal eu sempre falo é o pai do Benjamim... e aí eu fico... ((emocionado)) sei lá... é um negócio bobo mas... me dá muito orgulho... quem é? é o pai do Benjamim... é muito legal...

M: que gostoso...

R: é importante... é importante...

M: é que agora você virou PAI né... quer dizer... muda a sua condição né...

A: eh... e ali tá tudo... tá tudo pago... tudo... tá tudo certo... e aí a gente vê que tem que agradecer a Deus aí por tudo... é isso...

M: que legal... parabéns viu?

R: e o Marco Antônio...

MA: eu... eu não tenho nada a divulgar... só tenho que agradecer... agradecer a família que eu tenho... as filhas... a esposa... a Roberta... maravilhosa... se não fosse ela nada disso seria possível...

R: você vai continuar investindo na carreira dela...

MA: ah eu sou... eu sou totalmente investidor... minha função é investidor e... e... motorista...

R: então tá bom... obrigada...

A dissociação entre os papéis “dono de casa” e “desempregado”, evidente na análise dos enunciados-rubricas, é ainda explicitamente marcada na fala do ator-narrador, como constatamos ao analisar, dentre outros, o enunciado: “por que que a mulher dona de casa ela é dona de casa e o homem dono de casa é visto como um desempregado?”. Além disso, a dissociação também é observada nas falas dos entrevistados, que até citam uma demissão – como no caso de Hilquias, que exercia cargo de chefia em unidade do Carrefour –, mas sobremaneira enfatizam a *decisão* de assumir o novo papel e a nova forma de vida.

É importante destacar, desse modo, o lexema “decisão”, largamente empregado nas falas-enunciados dos atores-narradores, o qual reforça o efeito de sentido de “opção”, de “escolha”, e afasta, por conseguinte, a ideia de “fatalidade” ou “necessidade circunstancial”. O homem “dono de casa” assume, pois, seu novo papel na *duração* de uma experiência deliberada, o que lhe confere um papel “criador”, a assunção da nova forma de vida doméstica sendo então fruto de uma “vontade ativa”, a qual implica um /não dever não fazer/ associado a um /querer fazer/. Em outros termos, o homem “dono de casa” é um sujeito que não se define mais por meio de uma identidade profissional una e permanente, mas por meio de identidades complementares, a principal dessas identidades sendo uma identidade conquistada no espaço da casa. O “lar” é a ocupação principal do ator, à qual ocasionalmente se associam ocupações paralelas, como parece ser o caso do trabalho autônomo, que tem, no contexto da entrevista, um caráter complementar, sobretudo no tocante ao orçamento doméstico.

Nesse sentido, é preciso ainda destacar a impossibilidade prática de atribuir aos atores entrevistados o papel “desempregado”, visto que todos se tornaram homens “do lar” logo após o nascimento do primeiro filho, ou seja, há um bom tempo: no caso de três dos entrevistados – Sérgio, Hilquias e Marco Antônio –, é fácil identificar que a reconfiguração de papéis ocorreu há quatorze anos, uma vez que seus filhos mais velhos têm essa idade. Sendo assim, é válido ressaltar que os homens “do lar” enfocados não estão desempregados – ou “circunstancialmente mais participativos” –: eles desempenham um novo papel na extensão de uma vida doméstica amplamente experimentada e plenamente vivida.

Problematizando a questão, destacamos que, além da dissociação entre os papéis “dono de casa” e “desempregado”, o que se depreende é a solidez dos papéis assumidos pelos atores “esposas” no espaço público: o ator “esposa de Sérgio” desempenha o papel “médica”; o ator “esposa de Hilquias”, o papel “técnica administrativa no HU”; o ator “esposa de Alex”, embora não se diga qual papel desempenha, “tem uma tarefa pesada na empresa que

trabalha”; o ator “esposa de Marco Antônio”, por fim, desempenha o papel “diretora de uma multinacional”. Compreende-se, pois, que os papéis desempenhados pelos atores “esposas” implicam uma carga de trabalho grande, ritmo intenso e nível de responsabilidade elevado. Nesse sentido, seria, sim, oportuno tratar a questão em termos de “inversão”.

No entanto, o que se constata é que a suposta “inversão” (de papéis) não é completa: em alguns casos, conforme analisamos acima, os homens “do lar” continuam exercendo atividades remuneradas, embora de maneira autônoma ou liberal; paralelamente, as mulheres “provedoras” continuam se preocupando “com o que está acontecendo em casa” e, às vezes, também determinando como as tarefas domésticas devem ser realizadas. No entanto, isso não é uma regra: há homens “do lar” que não exercem qualquer atividade remunerada – embora seja possível prever que eles tenham alguma fonte de renda –; paralelamente, há mulheres “provedoras” que repassam toda a responsabilidade doméstica/parental aos maridos, focando-se exclusivamente no desenvolvimento de suas carreiras. Sendo assim, é bem mais pertinente falar em “reconfiguração” (de papéis, práticas e formas de vida) que em “inversão”, uma vez que as fronteiras entre público/privado se tornam mais fluidas – como no caso do trabalho autônomo ou remoto –, assim como as identidades construídas nesses espaços.

É o que destaca a socióloga francesa Myriam Chatot (2013, 2016, 2017) em pesquisas cujo objetivo central é compreender a identidade do homem “do lar” na sociedade francesa contemporânea. Destaca a pesquisadora citada o quão difícil é estabelecer critérios para a definição desse sujeito: seria suficiente não ter um trabalho formal e/ou remunerado ou seria preciso igualmente assumir a totalidade das tarefas domésticas/parentais? Seria preciso que o sujeito entrasse nessa situação por escolha? Quanto tempo seria necessário para se tornar um “verdadeiro” dono de casa? Chatot (2017) ressalta que tais hesitações não concernem às mulheres “do lar”: “dado que esse termo entrou já há muito nas representações, ele parece ter se tornado suficientemente plástico para se aplicar a um certo número de situações” – como àquelas, acrescentamos, em que a mulher produz algo pra vender pra fora (bolos, doces, artesanato, etc.), realiza pequenos consertos (de roupas, por exemplo) ou faz serviços relacionados à limpeza. “Ao contrário, o termo homem ‘do lar’ sendo recente, ele está ainda ‘em construção’” (CHATOT, 2017, tradução nossa¹⁴²).

Na “construção” da nova figura actorial – e da nova forma de vida implicada nessa construção –, entram um número grande de temáticas, que podem ser citadas a partir do que

¹⁴² Texto original: «*Dans la mesure où ce terme est entré depuis longtemps dans les représentations, il semble être devenu suffisamment plastique pour s'appliquer à un certain nombre de situations. À l'inverse, celui de «père au foyer» étant récent, il est encore «en construction».*».

observamos em “Papo de Mãe”: a postergação do casamento e da maternidade e a diminuição do número de filhos por casal (muitas vezes resultante da prioridade dada à vida profissional, à estabilidade financeira, etc.); o crescimento da economia informal; a ampliação das oportunidades de estudo, principalmente entre os jovens; a maior escolaridade das mulheres; dentre outros. As quatro narrativas apresentadas relacionam-se, direta ou indiretamente, a essas temáticas, como se observa por meio da fala do ator Sérgio, que ressalta que foi pai meio tarde, aos quarenta (prioridade dada à vida profissional e provável postergação do casamento), da fala do ator Hilquias, que se diz vendedor autônomo (crescimento da economia informal) ou, ainda, da fala do ator Alex, que confessa uma grande oscilação na formação acadêmica (ampliação das oportunidades de estudo).

Sendo assim, a pluralidade de temáticas, narrativas, objetos e sujeitos apreendida consolida um discurso marcado pela abertura dos valores, num regime de participação-expansão dominado pelo processo da “mistura”. Como nem toda triagem é plena, nem toda mistura também o é: uma “dose” de triagem é observada, aqui e ali, em alguns enunciados dos atores-narradores, dos atores entrevistados e/ou dos atores-especialistas, como no caso em que se explora com naturalidade a suposta “supervisão” feminina no tocante à realização das tarefas domésticas/parentais, como se não houvesse mulheres completamente desafiadas a tais tarefas e como se não houvesse também homens que nasceram para “ser pai” e cuidar do lar. Essa “dose” de triagem é, todavia, extremamente pequena, haja vista a ampla problematização feita em torno da divisão sexual dos espaços/funções, graças a uma estratégia da práxis enunciativa largamente empregada em textos do gênero “debate”: a argumentação, caracterizada pela apresentação de dados de pesquisas; pela inserção de argumentos de autoridade; pela contraposição de depoimentos e opiniões, etc. Nesse sentido, o discurso construído ao longo da edição pode ser concebido no âmbito de uma cultura do “permitido”, na qual se valoriza o “comércio cultural”, se aceitam e se convive com as diferenças, sem qualquer pretensão de padronização e/ou desejo de homogenia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de tecermos nossas considerações finais, convém lembrarmos um princípio saussuriano que está na base da constituição da teoria semiótica: o sentido se produz na diferença. Relembramos esse princípio saussuriano porque é a partir dele que Fontanille (2013), mantendo a coerência teórico-metodológica da semiótica francesa e ampliando seu alcance, estabelece que as formas de vida só podem ser percebidas na diversidade, pois é justamente por meio do contraste que a significação dessas formas de vida pode ser evidenciada. Nessa perspectiva, o referido semioticista destaca o papel das mídias: “Nossa vida só tem sentido na contradição e na possibilidade de escolha, e as mídias contribuem para isso na medida em que instauram e ampliam esse potencial de contradição e contraste” (FONTANILLE, 2013, p. 147, tradução nossa¹⁴³). “Operadores de mediação”, as mídias desempenham, ainda segundo o pesquisador, um papel decisivo nas zonas periféricas da cultura: um papel de passagem, de transferência, de tradução e de transformação de formas semióticas. É preciso observar, no entanto, que se as mídias operam essa mediação entre a zona central e as zonas periféricas da cultura, elas não o fazem de maneira homogênea, de modo que se torna fundamental para nós, semioticistas, analisar como os diferentes veículos midiáticos (e cada um dos seus diferentes produtos) apresentam as novas formas de vida ao público, haja vista que, conforme sugere Fontanille, “as mídias são particularmente apropriadas para propor novas formas de vida, mas também para degradá-las tão rapidamente quanto” (2013, p. 137, tradução nossa¹⁴⁴).

