

CASSIA MICHELA ALVES NOGUEIRA

SIGNIFICADOS SOCIAIS DA VARIAÇÃO ESTILÍSTICA EM ESQUETES DE RÁDIO

Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Christina Bentes da Silva

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

N689s Nogueira, Cássia Michela Alves.
Significados sociais da variação linguística em esquetes de rádio /
Cássia Michela Alves Nogueira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Anna Christina Bentes da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Língua portuguesa - Estilo. 2. Variação estilística. 3.
Diferenciação (Sociologia). 4. Valores sociais. I. Silva, Anna
Christina Bentes da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Social meaning of stylistic variation on the brazilian radio show "Os
manos".

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Portuguese Language - Style; Stylistic variation;
Differentiation (Sociology); Social values.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Mestre em Linguística.

Banca examinadora: Profa. Dra. Anna Christina Bentes da Silva (orientadora), Prof. Dr.
Marcelo El Khouri Buzato e Prof. Dr. Ronald Mendes Beline.

Data da defesa: 28/02/2010.

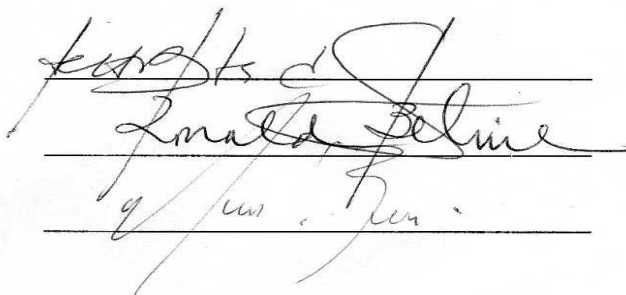
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística.

BANCA EXAMINADORA:

Anna Christina Bentes da Silva

Ronald Beline Mendes

Marcelo El Khouri Buzato



Handwritten signatures of the examiners: Anna Christina Bentes da Silva, Ronald Beline Mendes, and Marcelo El Khouri Buzato. Each signature is written over a horizontal line.

Edwiges Maria Morato

Sebastião Carlos Leite Gonçalves

IEL/UNICAMP
2010

“ ‘O estilo é o homem’, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa.” BAKHTIN ([1929] 1997)

Resumo

Nesta pesquisa buscou-se compreender o trabalho de *estilização paródica*, nos termos de Bakhtin ([1975]1988), empreendido pelo grupo humorístico paulista “Os dedes”, no programa de rádio “Os manos”. O corpus aqui analisado é constituído de 16 esquetes, produzidos pelos humoristas, com duração média de dois minutos. Trata-se de um conjunto de situações nas quais são tematizadas as vivências de personagens, caracterizados como *manos paulistas*, moradores de uma favela, a “Boca do Sinatra”. Para a realização das análises, propôs-se uma articulação teórica entre “a poética sociológica bakhtiniana” e a “teoria da prática” desenvolvida pelo filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu. O objetivo mais geral, norteador dessa pesquisa, é o de descrever e analisar a significação social da variação estilística no interior dos esquetes. Para a concretização desse objetivo buscou-se: (i) descrever e analisar os traços linguísticos mais relevantes selecionados pelos humoristas para a construção da linguagem dos personagens manos nos esquetes; (ii) compreender que tipo de articulação se dá entre traços linguísticos específicos e determinados processos textuais e discursivos, de modo a revelar a direção da vontade estilizante dos humoristas. De modo amplo, esta pesquisa permite perceber que a hierarquização entre vozes presente no trabalho de *estilização paródica* é na verdade motivada por hierarquizações sociais mais amplas que discursivamente emergem, são ressignificadas ou reforçadas, e em seguida são novamente incorporadas aos meios sociais. Para tanto, os humoristas se valem de uma rede de recursos que se interligam e se reforçam mutuamente na construção de uma imagem social para os ditos manos, imagem esta ligada a modos de ser/estar no mundo, sabidamente desprestigiados e/ou questionáveis se consideradas as escalas de valores dos grupos dominantes. Assim, nota-se que o trabalho de *estilização paródica* tem por objetivo destituir a voz estilizada de qualquer capital simbólico de que esta possa se valer como recurso de poder na arena de disputa político-ideológica que se configura nos esquetes.

Palavras-chave: Língua portuguesa – Estilo; Variação estilística; Diferenciação (Sociologia); Valores sociais.

Abstract

This research investigates the “parodic stylization”, as described by Bakhtin ([1975]1988), made by Brazilian comedians on the radio show “*Os manos*”. The analyzed *corpus* is composed by 16 comic sketches. The sketches’ characters live in a poor neighbor of São Paulo city (Brazilian *favela*). In this research, data is analyzed using both “sociological poetics” (Bakhtin) and “theory of practice” (Bourdieu). The main objective of this work is to describe and analyze the social meaning of stylistic variation that occurs on sketches’ dialogs. On the analysis, this work focuses on the following: (1) describing the linguistic variables used to create characters’ linguistic style; (2) investigating the association of those linguistic variables and discursive practices which creates character’s social identity. It is found that comedians creates characters’ linguistic style by selecting stigmatized linguistic variables which are linked to stigmatized social practices, so parodic stylization, as an image of another’s language, reflects social agency which involves the deployment and the construction of social meaning.

Keywords: Portuguese Language - Style; Stylistic variation; Differentiation (Sociology); Social values.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: SOBRE O ESTILO: DA ANÁLISE ESTILÍSTICA À ABORDAGEM SOCIOLINGUÍSTICA	7
1.1 O papel do estilo nos estudos sobre variação	7
1.1.1 Sobre as abordagens literárias do estilo	7
1.1.2 O estilo nos estudos linguísticos	10
1.2 O estudo do estilo e as três ondas analíticas de trabalhos sobre a variação linguística	13
1.3 Por uma sociolinguística integrativa: da complementariedade entre a “poética sociológica de Bakhtin e a “teoria da prática de Bourdieu”	25
1.3.1 Retomando Bakhtin: por uma sociolinguística dinâmica	30
1.3.2 A estilização: a apropriação de outras vozes	31
1.3.3 Estilização, estilização paródica e manejo de personas	34
CAPÍTULO 2: DOS NECESSÁRIOS RECORTES METODOLÓGICOS PARA O EMPREENDIMENTO DA PESQUISA SOBRE ESQUETES DE RÁDIO	39
2.1 Justificativa para o estudo	39
2.2 Constituição do corpus	46
2.3 Sobre a metodologia de transcrição de dados	53
2.3.1 O protocolo de transcrição de dados do projeto ALIP	54
2.4 Dispositivos analíticos	59
CAPÍTULO 3: A ESTILIZAÇÃO PARÓDICA NOS ESQUETES DE RÁDIO: A CONSTITUIÇÃO DE UM RETRATO IDEOLOGICAMENTE MARCADO	69
3.1 Retrato número um: as relações familiares	70
3.2 Retrato número dois: as relações de amizade	74
3.3 Retrato número três: as relações no espaço escolar	79
3.4 Retrato número quatro: as relações de trabalho	85
CAPÍTULO 4: A CONSTITUIÇÃO TEXTUAL DOS ESQUETES	93
4.1 O <i>détournement</i>	94
4.2 Representação do processo de interação: a negociação do sentido	100
4.3 A manipulação de aspectos de ordem lexical, morfo-sintática e morfo-fonológica	107
CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXOS	127

Introdução

“A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente”.

João Guimarães Rosa

Para as explicações mais gerais sobre as motivações para este trabalho, as palavras de Guimarães Rosa captam com uma percepção ímpar uma característica importante daquilo que queríamos estudar. Falar da linguagem, em muitos momentos (senão em todos), significa tratar de formas de construção da identidade. Assim, fazer do idioma o espelho de uma personalidade é compreender que os usos da linguagem, aqui considerados práticas sociais, são capazes de significar trajetórias sociais. Toma-se, então, a imagem refletida nesse espelho como algo que nos permitiria travar contato a identidade daquele que fala.

Não se trata aqui de assumir uma separação estanque entre homem e linguagem como elementos distintos: um representado e outro representante. Afinal, não há vida possível sem essa relação de espelhamento que certamente é de ordem bastante complexa e, por isso mesmo, tão difícil de descrever e explicar. Trata-se de uma relação de ordem vital para o sujeito em sociedade esse jogo estabelecido por meio da linguagem, o qual envolve inúmeros fenômenos de construção de identidade: a maneiras como nos vemos, como nos queremos dar a conhecer, como o outro nos vê, como vemos o outro, como ele se vê e, ainda, como ele gostaria de ser conhecido.

Como em todo espelhamento, a imagem de nossa linguagem sempre está sujeita a olhos e ouvidos (tanto nossos como de outros). Trata-se, portanto, de um conjunto de processos avaliativos por meio dos quais julgamos que personalidade é refletida por meio da exibição de determinados padrões linguísticos. É exatamente por tal aspecto que nos interessamos e a que nos voltamos aqui. Cabe-nos dizer, portanto, que este trabalho revela nossa necessidade de compreender alguns processos específicos de construção da

identidade por meio da e na linguagem. Propomos, portanto, um trabalho que se volta, de um ponto de vista mais amplo, à questão dos estilos de fala.

“Um estudo que se volta à questão dos estilos de fala” ainda não diz muito sobre este trabalho, postas as variadas possibilidades de abordagem que o estilo tem recebido, não apenas nos estudos de natureza linguística. Cabe-nos, então, apresentar alguns aspectos mais específicos desta pesquisa.