Apoiando-nos nessas reflexões, ressaltamos que um fator que nos limitava no início do trabalho, a saber, a heterogeneidade dos objetos que compõem nosso córpus, revelou-se, por fim, um fator bastante produtivo, visto que favoreceu a mobilização teórica e propiciou a abrangência da análise, permitindo-nos verificar alguns dos modos de interação midiática que ocorrem entre a zona central e as zonas periféricas da cultura brasileira, particularmente no que diz respeito às diferentes estratégias mobilizadas pela práxis enunciativa no processo de abordagem da(s) nova(s) forma(s) de vida. A esse respeito, cabe lembrar, a partir de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 194), que formas de vida *emergentes* vêm alimentar a congruência existente na zona central, ao passo que formas de vida *em declínio* retiram-se para a periferia, onde se desfarão. Nesse processo, diferentes estratégias são utilizadas no

¹⁴³ Texto original: «Notre vie n'a de sens que dans la contradiction et dans la possibilité du choix, et les médias n'y contribueront que s'ils posent et déploient ce potentiel de contradiction et de contraste».

¹⁴⁴ Texto original: «Les médias sont tout particulièrement appropriés pour proposer de nouvelles formes de vie, mais aussi pour les dégrader tout aussi vite».

âmbito de uma práxis enunciativa que pode tanto operar de forma “estrondosa”, produzindo uma ruptura abrupta com a moral social e os usos instituídos no centro, quanto de maneira “silenciosa”, “discreta”, produzindo pequenas fraturas que, se não provocam uma descontinuidade total e imediata, ao menos desestabilizam e abrem a via necessária para a deformação dos valores estabelecidos, consolidados.

Sendo assim, cabe retomar os objetos analisados e sintetizar os resultados obtidos. Considerando as três primeiras análises, as quais contemplam a publicidade “Inversão de Papéis”, o livro de crônicas *Borracheiro* e a autobiografia *Macho do século XXI*, destacamos que os papéis temáticos que definem o ator homem “do lar” (“dono de casa”, “pai” e “marido”) são construídos por meio da enunciação de determinadas práticas semióticas sedimentadas no nosso imaginário cultural como práticas “femininas”, as quais envolvem os cuidados diários com a casa, com os filhos e com o parceiro/cônjuge. Destacamos, em seguida, que o desempenho dessas práticas pelo ator construído ao longo dos três textos nem sempre é revelado como algo feito de modo “gratuito”. Quando é – ou ao menos aparenta ser – algo “gratuito”, o enunciatário-leitor tem diante de si ou uma “inversão” caricata de papéis/práticas/formas de vida (entre os sujeitos “homem” e “mulher”) ou uma assunção de novos valores que se dá de um modo tímido, “secreto”.

Na publicidade “Inversão de Papéis”, é o humor que atua como principal estratégia discursiva empregada no âmbito de uma práxis enunciativa “expansiva”, que busca fazer coabitar o simulacro do homem “do lar” com os demais simulacros masculinos tão conhecidos. Tal estratégia discursiva é especialmente observada quando o enunciador insere o casal de vizinhos na trama, perturbando a ordem sintagmática da narrativa e levando o enunciatário a crer que o casal principal constitui não uma exceção, mas possivelmente a regra. Fonte de inveja do vizinho, o carro inicialmente configurado na micronarrativa do casal principal como um objeto-modal (“Dá pra levar as crianças na escola, fazer compras no supermercado, levar seus amigos pro futebol...”) adquire então, na macronarrativa da peça, o duplo estatuto de objeto-modal e objeto-valor. Do mesmo modo, a pergunta “Será que eu mereço?”, enunciada pelo ator homem “do lar”, também pode ser lida de duas maneiras: como demonstração genuína do sentimento de indignidade desse ator ou como “jogada de mestre” de um sujeito estrategista, que apenas almeja manter *seu status quo*. No primeiro caso, o que se observaria seria uma inversão caricata de papéis/práticas/formas de vida; no segundo, uma falsa inversão. A fala do ator “vizinho”, apresentada no final do texto, constrói a figura de um “homem-feminino”, que prefere amargar sua decepção em silêncio.

O enunciado-síntese apresentado no final da narrativa, espécie de “moral da história”, dá então destaque aos traços “modernidade” e “esportividade”, ambos associados ao produto ofertado (o novo Fiat Idea 2011, versão *Sporting*) e, concomitantemente, ao “universo” apresentado na narrativa, de modo que a inversão caricata de papéis entre os atores representados seja apresentada ao enunciatário como uma espécie de “brincadeira”. Muito mais “ilusão” que “segredo”, portanto, o homem “do lar” é construído a partir de inúmeros estereótipos relacionados à mulher e ao espaço doméstico, e sua identidade é tão-somente fruto de uma “complementariedade tensiva” (HÉNAULT, 1985), a qual revela um processo de transição, certamente, mas não oferece uma nova representação dos indivíduos.

Já em *Borracheiro*, o que se verifica é uma “tensão” criada por meio de duas estratégias apreendidas da totalidade da obra: o humor e a confissão. No primeiro conjunto de crônicas selecionadas, representadas pela crônica-piloto “Do lar”, o que se verifica é que uma “visada estratégica” regula o desempenho das práticas domésticas familiares e das práticas amorosas conjugais pelo ator, garantindo a manutenção de um determinado *status quo* masculino. Isso nos permite afirmar que o homem “do lar” construído em *Borracheiro* é, *a priori*, uma mera “ilusão”, isto é, o resultado de um jogo veridictório entre um *parecer* e um *não ser*. Dizendo de outro modo, o homem “do lar” parece *Outro*, mas, nesse primeiro momento, é ainda o *Mesmo*. Mais que um homem “do lar”, ele é apenas um homem “no lar”: um sujeito que quer tirar “vantagens” do novo papel (estrategicamente) assumido, como bem condensa o enunciado que fecha a crônica “Do lar”: “Os homens não querem mais o poder. Descobriram que a submissão é a força” (CARPINEJAR, 2013, p. 17). Veem-se assim delineados os contornos do que se poderia caracterizar como “gesto vil”¹⁴⁵ (uma deturpação do que se considera um “belo gesto”), o qual implica ganhar/lucrar em todas as situações, a não importa qual preço axiológico. Em termos simples: uma recusa à abertura de outros mundos possíveis, a ratificação de uma forma de vida estabelecida, consensual.

Ao passar à análise do segundo conjunto de crônicas de *Borracheiro*, representadas pela crônica-piloto “Pé de meia”, o que se verifica, todavia, é um jogo veridictório da ordem do “segredo”, ou seja, um jogo veridictório entre um *não parecer* e um *ser*: apesar das reiteradas tentativas de manutenção de um determinado *status quo* masculino, o ator revela-se um sujeito em (re)construção (não parece *Outro*, mas *é*). Contribuindo para essa constatação, o exame de um estado de alma da ordem do saber: a “vergonha”, que se constitui em papel

¹⁴⁵ A questão do “gesto vil” foi tratada por Jacques Fontanille no âmbito de uma conferência intitulada “Le beau (et le vilain) geste: des stratégies et des hiérarchies axiologiques obscures”, por ele ministrada durante jornada de estudos dedicada ao “belo gesto”, ocorrida na *Université Bordeaux-Montaigne*, em maio/2017, durante nosso estágio de pesquisa no exterior, financiado pela FAPESP (BEPE, processo n. 2016/19788-5).

patêmico na construção do ator. O ator homem “do lar” é, dessa maneira, um sujeito que tem consciência da sua condição de sujeito em desacordo com a deontologia grupal. Exposto ao olhar e/ou ao julgamento alheio(s), esse ator (ator-narrador) procura, no entanto, “superar” sua condição segregada por meio do humor, e, posteriormente, por meio da confissão. Elizabeth Harkot-de-la-Taille, cujo *Ensaio semiótico sobre a vergonha* (1999) embasa nossa análise do papel patêmico do ator, explica que a vergonha pode tanto ser assumida (e superada), quanto não assumida (e desviada). Quando assumida, sua superação pode ocorrer de três modos: pelo esquecimento/negação, pelo humor ou pela confissão. Acerca da superação da vergonha – e da condição de “segregação” (mesmo que “potencial”) vivida pelo sujeito – via humor, reitera-se que ao rir de si mesmo o sujeito distancia-se do papel risível e faz parecer que não está disjunto da “boa imagem” esperada. Conclui-se, nesse sentido, que o humor é, em *Borracheiro*, uma estratégia discursiva que se desenvolve em expansão: trata-se de uma estratégia empregada no âmbito de uma práxis enunciativa que convoca a diferença para, em seguida, neutralizá-la (ou enfraquecê-la). Dizendo de outro modo, o humor é uma forma de se preservar e, conseqüentemente, perseverar no jogo: partindo do estado incoativo de disjunção (estado que envolve a “exibição” da diferença), o humor reinscreve o ator homem “do lar” no processo de conjunção, de modo que ele possa ser apreendido no estado de contigüidade com outros simulacros masculinos. O humor incide sobre um processo de triagem (e eliminação) já iniciado, perturbando-o. É assim, pois, que o humor se desloca em direção à mistura. Apesar desse deslocamento, a outra “face” do sujeito “homem” só se revela, de fato, graças à confissão. Tal estratégia é empregada na sequência da primeira, sensibilizando o enunciatário após um processo primeiro de desestabilização. É o que se verifica, por exemplo, no final da crônica-piloto “Pé de meia”, quando o ator-narrador confessa: “O que acende minha virilidade é absolutamente insignificante. É recolher as meias de Cínthya entre os lençóis. [...] Coloco o novelo sobre o cobertor [...] controlo a ansiedade pelo beijo de recompensa. Eu só dependo de um par de meias para me enxergar inteiro” (CARPINEJAR, 2013, p. 96).

Verifica-se algo semelhante em *Macho do século XXI*: apesar de as práticas semióticas ali configuradas não apresentarem uma visada essencialmente “estratégia”, o seu desempenho pelo ator focado não se dá “de bom grado”, ao menos não num primeiro momento: ele é levado a desempenhá-las gradativamente (suas competências, modais e existenciais, sendo construídas “em ato”), conforme as circunstâncias da vida familiar vão se impondo. Em muitos momentos, conforme se verifica ao longo da análise, reforça-se o estereótipo do homem avesso aos serviços domésticos e às demais funções “do lar”: “Além disso, eu ainda podia contar com o apoio da nossa assistente em Cingapura, que ajudaria a enrolar os

docinhos e colocar nas forminhas (fazer isso também já seria demais, não?)” (SANTOS, 2013, p. 18); reforça-se, igualmente, o estereótipo do homem que quer tirar vantagens, lucrar a qualquer preço axiológico: “[...] eu mantinha essa rotina de madame, sempre intercalando com alguma atividade não menos prazerosa, como ir ao cinema [...] e conhecer os museus e outros locais interessantes [...]” (SANTOS, 2013, p. 73). No entanto, ao mesmo tempo em que se verifica a tentativa de manutenção de uma forma de vida tradicional, consensual, verifica-se também uma tensão que se instaura entre essa forma de vida e uma forma de vida nova, em processo de emergência. Tal qual em *Borracheiro*, o humor e a confissão são duas estratégias discursivas que atuam, respectivamente, na convocação/desestabilização dos estereótipos e na sensibilização do enunciatário-leitor para outros e novos valores. Como exemplo dessa convocação/desestabilização, verificam-se os estereótipos fixados em figuras como a do “homem sustentando pela mulher”, “vagabundo”, “que não gosta de trabalhar”: “Nossa conversa chega a ser engraçada. Ela questiona se estou feliz com minhas funções de dona de casa. E eu respondo perguntando se ela continua feliz com a situação de continuar me sustentando” (SANTOS, 2013, p. 145-146). Como exemplo da sensibilização a novos valores, a confissão da realização encontrada no espaço doméstico: “Com o passar do tempo eu fui compreendendo que continuava a realizar grandes coisas, apenas a dimensão delas era diferente daquelas que eu alcançava no auge da minha vida profissional. Mas a satisfação talvez fosse até maior” (SANTOS, 2013, p. 92); “Hoje, ao invés da vergonha que eu sentia ao me apresentar aos outros homens [...], eu só consigo pensar que se soubessem o que foi minha vida nesse período, eles é que sentiriam inveja de mim” (SANTOS, 2013, p. 94).

Retomando Harkot-de-La-Taille, verifica-se que “procura confessar-se quem sente vergonha e quer ‘limpar-se’ da mácula, quer ser perdoado ou reconfortado, em outras palavras, quer ser aceito” (1999, p. 100). Ao fazê-lo, busca-se a complacência do espectador – seja do enunciado, seja da enunciação (o enunciatário). Ao buscar essa complacência, sensibiliza-se esse enunciatário para novas formas de masculinidade, uma vez que o ator do enunciado assume que não se vê homem da mesma maneira como a deontologia grupal prevê. Nesse momento, os valores da moral social se potencializam, dando lugar à manifestação de novos valores, que, provenientes de uma ética pessoal, prenunciam a fundação de uma nova forma de vida. Entre ilusão e segredo, entre segredo e promessa, a nova forma de vida do ator homem “do lar” emerge, então, indissociavelmente ligada às imperfeições que caracterizam a própria dinâmica de transformação de que é resultado. Dizendo de outro modo, a nova forma de vida emerge carregando em si uma grande tensão entre a revolução e a manutenção de uma masculinidade hegemônica. Basta citar, a esse respeito, o que abordamos no âmbito da análise

das expressões “Macho do século XXI” e “*daddy in home*” (literalmente “papai em casa” ou, como descrito no texto-enunciado, “papai dona de casa”), expressões essas que condensam a tensão entre um “velho” e um “novo”, isto é, entre uma única forma de “ser homem” e outras e novas maneiras de ser e existir no mundo enquanto indivíduo do sexo masculino, tais como por meio da paternidade afetiva (e ativa) e da decorrente dedicação ao lar.

Considerando as demais análises do nosso corpus, as quais contemplam algumas edições de três programas televisivos, “Casos de Família” (SBT), “Encontro com Fátima Bernardes” (Rede Globo) e “Papo de Mãe” (TV Brasil), destacamos que, além dos papéis temáticos anteriormente apontados na definição do ator homem “do lar”, outros papéis temáticos são discursivizados, quase todos eles ligados à esfera pública/profissional. Destacamos, nesse sentido, que o desempenho das práticas domésticas familiares pelo ator homem “do lar” construído nos textos televisivos nem sempre é apontado como algo “possível” ou “pensável” no médio e/ou no longo prazo. Dentre as estratégias discursivas mobilizadas no âmbito de uma práxis enunciativa “expansiva” – uma vez que não há, aqui também, muitos indícios de “ruptura”, mas, sim, “escapatórias” mais ou menos libertadoras –, encontra-se, uma vez mais, a confissão, depreendida das falas-enunciados do ator homem “do lar” entrevistado, que em diversos momentos confessa a realização encontrada com a assunção do novo papel e da nova forma de vida no espaço da casa. Encontra-se também, por outro lado, a argumentação, estratégia discursiva mobilizada seja pelos atores-narradores seja pelos atores-convidados, ambos responsáveis pela moralização das narrativas e dos comportamentos apresentados no palco. É, pois, focalizando e contrastando os discursos desses atores (entrevistados, entrevistadores e convidados) que identificamos as condições necessárias à emergência do ator homem “do lar” na televisão brasileira, condições ora mais restritas e/ou restritivas, ora um pouco mais amplas e/ou plurais.

No programa “Casos de Família”, o regime de valores dominante na construção dos discursos é o dos valores de absoluto, valores estes que são mobilizados por meio da operação da “triagem”, responsável por apresentar o ator homem “do lar” como uma identidade “impensável”, fruto da “malandragem”, da “vagabundagem” ou, de maneira inversa, porém complementar, da falta de firmeza do sujeito homem, que aceita ser dominado pelo sujeito mulher numa atitude que o assemelha a um “filho”. Observa-se, desse modo, algo próximo do que se depreendeu da análise da publicidade “Inversão de Papéis”, com a diferença de que lá havia, na profundidade discursiva, certa dubiedade, enquanto aqui as coisas se apresentam de modo indubitável: ou o homem assume da maneira mais caricata possível a “inversão de papéis” e aceita a submissão que lhe reserva o papel e a forma de vida “do lar”, ou assume o

lar tendo em vista algum tipo de “benefício”, mostrando-se, no final das contas, apenas um homem “no lar”. Como bem sublinhou Fiorin (1989) ao tratar da aspectualização dos comportamentos sociais, o excesso e a insuficiência são disfóricos na cultura brasileira, apenas a lógica da “neutralidade” preside as relações sociais nessa cultura.

No programa “Encontro com Fátima Bernardes” (EFB), tudo se passa de uma maneira *aparentemente* menos “restritiva”. Dizemos aparentemente porque os sujeitos entrevistados são realmente homens “do lar”, sujeitos que descrevem suas rotinas domésticas e familiares, confessam sua satisfação no desempenho do novo papel e chamam muitas vezes a atenção para o preconceito que ainda há com os homens que se ocupam do lar. Todavia, quando se focalizam as falas-enunciados do ator-narrador, o regime de valores que se identifica ainda é o dos valores de absoluto, mobilizados por meio da operação da “triagem”, bastante evidente quando se verifica que a figura actorial homem “do lar” surge nos enunciados do ator-narrador como fruto de uma situação circunstancial – a crise econômica que traz o desemprego ou uma tendência mais participativa dos homens –, sendo o papel temático “dono de casa” (e a forma de vida a ele atrelada) proposto(s) como algo *essencialmente* provisório. O reforço dos estereótipos de gênero, particularmente no que tange à referendação da suposta existência de um “instinto materno”, confirmam a “triagem” que, no nível do “ser” (a despeito de todo “parecer”), domina esse discurso. A tensão se instaura somente quando se consideram as falas-enunciados dos atores entrevistados, conforme dissemos mais acima, bem como as dos atores-convidados, uma vez que tais atores conclamam pelos valores de universo ao denunciar as formas de vida canônicas socialmente atribuídas ao homem e à mulher na cultura brasileira, trazendo para a discussão, embora de maneira bastante sumária (haja vista o fato de que a participação desses atores está restrita ao final do quadro), temas como o preconceito, a discriminação, o machismo, a divisão sexual do trabalho, os estereótipos de gênero na criação de meninos e meninas, a liberdade de escolha, dentre outros.

Passando ao Programa “Papo de Mãe”, o regime de valores dominante é, contrariamente, o dos valores de universo, mobilizados por meio da operação da “mistura”, incontestemente quando se verifica que a figura homem “do lar” surge nas falas-enunciados do ator-narrador como uma figura que pode existir na duratividade, como fruto de uma deliberação, de uma “vontade ativa” do sujeito, e não exclusivamente da necessidade gerada pela “crise econômica” e uma de suas consequência mais diretas, o desemprego, ou de uma suposta tendência mais participativa dos homens. À “fatalidade” e à “provisoriedade” depreendidas quando da análise dos textos televisivos anteriores, sucedem, na análise da edição do programa em questão, o sucesso e a “continuidade” de uma escolha efetiva, marcada, por

exemplo, no emprego do lexema “conseguir”, utilizado no seguinte enunciado dirigido ao ator Sérgio: “anham... quer dizer que você conseguiu uma alternativa aí pra estar mais perto dos filhos e poder acompanhar o crescimento deles...”, ou ainda mais explicitamente, no emprego do lexema “decisão”, utilizado em dois enunciados, um dirigido ao ator Hilquias: “e... e... você como é que é... conta pra gente como é que foi essa decisão de se tornar um dono de casa...”, outro dirigido ao ator Marco Antônio: “como é essa decisão... de ficar mais próximo dos filhos e de acompanhar esse crescimento...”. Além disso, em vez de simplesmente desejar que os entrevistados “voltem a encontrar seus empregos”, como faz o ator-narrador do programa EFB mais de uma vez, o ator-narrador de “Papo de Mãe” indaga os entrevistados se eles sentem falta “do escritório”, ou seja, da vida pública, ao que estes respondem “não” e ainda acrescentam: se soubessem o quanto era bom, teriam tomado a decisão antes.

Se algumas “misturas” são *admitidas* no caso do programa EFB, é evidente que essas misturas não são plenas, completas: há misturas “desejáveis” e misturas “indesejáveis”, a saber, condições para a emergência da figura actorial homem “do lar”. Em outros termos, o homem “do lar” é pensado como um sujeito que emerge de uma “falta”, de uma “crise”, de uma “necessidade” e/ou de uma “tendência”, e não como um sujeito que emerge da “plenitude”, da “deliberação”, da “escolha por direito”. Isso não quer dizer que, no caso de “Papo de Mãe”, o homem “do lar” seja uma figura estabilizada, cuja forma de vida já foi aceita e incorporada ao sistema sociocultural. Não. O que isso quer dizer é que se as mídias, enquanto “operadores de mediação”, desempenham um papel decisivo nas zonas periféricas da cultura, um papel de passagem, de transferência, de tradução e de transformação de formas semióticas, como bem destacou Fontanille (2013), elas não o desempenham de maneira homogênea, o grau maior ou menor de desestabilização devendo ser apontado caso a caso, a partir de uma análise textual-discursiva como a que aqui se empreendeu.

Conclusivamente, é importante também destacar que, apesar das variações – algumas mais sutis, outras mais consistentes – depreendidas em relação à configuração da figura actorial homem “do lar” em nosso *cópus* de pesquisa, o papel temático “pai” é, na construção da referida figura, uma constante. Depreendemos que é esse papel que garante a própria concepção de um homem “do lar”, visto que é ele que condensa o semantismo de “família” necessário para a “reconfiguração de papéis” em pauta. Seria interessante buscar, a nosso ver, talvez numa pesquisa acadêmica futura, objetos que configurem a figura homem “do lar” desatrelada do papel temático “pai”, o que, acreditamos, parece não ser ainda possível, nem nas culturas estrangeiras (pensa-se, aqui, nos lexemas “*stay-at-home-dad*”, “*daddy in home*”, “*père au foyer*”, etc.), muito menos na cultura brasileira, que, como se sabe, foi secularmente

celebrada como a cultura da mistura, mas operou (e continua operando) muito mais com a triagem, nas questões raciais, de orientação sexual e de gênero, para citar as principais.