Voltamo-nos a dados de natureza específica: a fala de humoristas de rádio buscando reproduzir (com objetivos delimitados, como veremos) o estilo de fala de outros sujeitos, com identidades sociais, econômicas e culturais bastante distintas. Trata-se, portanto, de manipulação feita com base no estilo atribuído ao outro; em termos bakhtinianos, um trabalho de *estilização paródica*, conforme discutiremos à frente.

Os dados analisados são um conjunto de esquetes humorísticos de rádio intitulado “Os manos”, nos quais situações com cerca de dois minutos de duração são protagonizadas por personagens descritas como manos de um bairro de periferia paulista. Pode-se dizer que esses esquetes de rádio não são mero trabalho de imitação de linguagem, pois neles os humoristas buscam construir não só as identidades linguísticas das personagens, mas também o seu entorno social.

O *corpus* é constituído de gravações de esquetes produzidos, ao longo dos últimos cinco anos, pelo grupo de humoristas paulistas chamado “Os dedés”. Os programas são exibidos cerca de sete vezes ao dia, em meio à programação de aproximadamente dezesseis rádios ligadas ao Sistema Bandeirantes, no estado de São Paulo. Os esquetes têm curta duração (aproximadamente dois minutos) e apresentam situações vividas pelas personagens manos em diferentes contextos, como o espaço familiar, o escolar, e as situações de conversações cotidianas.

Ao tratar de dados como os que escolhemos para este trabalho, deparamo-nos com uma área de estudos dentro da sociolinguística voltada a compreender a ideologia linguística que permeia as representações invocadas pelos falantes no curso das interações. Trata-se de buscar entender os valores associados a determinadas variáveis linguísticas quando estas são invocadas de modo a se construir uma imagem social (filiação/não filiação a dados grupos) para si e para o outro. Muitos trabalhos desenvolvidos no campo da

psicologia linguística já se voltaram à análise das atividades de linguagem nas quais o que mais evidentemente está em jogo é um processo de diferenciação social entre a identidade do “eu”, do “nós” e a identidade “deles”.

Salientemos aqui que a articulação teórica que propomos neste trabalho se volta à compreensão desse processo de diferenciação social tomando como pressupostos os estudos de natureza sociolinguística e linguístico-antropológica. Trata-se de um conjunto de trabalhos desenvolvidos com base na teorização proposta pelo filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu, a respeito dos processos de diferenciação social. Em especial, ressaltamos os trabalhos das linguistas Judith Irvine e Penélope Eckert¹ e também o trabalho do linguista antropólogo William Hanks.

Nesses estudos, a língua é concebida como prática social. Assim, entende-se que os usos que os falantes fazem da linguagem não são explicados por regras, códigos ou convenções explícitos, mas sim por disposições e esquemas incorporados, os quais não são apenas seguidos ou obedecidos, mas atualizados no discurso (HANKS, [2006]2008 p.42). Compreende-se, portanto, que as atividades de fala e discurso (e por conseguinte o trabalho de construção do estilo de fala) se constituem por meio de um conjunto de possibilidades estratégicas que permitem aos sujeitos relacionarem-se nos vários campos sociais, de modo a tomarem determinadas posições as quais lhes viabilizam a construção de uma trajetória nesses campos, norteada pela busca de diversos valores.

A fim de observar o trabalho estratégico realizado pelos humoristas, nesta pesquisa nos propomos:

- (I) a descrever os traços linguísticos mais relevantes selecionados pelos humoristas para a construção da linguagem das personagens nos esquetes.
- (II) a compreender que tipo de articulação se dá entre traços linguísticos específicos e determinados processos textuais e discursivos, de modo a revelar a direção da vontade estilizante dos humoristas, quando estes dão sua “versão” do que seja o “espírito da linguagem do mano”.

¹ Todas as traduções dos trabalhos de Pierre Bourdieu, Nikolas Coupland, Judith Irvine, Penelope Eckert e John Rickford que figuram nesta pesquisa são de nossa responsabilidade.

Para tanto, procuramos a descrever e analisar, especificamente:

- (i) aspectos semântico-pragmáticos dos esquetes: conteúdo global do texto, tema, índices referentes a contextos;
- (ii) aspectos textuais e discursivos: mecanismos de articulação do texto/constituição dos discursos presentes nos esquetes;
- (iii) escolhas lexicais realizadas pelos humoristas;
- (iv) aspectos morfo-fonológicos: realização/inserção de determinados segmentos.

Cabe-nos salientar aqui que, para a realização deste trabalho nos utilizamos também dos princípios analíticos oriundos da Linguística Textual. Assim, nossas análises tomam como unidade fundamental o texto. Essa articulação se fez de forma consoante a atual tendência nos estudos sociolinguísticos de se efetivar uma abordagem contextualizada de fenômenos de variação.

Ao propormos a observação dos contextos em que se mobilizam os recursos de variação, partilhamos do pressuposto corrente em muitos estudos desenvolvidos no campo da Linguística Textual, os quais consideram o contexto como

lugar onde se constroem e reconstroem indefinidamente as significações; como árbitro das tensões entre sistematicidades e indeterminações do dizer e do mostrar, do dito e do implicado; como lugar estruturado, mas também estruturante, uma vez que cria e dá forma aos processos de significação. (MORATO e KOCH, 2003, 89).

Em acordo com essa perspectiva, compreendemos o texto como “lugar da interação” (KOCH, 2004, p. 19), no qual dialogicamente os sujeitos se constroem e/ou são construídos. Portanto, ao observarmos as práticas textuais e discursivas no interior das quais a variação linguística é sistematicamente trabalhada, acreditamos que teremos melhores condições de realizar o objetivo mais geral desse trabalho, a saber, o de descrever e analisar a significação social da variação no interior dos esquetes. Para tanto, buscamos

compreender os processos avaliativos relacionados à prática de constituição de uma identidade para o mano por meio do trabalho de *estilização paródica*.

Sendo assim, o trabalho foi organizado da seguinte forma: inicialmente, no capítulo 1 propomos uma retomada sobre como a questão do estilo foi compreendida por Bakhtin ([1929]1997), ([1975]1988) e sobre como tem sido vista no campo da sociolinguística; buscamos ainda retomar as principais práticas analíticas e metodológicas empregadas nos estudos sociolinguísticos sobre o estilo. Nesse capítulo, nosso objetivo é o de mostrar como este trabalho se insere no campo da sociolinguística. A seguir, no capítulo 2, propomos uma apresentação geral de nossos dados e da metodologia empregada nesta pesquisa. Apresentamos, ainda, algumas descrições dos dados selecionados para este trabalho, assim como os principais dispositivos teórico-analíticos que mobilizaremos em nossas análises.

Em seguida, no capítulo 3, apresentamos descrições de quatro diferentes contextos institucionais no interior dos quais são “encenados” trechos da vida social dos personagens manos. Analisamos, nesse momento, os vários retratos articuladas pelos humoristas de modo a se constituir determinadas imagens sociais para as personagens dos esquetes. Para esse primeiro momento de análise, selecionamos esquetes nos quais são tematizadas as práticas sociais dos personagens manos nos seguintes contextos institucionais: o espaço familiar, o campo das amizades, o espaço escolar e, finalmente, o campo do trabalho.

No capítulo 4, propomos a análise de recursos de ordem lexical, morfo-sintática e morfo-fonológica manipulados pelos humoristas no trabalho de *estilização paródica*. Apresentamos também, nesse capítulo, a observação dos principais recursos empregados pelos humoristas quanto à constituição textual dos esquetes. Finalmente, no capítulo 5, apresentamos nossas considerações finais sobre o percurso teórico-analítico empreendido no trabalho, à luz da teoria da diferenciação social conforme compreendida por Bourdieu ([1979]2007).

Capítulo 1

Sobre o estilo: da análise estilística à abordagem sociolinguística

1.1 O papel do estilo nos estudos sobre variação

1.1.1 Sobre as abordagens literárias do estilo

De um ponto de vista mais amplo, estudar o estilo significa tentar compreender modos distintos e distintivos de se falar ou escrever. Estudos com o objetivo de compreender esse objeto foram desenvolvidos dentro de diferentes disciplinas e conforme distintas abordagens, como é o caso dos estudos literários, da filologia, da filosofia da linguagem e da retórica. Em sua maioria, essas disciplinas elegeram o texto literário como o local do estudo do estilo. Entretanto, em outros campos do saber surgiu uma gama de estudos estilísticos voltados a textos não literários e mesmo a textos orais, como é o caso de pesquisas desenvolvidas no campo da sociolinguística ou da análise crítica do discurso. Não se pode negar, entretanto, que esses trabalhos foram extremamente influenciados pelas teorias de análise do texto literário, cabendo-nos aqui citar, fundamentalmente, a influência exercida por Bakhtin. Assim, os vários estudos sobre o estilo acabam por constituir uma área acadêmica marcada pela diversidade de abordagens e pela articulação multidisciplinar.

Ao ponderar sobre a análise estilística do romance, Bakhtin ([1975]1988) observa que durante muito tempo os estudos de natureza estilística se limitaram a análises abstratamente ideológicas e de apreciação de publicistas (BAKHTIN, [1975] 1988, p. 72). O filósofo ressalta que ao final do século XX renasce o interesse por questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos envolvendo a produção do romance e da novela. Entretanto, esse renascimento não alteraria a análise estilística propriamente, de modo que os estudos se mantiveram voltados a problemas de composição, num sentido mais amplo. (BAKHTIN, [1975]1988, p. 72). Nesse contexto, Bakhtin ([1975]1988) ressalta a inexistência de uma abordagem radical e concreta das particularidades estilísticas do discurso no romance e também na novela.