Isso nos leva a retomar novamente a tensão instaurada na totalidade dos objetos analisados e a afirmar que é entre “ilusão” e “segredo”, entre “triagens” e “misturas”, ou, de maneira ainda mais abrangente, entre *oportunismo* e *oportunidade* que o novo ator e a nova forma de vida em questão emergem nos variados textos/discursos: ora o homem “do lar” assume o novo papel e a nova forma de vida doméstica mediante uma “visada estratégica”, isto é, visando a algum tipo de benefício próprio, ora ele os assume de maneira “secreta”, isto é, no mais íntimo da relação conjugal/familiar, confessando assim sua singularidade. Ora esse ator assume o novo papel e a nova forma de vida doméstica de maneira provisória, mediante uma situação “circunstancial”, ora ainda os assume de maneira comprometida, engajada, perdurável. É nesse último caso que se abre explicitamente espaço para a problematização dos chamados papéis e práticas de gênero, bem como para a eficaz consolidação de uma nova forma de vida doméstica, quiçá desvinculada do ator feminino, livre das valorações negativas e inteiramente aberta a flutuações identitárias não mais definidas exclusivamente pela oposição, seja ela categórica seja ela gradual, entre “feminino” e “masculino”.

Cabe destacar, a esse respeito, que assim como o papel é uma entidade figurativa anônima (GREIMAS, 1975), as formas de vida devem, por princípio, permanecer disponíveis para todas as ancoragens eventuais, visto que não pertencem a ninguém em particular e são, além do mais, vistas como “linguagens” que todos os membros de uma sociedade podem utilizar (FONTANILLE, 2015a, 2015b). O que ocorre em nossa sociedade, todavia, é que os papéis e as formas de vida estão de tal modo atreladas aos atores que os assumem na duração temporal que, quando o ator feminino abandona o papel e a forma de vida “do lar”, os semas (traços) de feminilidade até então atrelados a essas entidades semióticas não se apagam tão facilmente do imaginário/memória cultural. O homem “do lar” se envergonha porque ele crê que o papel, as práticas e a forma de vida que assume são “femininos”. Os discursos midiáticos manifestam, em sua maioria, a mesma crença, de modo que se assume a possibilidade de manifestação do homem “do lar”, na cultura brasileira, como algo provisório, circunstancial ou como algo que tem por intuito levar vantagem (algo típico do “macho”). A desestabilização é ainda pequena, da ordem das “escapatórias” (em contraposição à “fratura” apresentada em *Da Imperfeição* (2002)), mas ainda assim é uma desestabilização que precisa ser debatida pelas diversas áreas das ciências humanas e sociais que se preocupam com a compreensão da sociedade e se ocupam dela, nas suas mais diversas perspectivas.

Cabe enfatizar, finalmente, que há ainda um importante trabalho a ser feito, principalmente no que diz respeito à investigação desse processo de desancoragem de determinadas formas de vida em relação aos atores que as assumem na duração temporal. Tal trabalho precisa ser feito mediante o fortalecimento do diálogo entre a semiótica e as demais disciplinas que integram as ciências da linguagem e as ciências humanas e sociais, principalmente aquelas preocupadas em dar conta das transformações sociais, em curso e por vir. No fortalecimento desse diálogo, a semiótica pode dar sua contribuição com o que diz respeito aos processos de (trans)formação dos estereótipos, de (des)construção das identidades (individuais ou coletivas), de produção de novos saberes a partir dos saberes-comuns e/ou de invenção de saberes outros, mas pode igualmente ampliar seus elementos de análise a partir da integração de observações feitas nos domínios com os quais estabelece interlocução. No que coube a nós, acreditamos ter dado nossa contribuição para o início desse diálogo, visto que pautamos nosso trabalho, desde o princípio, na afirmação certa de Fontanille (2015b) de que talvez não seja mais possível distinguir radicalmente as “pesquisas aplicadas” e as “pesquisas fundamentais”, que serviriam apenas aos interesses do Conhecimento e das Comunidades Científicas. Realizado esse processo de abertura em direção à “mistura”, tanto no plano teórico-metodológico quanto no das figuras e temas com os quais trabalhamos, podemos dizer que cumprimos nosso papel enquanto semioticistas que se creem, sobretudo, analistas *de* discurso, e enquanto brasileiras que sonham com e lutam por uma nação, uma cultura, formas de vida e práticas semióticas realmente igualitárias.

REFERÊNCIAS

ABLALI, D.; DUCARD, D. (Dir.) **Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques**. Paris: Honoré Champion; Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

ABRIATA, V. L. R.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Orgs.). **Formas de vida da mulher brasileira**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2012.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALDAN, M. L. O. G. Veridicção: um problema de verdade. **ALFA**, São Paulo, v. 32, p. 47-52, 1988. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107632>> Acesso em: 04 abr. 2016.

BARROS, D. L. P. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Eds.) **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995, p. 81-97.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

_____. A construção discursiva dos discursos intolerantes. In: _____. (Org.) **Preconceito e intolerância: reflexões linguístico-discursivas**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 255-270. (Coleção academack, v. 10).

_____. Intolerância, preconceito e exclusão. In: LARA, G. P.; LIMBERTI, R. P. (Orgs.). **Discurso e (Des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 61-78.

BARROS, M. L. P. **O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível**. São Paulo: FFLCH, 2015. Disponível em: <http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/Mariana_Barros_15_09_15_0.pdf> Acesso em: 28 set. 2016.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2007.

BASSO-FOSSALI, P. Texte préparatoire au dossier. **ACTES SÉMIOTIQUES** [En ligne], n. 115, 2012. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4928>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. Possibilisation, disproportion, interpénétration: trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de forme de vie em sémiotique. **ACTES SÉMIOTIQUES** [En ligne], n. 115, 2012. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

BEIVIDAS, W. Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica: por uma epistemologia discursiva. **CASA**, Araraquara/SP, v. 6, p. 1-13, 2008. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/1198/987>> Acesso em: 28 set. 2016.

BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BERTRAND, D. Humour et ironie: Note sur le sens dessus-dessous. *Semiótica concreta: Conhecimento de Objectos*. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, n. 10, p. 91-98, 1989.

_____. L'impersonnel de l'énonciation. **Protée**. Théories et pratiques sémiotiques, Chicoutimi, Université de Chicoutimi, v. 21, n. 1, p. 25-32, 1993a.

_____. Ironie et humour: le discours renversant. **Humoresques**, Nice, Z'édicions, n. 4, p. 27-41, 1993b.

_____. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Ivã Carlos Lopes et al. Bauru: EDUSC, 2003.

_____. Enunciação e corpo sensível: poética da palavra em Michel de Montaigne. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidade: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 67-88.

_____. Ironie et modulations de la négativité. **ACTES SÉMIOTIQUES** [En ligne], n. 117, 2014. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5134>>. Acesso em: 14 set. 2016.

_____. Énonciation: cheville ouvrière ou point aveugle d'une théorie du sens? In: COLAS-BLAISE, M. et al. (Dir.). **L'énonciation aujourd'hui: Un concept clé des sciences du langage**. Limoges: Lambert-Lucas, 2016, p. 421-432.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Pe. Matos Soares. 10. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.

BORBA, F. (Org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011.

BOUTAUD, J-J. L'innovation alimentaire et le monde des OCNI. In: FONTANILLE, J.; ZINNA, A. (Orgs.). **Les objets au quotidien**. Limoges: Pulim, 2005, p. 25-38. (Collection Nouveaux Actes Sémiotiques – Recueil).

BRASIL. Sistema Nacional de Informações de Gênero (SNIG). **Estatísticas de Gênero: uma análise dos resultados do Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2014. (Série Estudos & Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 33). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv88941.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

CÂNDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: CÂNDIDO, A. et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARPINEJAR, F. **Borracheiro: minha viagem pela casa: crônica**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

CHATOT, M. **Père au foyer, un métier comme les autres? L'inversion du genre et les rapports de force au sein du couple**. 2013. 244 f. Mémoire de Master (Master en Sociologie) –

Département de Sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris (França), 2013. Disponível em: <https://www.caf.fr/sites/default/files/cnaf/Documents/Dser/dossier_etudes/Dossier%20169%20-%20Père%20au%20foyer.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2018.

_____. Père au foyer: une nouvelle entrée au répertoire du masculin? **Enfances, Familles Générations (EFG)**: Revue interdisciplinaire sur la famille contemporaine [En ligne], Montréal, INRS, n. 26, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/efg/1295>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

COURTÉS, J. L'énonciation comme acte sémiotique. **Nouveaux Actes Sémiotiques**, Limoges, Pulim, n. 58-59, p. 07-60, 1998.

COUTINHO, A. (Dir.); COUTINHO, E. F. (Co-dir.). **A Literatura no Brasil**, v. 6, parte III. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.

D'ÁVILA, S. M. G. **Cotidiano e relações de gênero em famílias de mulheres provedoras**. 2008. 218 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2008. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/11782>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

DEJAVITE, F. A. A notícia light e o jornalismo de infotainment. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, n. 30, 2007, Santos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1472-1.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

DIRANI, Z. **O despertar da mulher é o despertar do homem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

DISCINI, N. Das vicissitudes do sujeito. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 12-20, 2005. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/858/520>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. Blog e campo de presença. **CASA**, Araraquara/SP, v. 13, n. 2, p. 89-143, 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/viewFile/8020/5759>>. Acesso em: 28 set. 2016.

FECHINE, Y. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Recife, ano 5, n. 1, p. 14-26, 2001. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3195/3195.PDF>>. Acesso em: 07 out. 2017.

FIORIN, J. L. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. In: SEMINÁRIO DO GEL, 18, 1989, Lorena. **Anais...** Lorena: GEL, 1989, p. 348-354. Disponível em: <http://www.gel.org.br/arquivo/anais/1309092817_43.fiorin_jose.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2018.

_____. Algumas considerações sobre o medo e a vergonha. Caminhos e desvios da semiótica no Brasil. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, n. 16, p. 55-63, 1992.

_____. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta**, São Paulo, v. 15, n. 1, 1999. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. Relações entre sistemas no interior da semiosfera. In: MACHADO, I. (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 175-204.

_____. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/viewFile/3002/1933>> Acesso em: 27 jun. 2017.

_____. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2010a.

_____. Práxis enunciativa. In: PERNAMBUCO, J.; FIGUEIREDO, M. F.; SALVIATO-SILVA, A. C. (Orgs.). **Nas trilhas do texto**. Franca/SP: UNIFRAN, 2010b, p. 53-73. (Coleção Mestrado em Linguística, n. 5). Disponível em: <<http://publicacoes.unifran.br/index.php/colecaoMestradoEmLinguistica/article/view/329/259>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. Da necessidade de distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. (Orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012, p.145-165.