As análises do romance esboçadas a partir da segunda década do século XX, conforme observa o filósofo, mostraram a inaplicabilidade das categorias da estilística tradicional, assim como da concepção de discurso subjacente a essas categorias, quando da

tentativa de descrição e compreensão do discurso romanesco. Tanto análises estilísticas concretas da prosa romanesca quanto aquelas que buscavam defini-la a partir da contraposição com a poesia revelaram estudos que ou se “desviavam na descrição linguística da linguagem empregada pelo romancista, ou limitavam-se a destacar elementos estilísticos isolados, que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística” (BAKHTIN, [1975]1988, p. 73)

Assim, Bakhtin ([1975]1988) argumenta que o romance, tomado como conjunto, é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, composto por unidades estilísticas heterogêneas que às vezes se organizam em planos linguísticos distintos estando, portanto, sujeitas a leis estilísticas distintas (BAKHTIN, [1975]1988, p. 73). Pautado por essa forma de compreender o romance, o filósofo propõe uma decomposição das unidades estilísticas desse gênero, conforme a seguinte organização:

- (i) a narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
- (ii) a estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (skaz);
- (iii) estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários etc);
- (iv) diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares etc.;
- (v) os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, [1975]1988, p.74)

Conforme esse quadro de unidades estilísticas, Bakhtin ([1975]1988) propõe que se analise o romance como diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, no interior do qual se faz presente

a estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de

ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (BAKHTIN, [1975]1988, p. 74)

Para Bakhtin ([1975]1988), é o plurilinguismo social do romance, assim como a possibilidade de que nele se desenvolvam diferentes vozes, o que propicia ao gênero romanesco a articulação dos temas que o compõem e seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. Assim, os discursos do autor, dos narradores, dos personagens, tal qual os gêneros intercalados, seriam apenas unidades básicas de composição com ajuda das quais o plurilinguismo se introduziria no romance (BAKHTIN, [1975]1988, p. 75). Esse tipo de combinação de linguagens e estilos formando uma unidade superior (o romance) deveria, então, ser o alvo dos estudos estilísticos, de modo que fosse abordado o diálogo social que se estabelece entre as linguagens presentes nesse gênero e a divergência individual que essa diversidade social de linguagens estabelece.

Contrário, portanto, a abordagens que se voltem apenas às tendências centralizadoras da vida linguística, por meio das quais se estabeleceram conceitos como “fala do indivíduo”, “enunciação monológica”, “sistema de língua”, Bakhtin ([1975]1988) preconiza que todas as formas de unificação e centralização das ideologias verbais (o que ele chama de forças centrípetas da vida linguística, encarnadas numa língua comum) se dão no meio do plurilinguismo real. Para o filósofo, a própria língua literária, dado esse ponto de vista, constituiria apenas uma das línguas do plurilinguismo e ela mesma se estratificaria em várias linguagens. Assim, ao lado da centralização verbo-ideológica, estariam ininterruptos processos de descentralização e de desunificação (forças centrífugas da vida linguística), de modo que cada enunciação constituiria o ponto de aplicação seja de forças centrípetas, seja de forças centrífugas.

Dessa maneira, Bakhtin ([1975]1988) se coloca ante uma estilística que, segundo as palavras do filósofo, “permanecia absolutamente surda ao diálogo e que concebia a obra literária como um todo fechado e autônomo, cujos elementos compunham um sistema fechado que não pressupunha nada fora de si, nem ao menos outras enunciações” (BAKHTIN, [1975]1988, p. 83). Nesse contexto, defende uma perspectiva que se volte a uma série de questões essenciais à filosofia do discurso ligadas à vida e ao

comportamento do discurso num mundo de falas e línguas diferentes (BAKHTIN, [1975]1988, p. 84).

1.1.2 O estilo nos estudos linguísticos

Do ponto de vista dos estudos linguísticos, já é saber partilhado que as pessoas adotam diferentes estilos em diferentes contextos e que o estilo assumido depende, portanto, dentre outros fatores, da pessoa com quem se fala, do tópico da conversação, do ambiente em que se fala. Sabe-se, também, que variações estilísticas podem ser observadas em diferentes níveis: fonético, lexical, sintático, prosódico e que as escolhas operadas nos diferentes níveis se relacionam com outras possíveis em termos de contrastes, o que diz respeito à formação de registros, conforme discutiremos à frente.

Afunilando um pouco mais nossa perspectiva, de acordo com as abordagens presentes nos estudos sociolinguísticos de cunho variacionista, o estilo foi concebido inicialmente como conjunto de escolhas relacionadas ao nível de formalidade de cada situação de interação social, conforme os estudos labovianos sobre variação na cidade de Nova York (LABOV, 1972). Nesses termos, os estilos de fala passaram a ser analisados ao longo de um *continuum* estilístico que vai do “mais formal” para o “menos formal”. Essa abordagem, ancorada na tradição laboviana, é a mais comumente empregada nos estudos de cunho quantitativo.

Argumenta-se, todavia, que essa seria uma concepção bastante restrita e que a construção do estilo deveria ser observada ao longo de um grande conjunto de dimensões outras. Em função dessas críticas, vários linguistas salientaram a necessidade de se compreender o estilo como um fenômeno multidimensional, que não pode ser moldado ao longo de um *continuum* unidimensional, como o de formalidade. Assim, por meio de trabalhos em que se articularam análises quantitativas e qualitativas, esses estudiosos buscaram compreender como as mudanças estilísticas operadas pelo falante no curso da interação objetivam determinados efeitos comunicativos.

Dentre os trabalhos orientados por essa compreensão acerca do estilo destaca-se o de Bell (1984), no qual é evidente a defesa de uma abordagem na qual os estilos de fala sejam analisados no contexto situacional no interior do qual eles se revelam. O trabalho de

Bell teve origem na pesquisa realizada em 1977, para seu doutoramento. Nela, o linguista analisou a fala de locutores de rádio neozelandeses e observou que, em determinados contextos, o único fator que poderia explicar a ocorrência de variação estilística seria a audiência. Em seus estudos, o pesquisador percebeu o estilo como construto mais orientado às pessoas com quem se fala e menos orientado aos mecanismos ou funções da língua. Assim, a mudança de estilo derivaria das diferenças linguísticas entre os indivíduos pertencentes a diferentes grupos sociais.

Para Bell (1984), o estilo tem sempre uma significação de base normativa, isto é, um dado estilo é associado a dado grupo e/ou dadas situações e, portanto, carrega consigo o gosto dessa associação. O que nos leva a compreender que mudança de estilo e avaliação caminham juntas. Isso posto, o linguista considera as mudanças na audiência fatores primordiais para essas mudanças estilísticas. Assim, enquanto atividade responsiva à audiência, o falante operaria alterações observáveis nos vários níveis linguísticos (escolhas de pronomes, estratégias de polidez, partículas pragmáticas, por exemplo).

Bell (1984) observou que os falantes apresentam imensa habilidade em modificar seu estilo de fala em função de uma ampla faixa de audiência (seja ela imediatamente presente na interação ou visível apenas na imagem do grupo ao qual o falante deseja filiar-se). Com base em tais observações, o linguista entendeu a mudança de estilo como uma atividade de dupla dimensão: uma iniciativa, o “*design* de audiência”, e outra responsiva, o “*design* de referência”. No primeiro caso, trata-se de observar que a mudança de estilo iniciativa é essencialmente uma redefinição feita pelos falantes da sua própria identidade em relação a sua audiência. Portanto, as mudanças, embora de iniciativa do indivíduo, são produzidas em função de um tipo particular de destinatário. No caso do “*design* de referência”, trata-se das mudanças estilísticas que o falante opera para identificar-se mais fortemente com seu próprio grupo, ou com outro grupo ao qual deseja filiar-se. Esta pode ainda envolver identificação simultânea com dois grupos de uma vez.

A exemplificação sobre as críticas que trabalhos como os de Bell (1984) trouxeram à abordagem laboviana nos mostra o quão rica pode ser a discussão sobre como se deve compreender o estilo nos estudos sobre variação. Essa discussão acerca das abordagens é de tal relevância para o campo da sociolinguística ao ponto de Eckert e

Rickford (2001), por exemplo, iniciarem a importante obra “*Style and Sociolinguistic Variation*” com um texto de introdução no qual propõem um retrospecto do papel do estilo nos estudos sobre variação.

O livro é resultado dos trabalhos discutidos durante um *workshop* realizado em 1996, na Universidade de Stanford, do qual participaram importantes pesquisadores que se interessam pela questão do estilo na variação linguística. Sem sombra de dúvidas, essa publicação representa um importante momento para o campo dos estudos sobre variação, uma vez que nela são expostas, sistematicamente, diferentes perspectivas sobre o papel do estilo, assim como se encontra um conjunto de textos nos quais as diferentes abordagens são colocadas em discussão, com o objetivo de se compreender as aproximações e distanciamentos entre as propostas dos pesquisadores.