_____. Itinerário intelectual de Greimas: o percurso da estrutura. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 13-18, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/141602/136610>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

FLOCH, J.-M. **Sémiotique, marketing et communication**: sous les signes, les stratégies. 4. ed. Paris: PUF, 2009.

_____. **Identités visuelles**. 2. ed. Paris: PUF, 2010.

FLORES, R. Les jeux de la véridiction dans l'interaction. Niveaux et stratégies de la véridiction. **Nouveaux Actes Sémiotiques**, Limoges, Pulim, n. 39-40, p. 23-50, 1995.

FONTANILLE, J. **Les espaces subjectifs**: introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris: HACHETTE, 1989.

_____. Présentation. Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry. **RSSI**, Montreal, n. 13, 1993, p. 5-12.

_____. **Sémiotique et littérature**. Essais de méthode. Paris: PUF, 1999.

_____. **Significação e visualidade**: exercícios práticos. Tradução de Elizabeth B. Duarte e Maria Lília D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Semiótica do Discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. Tradução de Maria Lúcia Vissoto Paiva Diniz et al. In: DINIZ M. L. V.; PORTELA J. C. (Orgs.). **Semiótica e mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: UNESP/FAAC, 2008a, p. 15-74.

_____. **Pratiques sémiotiques**. Paris: PUV, 2008b.

_____. L'analyse du cours d'action: des pratiques et des corps. **Semen** [En ligne], n. 21, 2011. Disponível em: <<https://semen.revues.org/9396>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

_____. Médias, regimes de croyance et formes de vie. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **As interações sensíveis**: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013, p. 131-148.

_____. Quando a vinha ganha forma. Tradução de Jean Cristtus Portela. In: NASCIMENTO, E. M. F. S.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). **Formas de vida**: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014a, p. 55-86.

_____. **L'énonciation pratique**: exploration, schématisation et transposition. Compléments aux actes de colloque *Communication multimodale et collaboration instrumentée. Regards croisés sur Énonciations, Représentations, Modalités*, ULg, 2014b. Disponível em: <<http://www.lucid.ulg.ac.be/conferences/common14/downloads/Expose%20Jacques%20Fontanille.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. **Formes de vie**. Liège: PUL, 2015a. (Collection Sigilla, n.3)

_____. La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXI siècle. **ACTES SÉMIOTIQUES** [En ligne], n. 18, 2015b. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5320>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

_____. A semiótica hoje: avanços e perspectivas. Tradução de Matheus Nogueira Schwartzmann. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-9, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/127608/124672>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

_____. Práxis e enunciação: Greimas herdeiro de Saussure. Tradução de Raíssa Medici de Oliveira e Renata Cristina Duarte. **Gragoatá**, Niterói, v. 22, n. 44, p. 986-1004, 2017a. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/968/685>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

_____. Práticas semióticas e formas de vida: a semiótica de Greimas posta à prova pela antropologia contemporânea. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 66-76, 2017b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/141609/136616>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

_____.; DITCHE, E. R.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraire**. França: Berlin, 2005.

_____.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GARCIA, S. **Homens na Intimidade: Masculinidades Contemporâneas**. Ribeirão Preto: Holos Editora, 2006.

GOLDENBERG, M. (org). **Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOMES, E. S. **Casos de Família: a conjugalidade nas antenas da TV**. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ), 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp135569.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. **Significação: Revista Brasileira de Semiótica**. Centro de Estudos Semióticos Algirdas Julien Greimas, Ribeirão Preto, n. 1, p. 09-25, 1974. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90115/92860>>. Acesso em: 17 set. 2016.

_____. **Sobre o sentido**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2.ed. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

_____. **Maupassant**. A semiótica do texto: exercícios práticos. Tradução de Teresinha O. Michels e Carmen L. C. L. Gerlach. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993a.

_____. La parabole: une forme de vie. In: PANIER, L. (Dir.). **Le temps de la lecture: Exégèse biblique et sémiotique**. Mélanges offerts à Jean Delorme. Paris: Cerf, 1993b, p. 381-387.

_____. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

_____. **Du sens en exil: chroniques lithuaniennes**. Textes réunis par Saulius Žukas et Keštutis Nastopka, présentés par Ivan Darrault-Harris et Denis Bertrand. Traduits du lithuanien par Lina Perkauskytė. Limoges: Ed. Lambert-Lucas, 2017.

_____.; COURTÉS, J. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Tome II. Paris: HACHETTE, 1986.

_____.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____.; FONTANILLE, J. O belo gesto. Tradução de Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. In: NASCIMENTO, E.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto/SP: Coruja, 2014, p. 13-33.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

HENAULT, A. Perplexités à propos du terme complexe. In: PARRET, H.; RUPRECHT, H.-G. **Exigences et perspectives de la sémiotique**: Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985, v. 1, p. 241-248.

HERNANDES, N. **A mídia e seus truques**: o que jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

HJELMSLEV, L. **Ensaio Linguísticos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOMENS DO LAR: Jefferson lava, passa e cozinha todos os dias. **Encontro com Fátima Bernardes**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 10 de março, 2017. Programa de TV. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5714055/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

HOMENS DO LAR: Paulo cuida das crianças enquanto a mulher trabalha fora. **Encontro com Fátima Bernardes**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 29 de março, 2017. Programa de TV Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5761170/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

HOMENS DO LAR: Cássio passa boa parte do tempo cuidando do filho Thomaz. **Encontro com Fátima Bernardes**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 29 de maio, 2017. Programa de TV. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5901714/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

HOUAISS, A.; VILLAR. M. S. **Dicionário Houaiss da Língua**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INVERSÃO DE PAPÉIS. Novo Fiat Idea 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GAGdpg69hYQ>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

JOÃO FILHO, F. et al. “Essa tal de sociedade não existe...”: o privado, o popular e o perito no talk show Casos de Família. In: GOMES, I. M. M. (Org.) **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 241-266.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**: ensaios de sociossemiótica I. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

_____. O semioticista e seu duplo. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Eds.). **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUC, 1995, p. 239-295.

_____.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **O gosto da gente, o gosto das coisas**: abordagem semiótica. São Paulo: EDUC, 1997.

_____. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica II. Tradução de Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Passions sans nom**. Paris: PUF, 2004.

_____. Para uma semiótica sensível. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 93-106, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12417/7347>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. **Interações arriscadas**. Tradução de Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

_____. O semioticista e seu duplo. In: _____. **Com Greimas**: interações semióticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2017, p. 125-149.

LAURINDO, R. **O jornalismo diversional de Fátima Bernardes**. São Paulo: Primavera Editorial, 2015.

LEJEUNE, P. **Signes de vie**. Le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005.

LIPOVETSKY, G. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpressão, 2007.

LOPES, E. **Discurso, texto e significação**: uma teoria do interpretante. São Paulo: Cultrix: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. Articulações contextuais do discurso. **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica. Centro de Estudos Semióticos Algirdas Julien Greimas, Ribeirão Preto, n. 5, p. 15-33, 1985. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90485/93259>>. Acesso em: 17 set. 2016.

LORUSSO, A. M. **Comptes rendus**. FONTANILLE, J. Formes de vie. Liège: PUL, “Collection Sigilla”. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5699>>. Acesso em: 18 set. 2017.

MARIANA KOTSCHO E ROBERTA MANREZA CONVERSAM COM HOMENS “DONOS DE CASA”. **Papo de Mãe**. São Paulo: TV Brasil, 06 de julho, 2014. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VeCHjXMoot0>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

MENDES, R. B. Gênero/sexo, variação linguística e intolerância. In: _____. (Org.) **Preconceito e intolerância: reflexões linguístico-discursivas**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 99-116. (Coleção academack, v. 10).

_____. Diminutivos como marcadores de sexo/gênero. **Revista Linguística: Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-124, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/4477/3248>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

MOISÉS, M. **A criação Literária: Prosa II**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTENEGRO, C. **Homem ainda não existe: compartilhando reflexões para que ele exista**. Rio de Janeiro: Editora Torre, 2011.

MONTES, S.; TAVERNA, L. Fumo, gosto e formas de vida. In: LANDOWSKI, E.; FIORIN, J. L. (Orgs.). **O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica**. São Paulo: EDUC, 1997, p. 251-272.

MORIN, C. Pour une définition sémiotique du discours humoristique. **Protée. Théories et pratiques sémiotiques**, Chicoutimi, Université de Chicoutimi, v. 30, n. 3, p. 91-98, 2002. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/006872ar>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo**. Volume 1: neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NASCIMENTO, E. M. F. S. Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidade: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 191-202.

_____. Paixão, mito e formas de vida em textos publicitários. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v. 16, n. 2, p. 149-168, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/15681/14026>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

_____.; ABRIATA, V. L. R. A paixão do belo e formas de vida em publicidades de cosméticos de 1956 e 2007. In: FIGUEIREDO, M. F.; MENDONÇA, M. C.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). **Sentidos e movimento: identidade e argumentação**. Franca/SP: UNIFRAN, 2008, p. 111-125. (Coleção Mestrado em Linguística, n. 3). Disponível em: <<http://publicacoes.unifran.br/index.php/colecaoMestradoEmLinguistica/article/view/413/340>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

_____.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto/SP: Editora Coruja, 2014.

NOLASCO, S. A desconstrução do masculino: uma contribuição à análise de gênero. In: _____. (Org.) **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 15-29.

OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Eds.) **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.

PORTELA, J. C. Conversations avec Jacques Fontanille. **Alfa**, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 159-186, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1401/1101>>. Acesso em: 17 set. 2016.

_____. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Orgs.). **Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias**. Bauru: Unesp/Faac, 2008, p. 93-113.

_____. Nouvelles conversations avec Jacques Fontanille. **Alfa**, São Paulo, v. 59, n. 3, p. 605-633, 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/7003/5476>>. Acesso em: 28 set. 2016.

_____.; SCHWARTZMANN, M. N. Rê Bordosa: forma de vida e moralização. In: ABRIATA, V. L. R.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Orgs.) **Formas de vida da mulher brasileira**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2012, p. 113-136.

PRETI, D. (Org.) **Fala e escrita em questão**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000. (Série Projetos Paralelos – NURC/SP, v. 4)

REY, A. **Le Robert micro poche**. Dictionnaire d'apprentissage du français. Paris: Le Robert, 2016.

SÁ, J. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, C. H. **Macho do século XXI: o executivo que virou dona de casa. E acabou gostando**. São Paulo: Editora Claridade, 2013.

SEVERINO, T. N. **Programação na televisão pública: uma análise da TV Brasil**. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos (SP), 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/7608/DissTNS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 14 de fev. 2018.

SILVA, C. A.; PORTELA, J. C. Os níveis de pertinência semiótica na edição das cartas de Chico Xavier. In: PORTELA, J. C. et al (Orgs.). **Semiótica: identidade e diálogos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 49-67.

SILVA, I. A. (Org.). **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

SOLDI, A. D. **A TV e as suas linguagens na produção de sentido**. Uma investigação de programas de comportamento: *Casos de Família e Programa Silvia Poppovic*. 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru (SP), 2008.

SOU DONO DE CASA E AINDA APANHO! **Casos de Família**. São Paulo: SBT, 27 de janeiro, 2015. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yicgFBNDOnI>>. Acesso em: 25 set. 2018.

STEPHAN, P. **Os homens mudaram: 150 variáveis que ajudam a entender esta mudança.** São Paulo: Dash, 2014.

SUMMERS, D. **Longman Dictionary of Contemporary English.** Harlow: Pearson, 2006.

TEIXEIRA, L. A práxis enunciativa num auto-retrato de Tarsila do Amaral. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica Plástica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 229-242.

VOGEL, C. La praxis énonciative: un statut d'entre-deux? (à partir de Valéry). SCHULZ, M.; VOGEL, C. (Orgs.). La praxis énonciative. **Nouveaux Actes Sémiotiques**, Limoges, Pulim, n. 41-42, p. 61-78, 1995.

VOLLI, U. **Semiótica da publicidade: a criação do texto publicitário.** Lisboa: Edições 70, 2003.

WANG, M-L.; JABLONSKI, B.; MAGALHÃES, A. S. Identidades masculinas: limites e possibilidades. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 12, n. 19, p. 54-65, 2006.

Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/243/252>> Acesso em: 04 abr. 2016.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas.** Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ZILBERBERG, C. El jardín como forma de vida. In: _____. **Semiótica tensiva y formas de vida.** Puebla: Dirección General de Fomento Editorial, 1999.

_____. As condições semióticas da mestiçagem. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Orgs.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura.** São Paulo: Annablume, 2004, p. 69-101.

_____. **Elementos de Semiótica Tensiva.** Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Prefácio de *Borracheiro*

DO PÓ VIM, AO PÓ VOLTAREI

Vou contar uma extravagância: guardo vários estojos
de pó compacto.

Desde a meninice. Não deixava minha mãe jogar fora.
Caixinhas redondas azuis, pretas, marrons, vermelhas.

O pó da maquiagem se esfacelava, ela fazia menção
de colocar no lixo e tomava para mim.

Não duvido de que não tenha pensado que eu seria gay.
Ela penava sérias preocupações com meu destino sexual.

Acredito que até hoje.

O que seu menino faria com aquilo? Estaria se pintando
em segredo? Passando batom? Brincando de menina?
Lembro que me vigiava, me olhava de canto, espiava minhas
gavetas, lustrava minha sombra pelos corredores.

Não furtei nenhuma peça de seu guarda-roupa, não botei
nenhum sutiã para ver como se ajustaria em meu peito.

Eu resgatava a base pelo simples motivo de que tinha
um espelho dentro do estojo. Limpava seu conteúdo, retirava
as sobras e a esponja, e me banhava com o brilho
esférico e prateado.

Além da possibilidade do reflexo portátil, ideal ao bolso,
partia do princípio de que descartar espelho daria azar.

Muito mais grave do que nascer feio.

ANEXO B – Crônica “Do lar”



DO LAR

As mulheres caíram numa cilada masculina. É um suicídio governar o país, o estado, o município. Bronca mais peluda do que as costas de Tony Ramos.

Cansamos. Foi um erro de cálculo. A autoridade desmagnetiza o prazer. É um encaixe de problemas, sempre tem um funcionário que pretende tirar vantagem, um escândalo, uma secretária gostosa no caminho, um relatório a entregar, além do excesso de reuniões que não permitem escapadinhas. Não há como arrumar amantes na posição de chefe, logo vira assédio sexual.

Não deu certo com a gente. O Imposto de Renda nos venceu. O enfarte nos venceu. Não queremos perder cabelos e passar a aposentadoria pagando implante.

Duro demais enfrentar doze horas de expediente, suportar a fogueira das vaidades; não sobra folga para mais nada. Se eu fosse vocês, não pegava essa geringonça.

O que pretendemos é ser do lar. Não conhecemos nenhuma dona de casa que foi processada; é mais seguro. Já temos prática em lavar carro; aprontar o quarto é moleza.

Borrvalho  15

O que nos atrai neste milênio é preparar o jantar consultando um livro de receitas. Testar trituradores de camelôs.

Não nos importamos em receber mesada, podem deixar em cima da mesinha antes de sair. Não esqueçam o dinheiro do gás.

Produziremos três pratos quando vocês chegarem. Prometemos um doce toda semana, um pudim ou ambrosia, como queiram. Mas, por favor, só avisem quando vierem com amigas para jantar, que tudo seja planejado, horrível dar vexame às visitas.

Controlaremos a validade dos produtos na geladeira. Necas de se afligir com o supermercado, não iremos sobrecarregá-las com frivolidades domésticas.

Nossa missão será garantir a tranquilidade de vocês, chefãs de família. Vamos encher a banheira com sais e espuma. Quando voltarem do trabalho, pegaremos a maleta, a bolsa e perguntaremos com a voz descansada:

— Como foi o dia, meu bem?

De noite, estaremos disponíveis ao ato sexual, relaxados. Compraremos óleos e cuecas fetichistas, talvez fantasia de policial ou de torneiro mecânico. Depois de encaminhar as crianças, colocaremos velas pelo corredor, Madonna no CD, e mostaremos, à meia-luz, os novos passos de *pole dance*.


Não descuidaremos da aparência. Fugiremos para shoppings à cata de uniformes esportivos. Diariamente, faremos um desfile dos times ingleses, italianos, espanhóis, franceses.

O que nos interessa mesmo é assistir ao futebol na televisão. Sempre há um jogo a qualquer hora — não existia isso antes. Qualquer horário, acreditem.

16  CARPINEJAR

Agora mesmo, por exemplo, acompanho o Campeonato Alemão, Schalke versus Bayern, enquanto organizo a coleção de sapatos de minha esposa.

Os homens não querem mais o poder. Descobriram que a submissão é a força.

Borrvalho  17

ANEXO C – Crônica “De cabeça para baixo”



DE CABEÇA PARA BAIXO

Só lembramos quando vivemos de novo.

A lembrança não dirige, toma carona.

Limpei a gola do abrigo do filho Vicente na saída da escola. Reluzia uma mancha branca perto do zíper. Ingênua espuma da pasta de dente. A escovação apressada para não perder o sino de manhãzinha, natural estar ali, ressequida depois da aula. Um giz de cera dos dentes. Tantas vezes estudei com círculos polares no uniforme. No almoço, minha mãe raspava com sua unha vermelha e dizia: “Vamos arrumar esse homenzinho? Vamos?”

Homenzinho? Eu gostava de ser homenzinho. Nunca me chamavam de menino, de piá, de guri, mas de homenzinho. Eu me sentia tão homem como homenzinho. Armava caretas para firmar compromisso. Evitava rir; rir apenas me rejuvenescia. Concentrava-me para irradiar uma cara séria, com cenho franzido. Imitava meu tio Otávio, que fumava cachimbo.

Nunca estamos na idade que desejamos. E tememos o que os outros vão pensar da gente. E tememos mais o que pensamos dos outros.

No aeroporto, entre uma de tantas viagens, chamou minha atenção um executivo nos arredores do banheiro. Com uma pasta de couro na mão esquerda e uma boneca na mão direita. Deveria esperar a filha de seis ou sete anos. Se sua criança fosse pequena, levaria ao banheiro masculino. Eu experimentei igual crise de paternidade, recorro dos meus momentos com Mariana antes dos quatro anos, queria conduzi-la ao toalete feminino, muito mais limpo, mas a etiqueta não permitia. Ela teve que sobreviver à porqureira do chão e papéis espalhados. Tomara que não guarde trauma.

Absolutamente engravatado, com terno alinhado, o empresário (ou sei lá o que representava) nem piscava os lados, mirava fixamente a porta, torcendo para que sua menina viesse rápido. O que me intrigou é que ele segurava a boneca displacente, para provar a quem passava que não era dele. Como se alguém fosse sonhar que era dele! Suas orelhas ferviam, brotoejas cercavam sua barba, cabelos brancos procuravam caminhos na raiz.

A boneca o incomodava severamente. Amargava a possibilidade de encontrar algum amigo. Pagava mico em sua imaginação, como um estagiário em seu primeiro dia no emprego.

Seu constrangimento revelava o absurdo de segurar a boneca de cabeça para baixo, pelas pernas. Fazia ioió com o bebê de borracha. Um bungee-jump dos contos de fadas.

Para avisar que não tinha nada com aquilo. Deixar claro seu distanciamento com a cor rosa e derivados.

Cuidava para não oferecer ternura. Rígido, com pinos no lugar dos ossos. Precisava manter os punhos cerrados, não apertar o vestido; poderia existir um botão capaz de acionar

choro, xixi, miado ou cantorias. Boneca moderna é um carro de som.

Longe de qualquer operação afetuosa, mergulhava no transe da continência militar. (Imagina se solta uma carícia involuntária e acaba denunciando que brincava de boneca quando pequeno?)

Não se sujeitaria a pentear a juba do brinquedo, muito menos ajeitar o leve corpo nos cotovelos. Naquele cruzamento de olhares, um berço de dedos custaria caro. Talvez o cargo, talvez a fama. Porque, se desse colo, indicaria um pertencimento e forneceria margem para enganos. Não aceitava que fosse confundido. Sua reputação estava em jogo. O que julgava ser sua reputação.

Quando sua filha voltou do banheiro, parou desapontada na sua frente:

— Você está mostrando a calcinha da minha filha para todo mundo, nem parece que é meu pai.

Esconder o vexame sempre foi o maior vexame.

ANEXO D – Crônica “Olho roxo”



OLHO ROXO

Ele sentou de lado para conversar de frente. Depois escondia a face. Além dos óculos escuros, um adereço que utiliza exclusivamente para enterros.

— O que foi?

— Nada.

— Mostra, vai? O que está tapando?

O amigo Mário Corso não experimentava tranquilidade.

Tive que arrancar seus dedos da cara para descobrir um inchaço debaixo das pálpebras, quase um segundo nariz respirando em linhas escuras.

— Apanhou?

— Não, foi a Diana. Pulou na piscina e foi me abraçar, suas unhas fincaram de jeito na carne.

Ele é ruivo. O hematoma fica mais acentuado na pele branca. Se meu comparsa pudesse, sairia de casa com uma máscara de gripe suína. Mentiria que se prevenia de uma nova corrente de surtos que vinha do Afeganistão.