Quando da realização do *workshop*, havia grande preocupação em estimular o debate, de modo que este pudesse abrir caminho para novos direcionamentos a serem assumidos nos trabalhos sobre o papel do estilo na variação. A questão ganhou relevo naquele momento pela evidência de que

“as teorias sociais da variação agora passavam a requerer um tratamento integrativo mais sofisticado do estilo que substitui a variação no interior de um espectro de práticas linguísticas mais amplas, por meio das quais os falantes constroem significado social”. (ECKERT e RICKFORD, 2001, p. 1).

Propunha-se, então, uma abordagem com base na qual a variação não fosse mais compreendida como construto determinado pelo lugar que o falante ocupa no espaço social (ponto central dos estudos sobre variação até então), mas sim como estratégias do falante em relação aos espaços sociais. Tratava-se, portanto, de compreender a variação como recurso para a construção de dados significados sociais na e por meio da linguagem, o que significou a vontade e a necessidade de observar as mudanças em curso situadas no interior de um amplo sistema de significação social.

A fim de melhor apresentarmos como este trabalho se insere no campo dos estudos sociolinguísticos sobre o estilo, e de discutirmos as perspectivas sobre estilo e variação aqui adotadas, retomaremos algumas considerações tecidas no percurso histórico

apresentado por Eckert e Rickford (2001) e buscaremos também relacionar tal percurso às considerações de Eckert (2005), para quem as diferentes abordagens sobre o estilo podem ser compreendidas como fruto de “três ondas” de práticas analíticas adotadas nos estudos variacionistas. Discutiremos, ainda, quais daquelas abordagens apresentadas no *workshop* de 1996 foram articuladas neste trabalho, para que melhor pudéssemos descrever e compreender os dados aos quais nos voltamos.

1.2 O estudo do estilo e as três ondas analíticas de trabalhos sobre a variação linguística

Eckert propõe que os estudos de variação sejam compreendidos como representativos do que a linguista chamou “três ondas de práticas analíticas”. Embora o conceito “onda” possa nos fazer pensar em práticas distintas apresentadas do ponto de vista cronológico, a autora chama a atenção para o fato de que seu propósito, ao fazer essa divisão, é apenas enfatizar o fato de que cada “onda” representa um conjunto de práticas metodológicas e analíticas desenvolvidas a partir dos achados de uma “onda” anterior. Assim, não se trata de ordenar tais “ondas” historicamente, ou de compreender uma “onda” como sobreposta à anterior. Ao contrário, para Eckert (2005), elas comporiam parte de um todo.

Em suas reflexões, Eckert (2005) observa que os estudos de base quantitativa sobre o fenômeno da variação linguística durante muito tempo focalizaram mormente os dialetos regionais e étnicos, assim como a mudança linguística (ECKERT, 2005, p. 1). A pesquisadora salienta, entretanto, que após mais de quarenta anos nos quais se realizaram estudos sobre esse tipo de questão linguística, o fenômeno da variação passou a ser visto, no campo da sociolinguística, de forma mais ampla, o que criou espaço para que passasse a ser compreendido como recurso para a construção dos significados sociais na e por meio da linguagem. Essa ampliação na forma de conceber o estudo da variação significou um deslocamento importante acerca da interpretação das mudanças linguísticas em curso, uma vez que elas passaram a ser observadas considerando-se um amplo sistema de significação social do qual elas fazem parte.

Compreender como se deu tal deslocamento passa por entender o tratamento que o fenômeno da variação tem recebido no interior das várias abordagens sociolinguísticas. Para isso, retomemos as considerações de Eckert e Rickford (2001), os quais ponderam que o estudo da variação é comumente caracterizado como envolvendo três principais delimitações: restrições linguísticas (internas), restrições sociais ou (interfalantes) e restrições estilísticas (intra-falantes).

Os autores observam que o campo no qual as preocupações dos sociolinguistas se articulam mais claramente com pesquisas de outras áreas da linguística é justamente o estudo da variação condicionada por fatores internos ao sistema. Eckert e Rickford (2001) discutem que esse ponto de vista tem sido componente ativo nos estudos variacionistas desde a década de 1960 até hoje, e que as análises pautadas por tal preocupação têm produzido *insights* detalhados em relação a vários aspectos da linguagem como as restrições sobre o processamento da fala, sobre a mudança sonora e a sintática; os mecanismos de mudanças de vogais; as relações estruturais entre os vários dialetos regionais.

Para Eckert e Rickford (2001), o estudo da variação linguística condicionada por parâmetros sociais também tem sido contínuo e produtivo ao longo deste período (ECKERT e RICKFORD, 2001, p. 2). Conforme argumentam os autores, os vários estudos de caráter quantitativo ou etnográfico, desenvolvidos com base nesse tipo de abordagem, tanto em contextos urbanos quanto em rurais, proporcionaram aos pesquisadores uma compreensão mais refinada sobre as relações entre o fenômeno da variação e dados parâmetros sociais, como classe, gênero, etnia, redes sociais, identidade, categorias locais e ideologia.

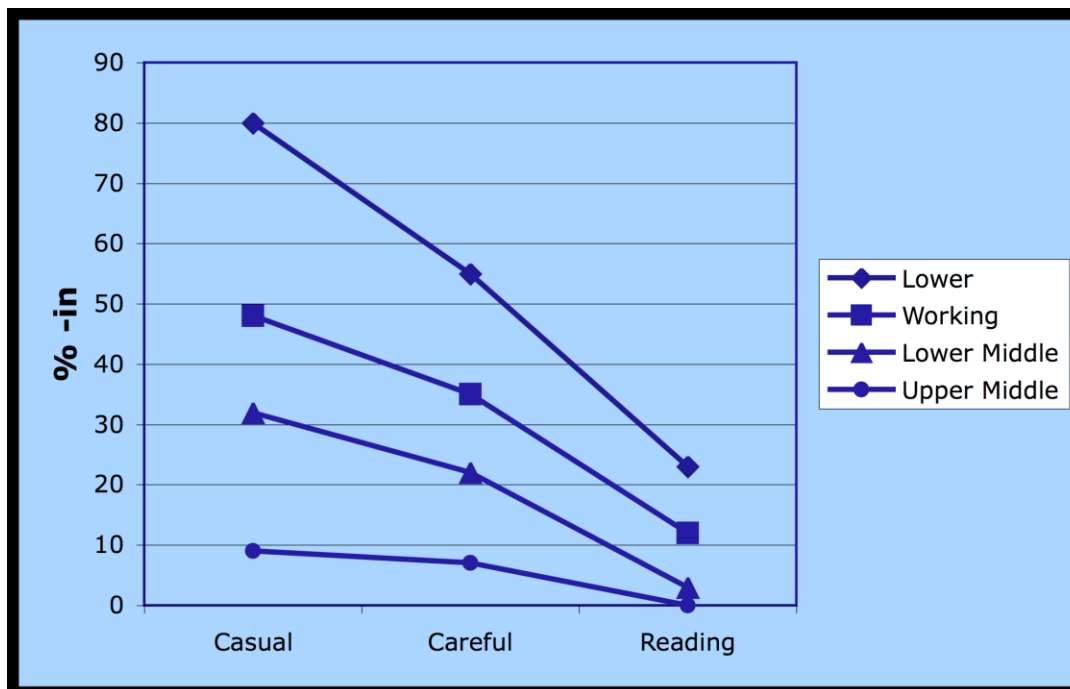
Embora os estudos condicionados pelos dois primeiros tipos de restrições (as linguísticas e as sociais) tenham resultado, ao longo desses quase cinquenta anos, em intensas e detalhadas compreensões sobre o fenômeno da variação, o desenvolvimento dos estudos sobre o estilo se deu de modo bem menos regular, como bem observam Eckert e Rickford (2001). Os autores salientam que a noção de estilo, de acordo com as noções tradicionais dos estudos variacionistas, tem sido compreendida como “qualquer variação na fala do indivíduo que não possa ser atribuída a um problema de performance (no sentido

estrito) ou a fatores internos ao sistema linguístico”. Assim, Eckert e Rickford (2001) compreendem que quaisquer novas abordagens do estilo necessitarão focar “os limites altamente permeáveis entre as restrições de caráter interno, as de caráter externo e as denominadas restrições estilísticas” (ECKERT & RICKFORD, 2001, p. 2).

Na história dos estudos sobre variação, os estudos de inspiração laboviana, os quais constituem o que Eckert (2005) denomina “primeira onda” de estudos variacionistas, dão grande importância teórica e metodológica para a noção de estilo. Tal linha, fundada pelo estudo de Labov (1966) *The Social Stratification of English in New York City* e seguida em vários outros estudos (como os de Macaulay (1977); Trudgill (1974) e Wolfram (1969)) proveu um amplo quadro de distribuição das variáveis ao longo dos grupos de população urbana (ECKERT, 2005, p. 2).

Labov demonstrou que variáveis associadas ao não-padrão e que desempenham papel distintivo geográfica e etnicamente têm frequência inversamente proporcional ao *status* socioeconômico dos indivíduos. Em outras palavras, nos grupos de menor poder aquisitivo e de menor escolaridade, verifica-se um uso maior dessas variáveis mais estigmatizadas, ao passo que, nos grupos de maior poder aquisitivo e escolaridade, o uso dessas variáveis é reduzido. Além da co-relação entre o uso das variáveis mais estigmatizadas e os níveis de escolaridade e poder aquisitivo, os trabalhos de Labov também demonstraram a importância do fator “formalidade”. Assim, como se pode notar na figura abaixo, a redução de *ing* para *in*, no inglês, está relacionada ao aspecto socioeconômico, mas também aos graus de formalidade de cada contexto de fala.