Arredio, nervoso, buscava se esquivar do exame assustado dos fregueses do bar. Temia o barulho do gelo do copo e a

sombra do vidro. Seu constrangimento era maior pelo fundo doméstico e cômico da cena. Todo mundo pensaria que se meteu numa briga e nem isso aconteceu. Não tinha como se vangloriar da pose de valentão porque simplesmente se encabula ao mentir.

É capaz de remorsos fundos, de acreditar que agiu mal diante do pulo involuntário da esposa. Não queria ter sangrado. A sangueira encabulou, gerou culpa. Os dois não mais relaxaram, envolvidos em desculpas, curativos, pomadas e comissões. Fecharam a conta no hotel e anteciparam o regresso das férias.

Não havia como explicar, mas ardi em inveja. Eu desejava ostentar aquela marca garbosa. Por que não fui escolhido? Para quem não tem olhos azuis, o olho roxo é uma dádiva. Seria imediatamente prepotente. Ostentaria o machucado, talvez fizesse uma sinalização de esparadrapo, um heliporto para os mosquitos. Cumprimentaria estranhos, levaria os braços à cabeça para atrair a curiosidade. Aquela lesão traria uma dignidade. Uma confiança hostil e excitante.

Ganharia assento no ônibus, passaria à frente nas filas bancárias, sobriariam vítimas para histórias malucas, despertaria interesses humanitários.

É um ímã de mulheres. Elas se interessariam pela sua origem, me achariam perigoso, enigmático.

Nenhuma namorada nunca me bateu. Faltava essa medalha de guerra, essa etiqueta de passionalidade, essa luta vencida ponto a ponto. Mesmo que por um acidente.

Meu rosto ainda é de uma criança.

ANEXO E – Crônica “Harém”



HARÉM

Não compreendo como o homem ainda não descobriu o melhor lugar para caçar.

Não é insano cogitar a academia, onde são comuns as abordagens na partilha dos aparelhos. Não é despropositado responder que é o supermercado, em que são normais os pedidos por informações. Não. E não. Assim como não é a balada, não é a piscina, não é a praia, não é um acampamento de estudantes.

Onde as mulheres sempre aparecem, desprezando os anúncios meteorológicos? Podem soar as trombetas de Jericó que não mudarão a rotina. Adiam as cólicas para o dia seguinte e a enxaqueca para outro horário. Não correm o risco de morrer naquele instante.

Elas desmarcam qualquer coisa. Qualquer coisa. Nenhum trabalho, nenhuma agenda supera em importância aquela meia hora.

Sei que não é fácil imaginar uma mulher aguardando; elas costumam transpirar atrasos, trocam a roupa de repente,

lembram de mais um detalhe, passam pincel e batom no espelhinho do carro.

Mas o tempo se espreguiça neste local. Acomodam-se nas poltronas e esperam. Aprumam-se nos sofás e cadeiras, e esperam. É a verdadeira agência de casamento.

Loiras, morenas, ruivas. Casadas, desquitadas e solteiras. Três gerações no mesmo ambiente. Para todos os gostos, para quem sofre de complexo de Peter Pan, de Édipo, de Electra, de Ozzy Osbourne. Para quem não foi a um analista. Para quem não largou o analista.

Os adoradores dos pés não deveriam faltar. Os adoradores das marcas dos biquínis não deveriam se ausentar. Os adoradores das mãos deveriam largar o amorismo das fotos na internet.

São ninfas definitivas, esbeltas, descontraídas. Circulam pelo tremor das pupilas como se fossem seus quartos. Abrindo portas, fechando janelas. Maldizendo os trincos, permitindo que mexam em suas bolsas.

Raramente rudes. Raramente grosseiras. No máximo, vão se desembaraçar e pedir licença para buscar água e café. Não encontrará o tipo fatal que volta para casa contando quantos foras sorteou na noite.

Reina um pacto de cordialidade, uma trégua secreta, um bem-estar improvável. Nada reduzirá o espírito de gueixa. Confiar na seleção natural do endereço. Respeitam urgências esperanças. Não desmerecem visitantes.

Onde?

Onde as mulheres ficam sem sandálias, saltos e chinelos, com as pernas para cima, confessando seus relacionamentos, suas fraquezas?

Com os braços largados na montaria e cílios carentes.

Não precisará pagar ingresso, consumação, não mendigará uma mesa, não suportará o constrangimento de se movimentar a todo custo e criar amizades instantâneas para ampliar o território, nem terá que esguichar frases inteligentes e espirituosas a cada gole. Não dependerá nem de uma música ou de uma bebida para se soltar. E o mais atraente: não enfrentará blitz e pedágio de amigas, barreiras opinativas que discriminam avanços. Elas deixam seus anjos e guarda-costas na recepção.

Caminham livres dos pais, dos laços familiares, dos vexames.

Onde é esse ponto de franca sedução, de riso e gentilezas fáceis?

Os pecados surgem frescos, meteóricos. Taras, fantasias e bobagens se entreolham, cúmplices.

Com um pouco de acetona, tinta e lembranças serão removidas. Com uma lasca de lixa, contornos e falhas serão corrigidos. Elas falarão mal de seus namorados, de seus ex, avisarão o que desejam com uma objetividade inédita.

Ali aprenderá em minutos o que levaria uma vida perguntando.

Fico abismado quando entro no salão de beleza para fazer as unhas e somente há mulheres.

ANEXO F – Crônica “Pé de meia”



PÉ DE MEIA


Remédio não cura depressão, o que nos salva são os sapatos novos.

No caso de tristeza, uma caixinha resolve. No desespero, recomendam-se dois pares para serem usados em sequência. Se possível, no mesmo dia, de tarde e de noite.

Minha mulher estava estressada, ansiava por uma superdose. Saiu da loja com três modelos. A melancolia foi embora. Na manhã seguinte, seu riso era cadaço com brilho nas pontas.

Roupa não melhora um homem, mas pode piorá-lo. O guarda-roupa é meu confidente. Parto da tese de que o armário, depois de guardar tantos gays, é capaz de oferecer os melhores conselhos. Quando cansado, vou arrumar as roupas. Não as bagunçadas e as que ficam atiradas no espaldar da cama e da cadeira. Retiro as pilhas das estantes e dobro tudo de novo. Apenas o trabalho inútil dignifica. Sei pelo cheiro do tecido qual a última vez que coloquei.

O pai também superou um conflito com a ajuda dos cabides. Entrou numa crise de estima pelo sobrepeso. Por mais que emagrecesse, ainda engordava. Não admitia um prato menor e

Borrulheiro  95

o ponteiro da balança sempre maior. No instante em que comprou suspensório, recuperou o domínio da alegria. Os suspensórios são a armação colorida para quem não usa óculos. Ele esticava o elástico como um estilingue, abatia os pássaros dos ombros. Ainda rangia, eufórico: — Agora tenho um chicote para meu corpo, ele vai me obedecer!

É previsível que largou a dieta, engordou mais vinte quilos para adquirir outros suspensórios. Gostou de engordar. Agora sem culpa e com charme de colecionador.

Eu me divirto que hoje me confundem na rua com um DJ ou um músico. Já fui um mecânico, um executivo fracassado, um metalheiro, um emo. A fixação pelo figurino começou tarde. Em casa, minha mãe empregava termos como carpim e fatiota. Não existia chance de bom gosto.

A estreia como macho talvez tenha sido na primeira comunhão. Inaugurei cinto, sapato preto e terno. Quatro números acima do meu. Meditando com calma diante das fotos, não representava roupa de homem, e sim de velho. Não entendo como não recebi diretamente a extrema-unção.

A irmã Carla buscou me amparar na adolescência. Com a minha cara cravejada de espinhas, desafiou a insanidade da tarefa. Incomodada com as opções, decidiu ceder calça branca, camisa branca e tênis branco. Passei em branco pelas garotas. Como um sujeito que pega emprestado as roupas da irmã apresentará resultado? Nunca.

É razoável supor que tenha me sentido homem ao enfrentar a extravagância, ao pôr um colete preto com lantejoulas, que arrematei num brechó do Bom Fim. Os colegas zombaram da minha masculinidade. Nem a inscrição “God is dead” me poupou das ironias. Morria pela terceira vez.

96  CARPINEJAR

Confesso que não me vejo homem homem com nenhuma roupa. Muito menos com poncho, que transforma o gaúcho numa gaita de lã.

O que acende a virilidade é absolutamente insignificante. É recolher as meias de Cínthya entre os lençóis. Ao preparar a cama, localizo aquele novelo que escapou dos seus pés, um colchete de seu sono, um parêntese de suas unhas; emocionou-me ao saber que ela deve ter procurado durante a noite.

Coloco o novelo sobre o cobertor, com destaque de um travesseiro. No restante das horas, controlo a ansiedade pelo beijo de recompensa.

Eu só dependo de um par de meias para me enxergar inteiro.

Borrulheiro  97

ANEXO G – Crônica “Cachorro magro”



CACHORRO MAGRO

Minha mãe costumava afirmar que o gato gosta da casa mais do que do dono. O dono pode ir embora, o gato permanece. Nunca tive gato para confirmar o provérbio. Mas sou totalmente cachorro. Não importa tanto a casa, mas a dona. Vou onde a dona estiver. A dona é minha casa. Farejo, sigo atrás, abano os olhos, preparado para as sentinelas mais longas na calçada e para as insônias mais ébrias dos bares.

Já tive duas residências, tantas, eu me separei e nenhuma ficou comigo, não é despojamento, é escolha, não posso ter tudo. Renunciei apesar de adorar o trânsito suave dos aposentos, o escritório repleto de luminárias, os penduricalhos das viagens, a decoração excêntrica, as poltronas de leitura e de cochilo, a biblioteca imponente.

Abandonei todos os cantos, apesar de minha inclinação caseira. Apesar de ser feliz com um paninho e um lustre-móveis; o lustre-móveis é um dos meus cheiros prediletos, retirar o pó e girar os dedos pela mesa e encostos imprimindo um cuidado demorado, próprio de toca-discos. O dedo

tremendo a agulha da unha; nas faixas da pele, algumas canções de Elvis Presley.

Vejo que não dependo de um teto, até as estrelas são hospedaria. Preciso de uma esposa que me distraia de mim. Por ela, sou um cachorro magro, sempre com fome. Um pouco teimoso, muito ciumento, mas leal. Não me canso de chegar.

Sei como ninguém fazer uma mulher alegre e sei como ninguém fazer uma mulher triste. Talvez não saiba dar paz a uma mulher.

O temperamento canino me rende confusões. Quando amo, nunca encerro um relacionamento, ameaço o fim para logo resolver a conversa e as diferenças. É como um blefe, um ultimato, derradeiro recurso de oratória. Bem prepotente, tipo ou concorda comigo ou me perde.

O impasse é que Cinthya — prática e objetiva — leva a sério cada palavra, não passa pela sua cabeça que é uma metáfora. Não concorda com a malícia do desespero. Tem razão: eu me encho de espuma e de raiva, complicado discernir o que é improvisado do que é roteiro. Eu acabei o namoro várias vezes, e ela infelizmente acreditou. Não era para acreditar. Seu papel era resistir, mostrar minha tolice.

Se arrumava a mala, ela me ajudava. Se pulava do carro, ela acelerava. Um saco, não tinha graça. Sem plateia, desisti da estratégia arriscada. Hoje termino comigo antes de terminar com ela.

E parei para refletir onde arrumei a mania. Notei que na infância nunca partia ou entrava pela porta da frente. Reservava a campanha para as visitas. Meu caminho se desenrolava pelo portão do lado. Ia à escola, discreto, a partir do quintal,

impregnado do perfume das laranjeiras nas golas brancas. A minha volta também acontecia pela cozinha, na véspera do almoço, para direto mexer nas panelas e descobrir qual seria a comida.

Na briga, é assim mesmo, não existe a porta da frente, apenas a porta dos fundos, que desemboca no pátio. Meu adeus é uma falsa despedida, um aceno confuso. O pátio ainda é casa apesar de sugerir que fui para longe. Seria a avenida da própria casa. Um corredor por fora do quarto.

Na verdade continuo no terreno. Como um cachorro, espero ser chamado de volta.

ANEXO H – Crônica “Fontana di Trevi”



FONTANA DI TREVI

É achar uma fonte e pretendo viciá-la em desejos. Intoxicá-la de promessas. Chantageá-la com meus pedidos absurdos. Eu me transformei num traficante de mi-lagres, num aliciador de degraus e lajes.

Não tenho pudor. Às vezes, cometo gafes e despejo a ni-queleira em santuários de Nossa Senhora ou em piscinas de plástico. Qualquer água parada é motivo para depositar os cen-tavos. Persigo os tanques como um *Aedes aegypti* da superstição.

Assim como crianças gostam de lançar farelos de pão aos patos, jogo moedas aos meus sonhos.

Todo lugar é Roma, todo aquário de pedra é Fontana di Trevi.

É uma fixação messiânica. Os guardadores de carro que me perdoem, mas não nutro simpatia pela superfície, deixo as economias para as profundezas e os ralos; os santos têm que mergulhar, abrir os mariscos de metais, lustrar efigies.

Minhas orações pedem hidromassagem. Não me atraem velas e candelabros, cera e fumaça, mas espuma, cheiro de cloro, limo.

Não controlo a compulsão. E meu bingo aquático. Meu porquinho flutuante.

Não sou nem um pouco exigente. Já ataquei fontes de hotel, de praça pública, de loja de móveis, cascatas de motel. Pode ser um poço artesiano, não faço cerimônia para rezar.

A água é o único mendigo em que confio. Não penso muito. Não reparo se é uma escultura de artista reconhecido ou se é um dormitório de tartarugas quase extintas, escolho a maior moeda, viro, fecho os olhos e arremesso. Ao escutar um baque seco, percebo que errei a pontaria. Não recolho a mesma moeda; o pedido sairá ao contrário, azar na certa, preciso usar outra e outra até acertar o alvo. E me acalmo com o splash na espuma. Dou três meses para a realização da prece — costuma ser mais rápido que o Procon.

Decidi partilhar o segredo com a minha namorada. Jurei que Cíntya ficaria sensibilizada. Estávamos numa pousada em Gramado, era domingo, friozinho, a luz com a boina da neblina, uma atmosfera absolutamente romântica; enxerguei uma fonte entre as pedras, ri daquele anjo condenado a uma eterna cuspa-rada, mas me concentrei na confissão.

Aproximei-me de seus ouvidos:

— Vamos jogar uma moeda na fonte.

— O quê?

— Fazer um pedido de amor?

— Isso não é uma fonte de desejos.

— É que ninguém ainda descobriu o poder religioso desse ponto.

— Para de fiasco.

— Quando a gente iniciar a prática, outros verão a moeda no fundo e seguirão jogando, e logo teremos uma romaria de fiéis. O destino da fé é virar ponto turístico.

— Mas há peixes ali?

— Não vamos machucar, eles fogem dos objetos, são espertos.

— Não, não é justo.

— Tenta, por favor, por mim...

Diante da implicância, Cíntya se posiciona e joga de costas uma moeda de R\$ 1. Apostou bem alto em nossa longevidade amorosa. Numa casa espaçosa, com quintal e varandas. Numa lua de mel nas Ilhas Gregas.

Corro para ver onde caiu. Não digo para ela. Um peixinho dourado engoliu o nosso casamento.

ANEXO I – Crônica “Sigilo profissional”



SIGILO PROFISSIONAL

Escritor é fofoqueiro. Fofoca até o que acontece em sua imaginação. Se a vida não ajuda, ele trata de ajudar a vida inventando casos. É um trabalho em equipe.

Uma das minhas euforias é contar o dia para minha esposa. Volto de uma palestra, de uma aula, e vou falando sem nenhum empurrão. Narro que toquei no braço da poltrona e vi um chicle colado no forro e fiquei sondando qual havia sido o palestrante porco que me antecederia, lembro que fui elogiar um brinco da mediadora e era uma verruga, falo mal de uns e de outros, reproduzo o desempenho dos estudantes que mais crescem na atividade, cristizo frases do Vicente (“Só sonho nos finais de semana, quando tenho direito a dormir até 8h30”) e coleciono dados para impressioná-la, tipo que a empresa Marcopolo vendeu 700 ônibus para a Copa ou que Robinho é o jogador que fez mais propagandas no país. Confesso o que comi no almoço, o que jantei, quem encontrei, atualizo as histórias de meus amigos prediletos (todo amigo é uma fotonovela). Reproduzo frases do Twitter, explico os textos que escrevi, sou uma draga.

É evidente que busco o contraponto e pergunto no meio da catarse noturna: — Como foi seu dia?

Instante de tirar os sapatos, relaxar e intercambiar experiências. É a pausa para não me envaidecer com as próprias lembranças e desafiar os olhos a piscar devagar.

Mas ela me responde sempre com “bom”.

— E o atendimento? — insisto.

— Deu tudo certo. — E o papo termina sem mais nem menos. Não termina, expira.

Namorar uma psiquiatra é o equivalente a namorar um agente secreto. Não há passado, mas prontuários. Ela não me abre coisa alguma, avisa que é tudo privado e segredo de paciente. Uma confidência de padre. Que não insista, que sua clientela confia nela. Tem uma bula de argumentos: se cochichar um hábito, serei bem capaz de reconhecer seu portador na rua.

Já usei trilhar as perguntas de vários caminhos e sou interceptado com lacônicas generalizações. Não me esclarece se é homem ou mulher, sua saída é usar “uma pessoa”. Alta ou baixa? Nunca. Magra ou gorda? Nunca.

Fujo de seu telefone para não causar mal-estar. Quando tem uma urgência, saio de perto e cantaro a fim de abafar o som. Eu me reprimo para não me deprimir.

Cogito em criar uma associação dos namorados e das namoradas de psiquiatras. Para discutir tudo que não sabem dos seus parceiros e como admitir a inexistência diurna.

O máximo de intimidade é quando ela diferencia o atendimento entre pesado e leve. Pouco alcanço o que está passando, o que enfrentou em horas e horas de divã, se tem conseguido absorver traumas e resistências. Quem diz que não está metida

numa boca braba? Não há um vazamento para descobrir a calha quebrada. Ela não fala, não pode falar. Não comenta uma indiscrição, guarda para si, uma pira espartana. Partilha convicções de uma seita, participa de uma mensagem cifrada, abraçou uma vocação, uma missão altamente solitária. Algo que minha curiosidade não aceitará. Não faz nenhuma diferença se prometo segredo — ela me achará abusado e invasivo. Não está no horizonte correr riscos profissionais pela minha carência. É assim, e que trate de me acostumar.

Se eu fosse um colega, talvez me pedisse conselhos, talvez me ligasse para confirmar a dosagem da medicação, talvez dedicasse noites a detalhar fatos e cruzar informações. Apaziguada, desligaria o abajur, encostaria o rosto no peito e me agradeceria sinceramente pela ajuda e paciência. Eu me sentiria importante, lavaríamos os jalecos na mesma máquina de lavar. Ela não arderia de medo das minhas palavras e atitudes. Em nossas gargantas, haveria um idêntico juramento de formatura.

Mas eu não tenho anel verde de médico, meu sonho é a aliança que simplifica e democratiza as confidências, sofro horrores porque desconheço o dia dela. Não diferencio sua segunda da terça da quarta da quinta da sexta. É tudo um dia bom.

Ou arrumo um psiquiatra para desabafar ou curso psiquiatria enquanto é tempo.

ANEXO J - Normas para transcrição de entrevistas gravadas

Ocorrências	Sinais	Exemplificação
Incompreensão de palavras ou segmentos	()	Do níves de rensa () nível de renda nominal
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	(estou) meio preocupado (com o gravador)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)	/	E comé/e reinicia
Entonação enfática	Maiúscula	Porque as pessoas reTÊM moeda
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para ::::: ou mais	Ao emprestarmos éh::: ... dinheiro
Silabação	-	Por motivo tran-sa-ção
Interrogação	?	E o Banco... Central... certo?
Qualquer pausa	...	São três motivos... ou três razões ... que fazem com que se retenha moeda ... existe uma ... retenção
Comentários descritivos do transcritor	((minúscula))	((tossiu))
Comentários que quebram a seqüência temática da exposição: desvio temático	-- --	... a demanda de moeda -- vamos dar casa essa notação -- demanda de moeda por motivo ...
Superposição, simultaneidade de vozes	Ligando as linhas	a. na casa de sua irmã b. [sexta-feira? a. fazem LÁ b. [cozinham lá
Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo.	(...)	(...) nós vimos que existem...
Citações literais de textos, durante a gravação	“entre aspas”	Pedro Lima ... ah escreve na ocasião.. “ O cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma baRREira entre nós”...
<ol style="list-style-type: none"> 1. Iniciais maiúsculas : só para nomes próprios ou para siglas (USP etc) 2. Fáticos: ah, éh, ahn, ehn, uhn, tá (não por <i>está</i>: tá? Você <i>está</i> brava?) 3. Nomes de obras ou nomes comuns estrangeiros são grifados. 4. Números por extenso. 5. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa) 6. Não se anota o <i>cadenciamento da frase</i>. 7. Podem-se combinar sinais. Por exemplo: oh:::... (alongamento e pausa) 8. Não se utilizam sinais de pausa, típicas da língua escrita, como ponto e vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências marcam qualquer tipo de pausa. 		

Fonte: Preti, 2000, p. 15-16.