Quadro 1 - Redução *-ing.* em três estratos estilísticos e quatro socioeconômicos



(LABOV, 1966)

Labov concebeu que o uso das variáveis sociolinguísticas é socioeconomicamente estratificado e que cada escolha estilística do falante cobre um subconjunto contínuo de usos no interior de uma matriz socioeconômica (ECKERT & RICKFORD, 2001, p. 2). Desse modo, no *continuum* estilístico proposto por Labov, as escolhas de prestígio operadas pelo falante situam-se no campo mais alto da escala de valores no campo linguístico e são concebidas como fruto de uma fala mais monitorada, mais cuidadosa. Já a fala mais coloquial, na qual se evidenciam as escolhas mais estigmatizadas, revelaria uma fala mais casual, menos monitorada. Para Labov, a atividade estilística do falante estaria diretamente ligada ao lugar que este ocupa na hierarquia socioeconômica e também às estratégias desenvolvidas em relação a esta mesma hierarquia (ECKERT & RICKFORD, 2001, p. 2).

Como observa Eckert (2005), a uniformidade dos padrões estilísticos ao longo da hierarquia de classes sugere um consenso sobre o significado da variável para aquela comunidade de fala, pois podemos observar que a direção da mudança estilística

(menor realização da redução *in* em contextos mais formais) revela o conceito do que seja o prestígio (menor uso em condições formais) e o estigmatizado (maior uso em condições informais).

Para Eckert (2005), o foco maior dos estudos que seguem essa tradição é a busca pelo vernáculo (a forma mais casual de fala, dentro do repertório linguístico de um falante), assim como a busca pela fonte das mudanças linguísticas regulares. Conforme a linguista, aspectos bastante importantes dessa perspectiva dariam base para o surgimento da “segunda onda” de estudos variacionistas:

- (i) são estudos de base estatística mais amplos sobre comunidades definidas geograficamente;
- (ii) nesses estudos a hierarquia socioeconômica é um mapa do espaço social;
- (iii) as variáveis são vistas como marcas de categorias sociais primárias e carregando as noções de prestígio e de estigma
- (iv) o estilo é visto como atenção à fala e controlado pela orientação em direção ao prestígio ou ao estigma. (ECKERT, 2005, p. 3)

Apesar de, como vimos, o estilo ter surgido nas pesquisas sobre os falantes de Nova York como um dos construtos mais importantes do campo (ECKERT & RICKFORD, 2001, p. 3), o fenômeno não se transformou em foco de pesquisas empíricas nos anos 70. Como discutem Eckert e Rickford (2001), isso se deu:

“em parte porque houve críticas ao conceito de atenção à fala conforme proposto por Labov; em parte em função da dificuldade de se separar falas casuais de falas cuidadas na entrevista sociolinguística (principal fonte dos dados analisados por Labov) e ainda em parte porque os pesquisadores ficaram absorvidos com o estudo das restrições linguísticas e sociais do fenômeno da variação.” (ECKERT & RICKFORD, 2001, p. 3)

Para Eckert (2005), outros importantes aspectos das pesquisas labovianas proporcionaram o surgimento do que a linguista chama de “segunda onda” de estudos variacionistas. A pesquisadora discute que algumas discontinuidades encontradas no

interior da pequena variação esperada, considerando-se os *continua* de classe e de idade, levam à atribuição de significância para as posições ocupadas pelos sujeitos no sistema de classes e também nas fases de vida (adolescência, fase adulta, velhice). Conforme observa a linguista, as seguintes observações sobre os trabalhos de Labov deram origem a essa “segunda onda”:

(i) a fonte da maior parte das inovações parece ser não os grupos que ocupam posição mais baixa na hierarquia econômica, mas sim os grupos intermediários; este seria o segmento social mais engajado localmente. Esse tipo de achado daria base para a convicção de que variantes vernaculares são empregadas ativamente conforme valores simbólicos locais;

(ii) vários padrões parecem indicar que o grupo intermediário na hierarquia econômica (lower middle class cf. Labov, 1966) apresenta uma faixa de variação linguística maior que as dos grupos adjacentes, o que sugeriria que esse segmento da sociedade, que se encontra numa posição de vulnerabilidade entre outros grupos (*working class*, logo abaixo na posição hierárquica e *upper middle class*, logo acima) é atingido pelas normas padrão e vernacular.

(iii) embora exista a ideia de que a variável idade expressa a suave transição do indivíduo ao longo de certas variedades (*linguistic time*), evidencia-se que determinadas mudanças, assim como o uso de variáveis vernaculares são, normalmente, conduzidos pelos grupos adolescentes. Esse padrão tem sido atribuído ao trabalho de construção de identidade que se dá na adolescência. De um ponto de vista mais amplo, todo o curso de vida dos sujeitos tem sido concebido como um conjunto de fases de vida, cada qual com suas próprias dinâmicas sociolinguísticas.

(iv) as mulheres tendem a ser mais conservadoras no uso de variáveis estáveis (como a redução de *-ing*, no inglês) e também no uso de formas claramente estigmatizadas, mas também tendem a liderar mudanças em curso. Evidencia-se que a variável gênero não é independente de classe, uma vez que há um padrão maior de diferenciação no continuum de gênero que na hierarquia socioeconômica. (ECKERT, 2005, p. 4)

Pautados pela busca de compreender os significados locais da variação, surgem os estudos variacionistas de natureza etnográfica, os quais Eckert (2005) aloca no que denomina “segunda onda”. Para a linguista, os pontos de descontinuidade anteriormente

apresentados levaram um conjunto de pesquisadores a desenvolver estudos mais focados em comunidades menores, observadas por períodos de tempo razoavelmente longos. Tais estudos estavam mais concentrados no objetivo de encontrar as variáveis locais significativas do que em assumi-las. Eckert (2005) afirma que, embora as variáveis significativas nesse tipo de estudo sejam diferentes daquelas importantes nos estudos de inspiração laboviana, a contribuição mais expressiva desse tipo de abordagem é uma compreensão mais clara de como as variáveis se ligam a práticas sociais locais e, portanto, a compreensão de que os modos de falar são impregnados de significações locais.

Eckert (2005) cita como primeiro trabalho desenvolvido nessa perspectiva o estudo de Labov (1963) na ilha Martha Vineyard. O estudo é anterior ao trabalho sobre Nova York e o fato de se encaixar no que a linguista chama de “segunda onda” de estudos variacionistas comprova que as “ondas” de práticas analíticas não se definem cronologicamente, mas sim em função das características delimitadoras das linhas de pesquisa a que se vinculam. Para Eckert (2005), o estudo de Labov (1963) representa um marco histórico de que a “segunda onda” aconteceria. Além dos estudos de Labov, Eckert (2005) cita como representativos dessa abordagem os estudos de Susan Gal (1979), Lesley Milroy (1980), Jonathan Holmquist (1985), John Rickford (1986), além de seu próprio trabalho, Eckert (1989 e 2000). Tais pesquisas demonstraram a relação entre ideologias locais e determinadas variáveis linguísticas.

Conforme Eckert (2005), os principais achados desse tipo de estudo são descrições e análises mais densas sobre graus de engajamento em modelos culturais e econômicos locais (ver Labov (1963), Gal (1979), Holmquist (1985)), assim como discussões mais densas sobre o papel do vernáculo ao longo dos grupos que compõem uma determinada comunidade. Rickford (1986), por exemplo, demonstrou que o vernáculo pode ser estigmatizado de um ponto de vista global, mas que associado a ideologias e práticas locais ganha valor positivo. Já o estudo de Milroy (1980) traz grandes contribuições ao examinar a relação entre o uso de variantes locais e os graus de engajamento dos sujeitos em redes sociais etnicamente definidas.

Desse modo, tais trabalhos revelam outra forma de compreender a variação, agora vista como índice de filiação a grupos sociais locais. As categorias sociais passam a

ser definidas em função da experiência concreta nos grupos e ilustram tanto o valor positivo que o vernáculo pode assumir quanto as formas de resistência a ele, conforme o lugar ocupado pelas redes sociais do ponto de vista político-econômico. Assim, a “segunda onda” de estudos sobre variação estabelece conexão entre as “grandes fotografias” produzidas pelos estudos labovianos (ver quadro apresentado sobre a redução de *-ing* em inglês) e as dinâmicas locais. Nesse contexto, o trabalho sobre o estilo passa a ser visto como “ato de filiação” a determinados grupos sociais.

Não é possível deixar de citar aqui, embora Eckert (2005) desconsidere tais estudos em seu modelo de “ondas”, os trabalhos de base social e psicológica desenvolvidos por aqueles que se filiaram à teoria da acomodação (Giles e Powesland (1975); Giles (1984); Bell (1984); Coupland e Coupland (1991)). Obviamente a escolha de Eckert (2005) por não os mencionar relaciona-se ao foco desses trabalhos e à metodologia neles empregada. Entretanto, é possível perceber claramente a influência desse tipo de abordagem em estudos que a linguista classifica como representativos da “terceira onda”. Nesses trabalhos, evidenciou-se a influência da orientação e da atitude do falante em relação a seu destinatário/interlocutor na produção estilística, como observam Eckert e Rickford (2001).

Conforme vimos anteriormente, destacam-se nesse tipo de abordagem as objeções de Bell (1984) ao modelo unidimensional do estilo conforme proposto por Labov. Para Bell (1984), a variação estilística pode ser explicada como uma resposta do falante a um determinado público: primariamente a um destinatário atual (com quem se fala), mas também a terceiros pessoas não necessariamente presentes ao evento. Assim, Bell (1984) apresenta a noção de grupos de referência, os quais mesmo ausentes influenciariam a variabilidade, por conta da imagem interiorizada que o falante tem desses grupos. Como veremos, essa é uma importante contribuição para as várias abordagens sobre o estilo.

Ao retomar a relação entre os trabalhos alocados na “segunda onda” de estudos variacionistas e os alocados na “terceira”, Eckert (2005) discute que aqueles trouxeram uma visada mais local do fenômeno da variação. Entretanto, salienta que é preciso observar em que medida os achados desses trabalhos se ligam a padrões mais amplos. Assim, ao tratar do que seria a natureza dos trabalhos da “terceira onda” variacionista, Eckert (2005)

defende que as variáveis se ligam a categorias sociais de modo indireto, por meio das práticas e ideologias que constituem essas categorias. A linguista propõe, então, uma concepção de língua como prática que é produzida e reproduzida no curso das interações. Para Eckert (2005), a análise de práticas individuais dos falantes é a chave para os estudos sobre variação, desde que compreendamos o papel que esse trabalho individual desempenha no interior de uma comunidade de prática, o que Eckert (2005) define como “um conjunto de pessoas que, pautadas por uma base comum, se engajam mutuamente em um empreendimento comum”.

A autora argumenta que o indivíduo não transita sozinho e aleatoriamente pela matriz social, mas sim está ligado a essa matriz por meio de formas estruturadas de engajamento (ECKERT, 2005, p. 17). Desse modo, o indivíduo construiria sua identidade social balanceando sua participação em várias comunidades de prática. Portanto, a chave para esse processo de construção de identidade(s) seria a prática estilística. Dadas tais considerações, a linguista argumenta que o estilo deve deixar de ser visto como ajuste que o indivíduo faz com relação ao uso de determinadas variáveis em dadas situações sociais e passar a ser compreendido como maneiras como os falantes combinam as variáveis para criar modos distintivos de falar (ECKERT, 2005, p. 17).

Enquanto crítica às proposições de Labov e de Bell acerca do estilo, Eckert (2005) argumenta que nas duas abordagens o estilo é visto como trabalho puramente reativo, por meio do qual o falante se apresentaria perante outros interlocutores. Para a linguista, o estilo deve ser compreendido, entretanto, como um trabalho de natureza criativa, um processo de bricolagem, uma apropriação de recursos linguísticos locais e extra-locais articulados de modo a construir-se uma *persona*.

Na base do que Eckert chama de “terceira onda” estaria a compreensão da linguagem enquanto prática, instituição produzida e reproduzida no curso dos encontros sociais. Para a linguista, a relação entre competência linguística individual e língua só pode ser compreendida quando se tem em mente as variadas comunidades nas quais os indivíduos se engajam. Desde comunidades menores com que ele trava contato mais íntimo, até mesmo comunidades globais, como por exemplo “a comunidade de falantes de língua portuguesa”.

A linguista ressalta que é no interior das comunidades de prática que se desenvolvem as “formas de fazer”, isto é, as práticas, o que envolve a construção de uma orientação partilhada em relação ao mundo que cerca a comunidade. Assim, essas práticas envolvem definições tácitas dos membros da comunidade em relação a outros indivíduos e em relação a outras comunidades de práticas.

Eckert (2005) ainda nos explica que, embora muitos linguistas rechacem estudos que se voltem a fenômenos individuais, ela vê no indivíduo a chave muito do que os sociolinguistas ainda precisam compreender. Entretanto, a estudiosa ressalta que pesquisas sobre práticas individuais só serão relevantes se considerarem os papéis dessas práticas nas comunidades.

Como exemplo de estudo filiado a essa terceira onda analítica, Eckert (2005) cita seu próprio trabalho a respeito dos grupos de adolescentes chamados “jocks” e “burnouts” em escolas do subúrbio de Detroit (ECKERT, 2000). A pesquisadora observou que a variação linguística marcava essas identidades e que a ligação entre as variáveis que indicavam tais identidades se dava de modo indireto, por meio de práticas e ideologias constitutivas desses grupos. Assim, os grupos de “jocks” e “burnouts” existiram porque as questões que os dividem são salientes para a comunidade escolar. Portanto, as variáveis linguísticas não são associadas simplesmente aos grupos “jocks” e “burnouts”, mas sim a suas práticas e ideologias.

Para a linguista, quando pensamos na relação entre variação e grupos sociais geralmente não temos em mente variáveis individuais que caracterizariam esses grupos, mas chamamos à mente um conjunto de imagens de natureza socio-ideológica que nos permite pensar nas características dos indivíduos filiados a determinado grupo: rappers, manos, patricinhas, playboys, por exemplo. Por isso, Eckert (2005) chama nossa atenção para o fato de que é uma combinação de variáveis que produz significado quando se considera essa filiação. Assim, o significado da variação manifesta-se no papel que desempenha na construção do estilo. Portanto, estudar a variação não significa apenas ligar variáveis a estilos, mas compreender essa ligação como parte integrante da construção de significação social.

Dessa observação, Eckert (2005) conclui que, como já observara Hebdige (1984), o estilo é uma prática de bricolagem por meio da qual os indivíduos combinam uma ampla gama de recursos disponíveis, de modo a construir novos significados, ou ainda distorcem significações antigas de modo a criar novas. Essa prática envolve a habilidade de construir significados mais locais pela manipulação de recursos de ampla disponibilidade nos mercados linguísticos (ECKERT, 2005, p. 24). Portanto, ao entender essa atividade como prática contínua de construção e reconstrução dos significados das variáveis, Eckert (2005) propõe que nos voltemos a compreender não as convenções, mas sim o processo de convencionalização. Em outras palavras, a autora propõe que tentemos compreender não os significados indicados pelas variáveis, mas o processo por meio do qual as variáveis podem indicar esses significados (ECKERT, 2005, p. 24).

Aqui é importante ressaltar que, embora Eckert (2005) não faça referência a esses trabalhos, muito do que se desenvolveu no interior do que a linguista chamou “terceira onda de práticas analíticas” se deve a estudos desenvolvidos no campo da Sociolinguística Interacional e da Linguística Antropológica.

Sobre esses trabalhos, Duranti (2001) nos explica que, paralelamente aos interesses demonstrados por Labov, na década de 1960, surgiram pesquisadores com outro tipo de motivação. Duranti (2001) observa que, enquanto Labov estava interessado em desenvolver um método de estudo da fala em contextos sociais, baseado em análises estatísticas e *corpus* grandiosos. Charles Ferguson e John Gumperz, por exemplo, estavam interessados em compreender os contatos entre línguas distintas, por meio de análises qualitativas, envolvendo trabalho com informantes, com observações informais e, em algumas situações, questionários.

Duranti (2001) ainda nos explica que por um longo tempo o termo “sociolinguística” abarcou uma ampla gama de estudos. Entretanto, os trabalhos de orientação teórico-metodológica tal qual os de Labov ficaram conhecidos como representativos da sociolinguística quantitativa, macro ou urbana, ao passo que trabalhos orientados teórico-metodologicamente como os estudos desenvolvidos por Gumperz ficaram conhecidos como representativos da sociolinguística qualitativa, micro ou interacional.

O linguista, ao fazer essa retrospectiva, nos esclarece que, nesse período, muitos trabalhos de perspectivas antropológicas e sociológicas foram abarcados sob o nome “sociolinguística”. O autor ressalta que até a década de 1970, os estudos de base etnográfica estavam abarcados nesse mesmo campo. Entretanto, Duranti (2001) aponta que desde então têm surgido formas de separação entre o que passou a se chamar Antropologia Linguística e a Sociolinguística. O linguista explica que essa separação é de natureza tanto metodológica quanto teórica.

Duranti (2001) destaca que muitos sociolinguistas continuam a empregar a metodologia usada por Labov na década de 1960, o que pode resultar em dinâmicas de pesquisa problemáticas, segundo a ótica de muitos antropólogos linguistas. Isso se deve, em primeiro lugar, ao fato de que conceitos como classe, gênero, raça... não são tratados como variáveis independentes do ponto de vista antropológico. Em segundo lugar, ao fato de que a construção do contexto como algo mutável e que carece de referência no discurso é uma das partes constitutivas desses conceitos. Em terceiro lugar, ao fato de que muitos dos antropólogos linguistas veem com desconfiança a noção de que a entrevista sociolinguística gravada é o único método de arquivamento de fala espontânea (DURANTI, 2001, p. 7).

Dada essa visualização mais geral do campo, retomemos nosso foco aqui: dizíamos que muito do que se desenvolve agora nos trabalhos que Eckert (2005) classifica como representativos da terceira onda de práticas analíticas do fenômeno da variação se deve aos trabalhos desenvolvidos no escopo do que se convencionou chamar Sociolinguística Interacional, e também Linguística Antropológica.

Tais trabalhos, com base em metodologias qualitativas de pesquisa, voltam-se mais à interpretação dos valores locais da variação. Assim, são analisados traços específicos de fala, dentro de uma dada comunidade, tal como as relações sociais subjacentes entre os falantes. Estudos como o de Blom e Gumperz “*Social meaning in linguistic structures: Code-switching in Norway*” (1972) se voltaram à compreensão, por exemplo, da significação social dos fenômenos de alternância de código. Nesse trabalho, por exemplo, os pesquisadores ainda salientam a importância de análises críticas e atenciosas, por meio das quais o analista possa entender e depreender as “pistas

contextuais” que permitem aos participantes interpretar corretamente o valor social das interações. (GARCEZ e RIBEIRO, 2002, p. 45-46).

Fica evidente, portanto, que a perspectiva a que Eckert chamou “terceira onda” se vale de interesses já há muito presentes noutros campos do estudo da linguagem, como por exemplo, a construção do significado por meio da atenção à situação social de interação.

Além dos trabalhos de Eckert, poderíamos filiar a essa terceira onda de práticas analíticas, como herdeiros dos trabalhos desenvolvidos no campo da Sociolinguística Interacional e da Linguística Antropológica, os estudos desenvolvidos por Nikolas (2007) Coupland e Judith Irvine (2001), linguistas que apresentam abordagens bastante substanciais do fenômeno do estilo. As escolhas metodológicas e teóricas operadas por esses estudiosos se vinculam a tradições analíticas mais amplas, a saber, a tradição da “poética sociológica” de cunho bakhtiniano, no caso de Coupland; e a “teoria da prática” de orientação bourdieusiana, no caso de Irvine. Buscaremos, a partir de agora, apresentar como essas perspectivas foram articuladas nesta pesquisa.

1.3 Por uma sociolinguística integrativa: da complementariedade entre a “poética sociológica” de Bakhtin e a “teoria da prática” de Bourdieu

Como observam Rickford e Eckert (2001, p. 4), nos estudos de Coupland, a variação estilística é vista como uma apresentação dinâmica do “eu”. Para os linguistas, Coupland foca sua discussão no uso estratégico das variáveis no discurso. Os autores argumentam que essa forma de observar o estilo constituiu um grande distanciamento da abordagem presente nos estudos sobre o estilo de até então, e se encaminha na direção de compreender a variação como uma prática social.

Coupland compreende que o estilo diz respeito às maneiras como os falantes empregam os recursos de variação linguística para produzir significados nos encontros sociais. O linguista defende que essa forma de ver o estilo nos ajuda

- (i) a compreender como os falantes criam diferentes relações sociais por meio de suas escolhas estilísticas;

(ii) a compreender como estilos e contextos sociais se inter-relacionam. (COUPLAND, 2007, p. 2)

Visto desse modo, o estilo se refere à gama de ações estratégicas e de performances nas quais os falantes se engajam para construir a si mesmos e a suas vidas sociais. Portanto, o linguista considera que a questão central da sociolinguística é entender como a realidade social é discursiva e criativamente estilizada. (COUPLAND, 2007, p. 9).

Coupland (2007) considera o estilo um empreendimento situacional e não apenas um fenômeno condicionado por fatores situacionais. Em outras palavras, os falantes não responderiam simplesmente ao contexto quando realizam suas escolhas estilísticas, mas sim criariam o próprio contexto, definindo as situações e relações sociais. Por isso, para o autor, o estilo só poderia ser teorizado considerando-se o campo das ações sociais discursivas.

Para Coupland (2007), o estudo do estilo não pode ser feito com base em modelos unidimensionais, como ocorre quando se observa o estilo apenas pautado pela “atenção dispensada ao discurso” ou por “níveis de formalidade”. O linguista observa que essas dimensões interagem com uma série de outros processos semióticos. Portanto, “falar um dado dialeto” seria bastante diferente de “falar por meio de um dado dialeto”. Dessa forma, Coupland (2007) chama a atenção para o fato de que “falar por meio de um dado dialeto” significa dar voz a posições culturais e sociais, e constitui uma forma de opor-se a um conjunto, mais ou menos previsível, de compreensões e pressuposições a respeito dessas posições.

Forma semelhante de compreender o estilo é apresentada por Eckert (2005). Salientemos, entretanto, que enquanto Coupland (2001/2007) se concentra nos modos individuais de fala para a constituição das *personas*, Eckert aborda a importância da observação dos trabalhos individuais sobre o estilo, como forma de entender o papel que as práticas individuais desempenham no interior da comunidade de práticas. Eckert discute que, do ponto de vista da variação linguística, os estilos de fala têm sido considerados como ajustes feitos pelo falante com relação ao uso de dadas variáveis em determinadas situações de fala. Entretanto, a linguista argumenta que o estilo tem outra face, que seria a maneira como os falantes combinam variáveis para criar modos distintivos de falar, os quais seriam

chave para a constituição de *personas* sociais, sendo de extrema importância a compreensão do papel dessas *personas* no interior de uma dada comunidade de práticas (ECKERT, 2005, p. 17).

Eckert e Rickford (2001) observam que, assim como Coupland, a linguista Judith Irvine compreende o estilo enquanto forma de diferenciação. Em sua concepção do estilo, Irvine ressalta que é crucial a atenção à ideologia linguística, o que, segundo a autora, ligaria o estilo a processos de diferenciação social. Assim, Irvine considera o estilo “a semiose social da diferenciação”.

A noção de estilo como fundamentalmente constituída por e constituindo um sistema de diferenciação social, como propõe Irvine (2001), encontra-se baseada em outros trabalhos sociológicos, dos quais a autora destaca a obra *Distinção* ([1979]1984), de Pierre Bourdieu. Trata-se de um estudo acerca de gostos e diferenças de estilos de vida na França. Sobre esse trabalho, Irvine (2001) salienta que:

“Estilos de vida, para Bourdieu – e tal rubrica inclui preferências estéticas e modalidades de comportamento de muitos tipos – são parte de um ‘trabalho de representação’ no qual relacionamentos sociais são construídos, não apenas refletidos. O “espaço social”, como ele o chama, é “construído na base de princípios de diferenciação”; é um espaço de relacionamentos, não de grupos. (BOURDIEU, [1985]1991 *apud* IRVINE, 2001, p. 23).

Assim, a autora nos mostra que, na teorização de Bourdieu (1984), “a organização do espaço social se mostra nas relações entre estilos de vida, não obstante o fato de os participantes acreditarem firmemente que muitas de suas preferências são inteiramente pessoais (IRVINE, 2001, p. 23-24)”. Ao retomarmos outro texto de Bourdieu, citado por Irvine, observamos mais claramente como é concebida a diferenciação na teorização proposta pelo filósofo e sociólogo francês:

A diferenciação não implica necessariamente a busca da diferenciação, como normalmente se imagina, conforme Veblen e sua teoria do consumo conspícuo. Todo consumo e, mais genericamente, toda prática, é “evidente”, visível, sendo ou não realizado com o objetivo de ser visto. Todo consumo ou toda

prática é distintivo, seja ou não proveniente da intenção de ser “evidente”, aparente; da intenção de distinguir-se ou de comportar-se com diferenciação. Como tal, toda prática inevitavelmente funciona como um signo distintivo, no qual a diferença é reconhecida, legitimada e aprovada, como um signo de diferenciação (em todos os sentidos da expressão). Entretanto, porque os agentes sociais são capazes de perceber como distinções significativas aquelas distinções “espontâneas” que suas categorias de percepção levam-nos a considerar pertinentes, pode-se concluir que eles também sejam capazes de enfatizar intencionalmente essas diferenças espontâneas de estilo de vida por meio do que Weber chamou “a estilização da vida”. (BOURDIEU, [1985]1991, p. 238).

Após a retomada do conceito de diferenciação conforme elaborado por Bourdieu, torna-se mais fácil compreender como Irvine (2001) articula essa perspectiva teórica com suas proposições acerca do estilo enquanto forma de diferenciação linguística. Para Irvine, a constituição do estilo está ancorada em ideologias locais que ligam diferenças linguísticas a significados sociais. Assim, a linguista compreende que os estilos “dizem respeito aos modos pelos quais os falantes, como agentes no espaço social (e sociolinguístico), negociam suas posições dentro de um sistema de distinções e possibilidades” (IRVINE, 2001, p. 23-24).

A linguista chama a atenção para o fato de que muitos sociolinguistas têm relegado ao segundo plano as noções de valoração social, de atitude, de escala de prestígio, de esquema de valores, como se estas fossem óbvias e não merecessem investigação independente (Ibid., p. 24). Entretanto, ao colocar em primeiro plano a questão da ideologia, a autora ressalta a necessidade de se estudarem as ideias acerca da língua e dos falantes, independentemente de distribuições empíricas. Salienta, ainda, a necessidade de se reconhecer que não só as disposições emocionais, mas também as atitudes revelam a compreensão básica dos falantes a respeito do sistema sociolinguístico. Finalmente, destaca que “não se pode presumir que as categorias e os comportamentos para os quais se direcionam tais atitudes tenham sido estabelecidos independentemente de sua percepção por parte de alguém” (Ibid., p. 32).

Voltada a propor uma exploração ampla sobre como as ideologias linguísticas organizam e racionalizam a diferenciação sociolinguística, Irvine (2001) observou que:

(1) o fenômeno linguístico que constitui registros e estilos, como formas de diferenciação linguística, tem uma consistência que deriva, em certo grau, de ideologias locais de língua – princípios de diferenciação que ligam diferenças linguísticas a significados sociais.

(2) Ideologias de diferenciação linguística interpretam o fenômeno sociolinguístico dentro de sua visão, por meio de três processos semióticos: a iconização, a recursividade e o apagamento. (IRVINE, 2001, p. 33)

Por iconização, Irvine (2001) compreende o “processo semiótico que transforma a relação de signo entre traços linguísticos e as imagens sociais às quais estão ligadas”. Para a linguista, “diferenças linguísticas aparentam ser representações icônicas dos contrastes sociais que elas indicam – como se um traço linguístico representasse ou demonstrasse, de certa maneira, a natureza ou essência inerente a um grupo social”. (IRVINE, 2001, p. 33).

O segundo processo semiótico proposto por Irvine (2001) para que compreendamos a natureza distintiva do estilo é a recursividade. Para a autora, a recursividade envolveria

“(…) a projeção de uma oposição (saliente em um nível da relação) sobre um outro nível. É o processo pelo qual distinções significativas (entre grupos, ou entre variedades linguísticas etc.) são reproduzidas dentro de cada lado da dicotomia ou divisão, criando subcategorias e subvariedades; ou, ao contrário, pelo qual oposições intragrúpicos podem ser projetadas externamente sobre relações intergrupais, criando supercategorias que incluem ambos os lados, mas os opõem a alguma outra coisa”. (IRVINE, 2001, p. 33).

Finalmente, o apagamento seria o processo por meio do qual uma ideologia simplificaria o campo sociolinguístico, ao colocar alguns fenômenos sociolinguísticos (ou pessoas, ou atividades) na invisibilidade (IRVINE, 2001, p. 33). Sobre o apagamento, a linguista nos explica que este pode estar presente, por exemplo, ao imaginar-se um dado

grupo social ou uma língua como homogêneos, desconsiderando ou justificando sua variação interna.

Neste trabalho, ao buscarmos aproximação entre as teorias propostas por Coupland (2001, 2007) e por Irvine (2001), partilhamos da posição defendida pelo linguista antropólogo Willian Hanks ([2006]2008), para quem “tanto a ‘poética sociológica’ bakhtiniana quanto a ‘teoria da prática’ proposta por Bourdieu são insuficientes se tomadas individualmente. Se articulamos os trabalhos de Coupland e Irvine, essa mesma relação de complementariedade se revela: Coupland é um linguista de inspiração bakhtiniana, bastante afeito à investigação do ponto de vista discursivo, ao passo que, nos trabalhos de Irvine, de inspiração bourdiesiana, revelam-se abordagens mais amplas sobre os processos semióticos de ação social na e por meio da linguagem.

Hanks ([2006]2008) observa que tanto Bakhtin quanto Bourdieu produziram teorias poderosas, distintas e compatíveis sobre a relação entre formas simbólicas e ação social. Entretanto, a síntese entre tais abordagens pode ser extremamente produtiva se considerarmos o fato de que a teoria bakhtiniana fornece uma “abordagem não-redutora da forma verbal”, ao passo que a teoria bourdiesiana “fornece explicações fecundas sobre os processos diacrônicos de produção discursiva, da perspectiva da ação centrada nos usuários da língua, e da relativização parcial e infinita das formas discursivas na prática comunicativa” (HANKS, 2008, p. 69).

1.3.1 Retomando Bakhtin: por uma sociolinguística dinâmica

Como já discutimos anteriormente, os estudos sobre o estilo são marcados por uma abordagem multidisciplinar e dinâmica, por meio da qual se estabelece um amplo diálogo entre distintas áreas do saber. Também mencionamos que os estudos estilísticos inicialmente se desenvolveram com foco nos textos literários e que muito do que se produz hoje sobre a noção do estilo (ainda que o foco esteja em textos não literários ou em textos orais) está ancorado nos pressupostos desses estudos. Citamos, nesse contexto, a influência dos estudos bakhtinianos. Agora, voltamos à discussão sobre como alguns dos postulados de Bakhtin influenciam as teorias sobre estilo presentes naquilo que Eckert (2005) chamou de terceira onda de práticas analíticas nos estudos sobre variação. Assim, dedicamo-nos a

observar como Bakhtin compreendeu um fenômeno bastante especial: as formas de apropriação de outras vozes sociais.

1.3.2 A estilização: a apropriação de outras vozes

Ao tratar da natureza da linguagem empregada pelo romancista na constituição das várias vozes ou estilos que se apresentam no romance, Bakhtin ([1975]1988) observa que, para representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, é preciso descobrir as palavras desta personagem representada, é preciso compreender que só estas palavras podem se prestar à representação original do mundo dessa personagem, ainda que tais palavras apareçam confundidas às do autor (BAKHTIN, [1975] 1988, p. 137).

Bakhtin ([1975]1988) nos mostra que as formas de dizer que constituem o plurilinguismo do romance adentram-no de diversas maneiras: sob a forma de *estilizações paródicas* impessoais (como nos humoristas ingleses e alemães), estilizações não paródicas, sob o aspecto de gêneros intercalados, sob forma de autores supostos, ou de relatos; e, finalmente, Bakhtin ([1975]1988) pondera que o próprio discurso do autor enquanto forma de linguagem, em contraste com as demais linguagens que compõem o romance, também constitui o plurilinguismo, uma vez que a voz do autor não apenas representa, mas é representada.

O pensador salienta que uma série de fenômenos do discurso-arte se liga à representação do discurso do outro e, chamam especial atenção aqueles em que a palavra tem duplo sentido, isto é, fenômenos nos quais a palavra se volta para o discurso enquanto palavra comum e também para o discurso de um outro, ressaltando-se assim o caráter bivocal desses fenômenos. Como exemplo desse tipo de representação Bakhtin ([1975]1988) nos apresenta a *estilização*, a *paródia*, o *skaz* e o *diálogo*.

Bakhtin ([1975]1988) nos explica que, muito antes do aparecimento dos romances, já existiam várias formas de representação da linguagem de outrem. Tais formas teriam amadurecido no interior de gêneros familiares da linguagem popular falada e também em gêneros literários e folclóricos. Para o filósofo, essas formas teriam preparado a linguagem do romance. No que chamou de pré-história do romance, o autor evidenciou a ação de alguns fatores fundamentais: o riso e o plurilinguismo. O riso teria organizado as

mais antigas formas de representação da linguagem, as quais, inicialmente, eram apenas escárnio da linguagem e do discurso de outrem; o plurilinguismo e o esclarecimento recíproco das linguagens teriam elevado as formas de representação da linguagem para um novo patamar artístico-ideológico, sobre o qual teria se desenvolvido o romance (BAKHTIN, [1975]1988, p. 372).

Dentre as mais antigas formas de representação do discurso direto de outrem, Bakhtin ([1975]1988) salienta a *paródia*. Ao fazer referência aos sonetos que dão início à obra Dom Quixote, o filósofo nos explica que, embora estes estejam escritos reconhecidamente enquanto sonetos, não podemos relacionar tais textos a esse gênero, uma vez que, do ponto de vista da *paródia*, a forma desses textos não seria um gênero, não seria a forma de um todo, mas sim um objeto de representação (BAKHTIN, [1975]1988, p. 372). Bakhtin nos lembra que, na *paródia* de um soneto, devemos reconhecer todas as características desse gênero, como forma e estilo, por exemplo. Entretanto, devemos ter em mente que estamos diante de *paródia*, o que faz com que essas características sejam representadas ou ridicularizadas, profunda ou superficialmente. Ainda assim, não estamos diante de um soneto e sim da *imagem de um soneto*.

Bakhtin ([1975]1988) compreende que as formas paródicas e travestizantes prepararam o romance de várias maneiras significativas e decisivas:

elas libertaram o objeto do domínio da linguagem na qual o objetivo havia se enredado, como em teias, e destruíram o poder absoluto do mito sobre a linguagem, libertaram a consciência do domínio do discurso direto, destruíram o aprisionamento opaco da consciência no seu próprio discurso, em sua própria linguagem. Foi criada aquela distância entre língua e realidade, que se tornou a condição indispensável para a criação das formas autenticamente realistas do discurso (BAKHTIN, [1975]1988, p. 378).

O filósofo observa, ainda, que ao parodiar o discurso direto, sondando seus limites e lados cômicos, revelando seu aspecto caracteristicamente típico, a consciência linguística coloca-se fora deste discurso direto e de todos os procedimentos figurativos e expressivos (BAKHTIN, [1975]1988, p. 378). Desse modo, nasceria uma nova forma de trabalho criativo sobre a linguagem, na qual o criador veria de fora a linguagem e o estilo

de outrem. Assim, à luz de outra linguagem e estilos possíveis é que um dado estilo seria parodiado, travestizado e ridicularizado (BAKHTIN, [1975]1988, p. 378).

Bakhtin observa que no discurso paródico, portanto, convergem-se e cruzam-se dois estilos, duas linguagens: a parodiada e a que parodia, o filósofo chama a atenção para o fato de que a linguagem que parodia não participa diretamente da paródia, mas está presente de modo invisível (BAKHTIN, [1975]1988, 390). Nesse tipo de emprego do discurso do outro, a linguagem representada ganha novo acento conforme as intenções de quem a representa, enfatizando-se assim a indignação, a ironia, o deboche etc, conforme as motivações da linguagem que representa (BAKHTIN, [1929]1997, p. 195).

Um outro tipo de representação da linguagem de outrem no qual o autor inclui no seu plano o discurso do outro voltado as suas próprias intenções é a *estilização*. Bakhtin nos explica que na *paródia* a linguagem representada é revestida de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro, entretanto, na *estilização* o autor fala da linguagem do outro essencialmente em um sentido: a própria função dessa linguagem. Assim, enquanto na *paródia* seria impossível a fusão de vozes, uma vez que elas estariam não só separadas, mas em oposição hostil, na *estilização* a fusão de vozes seria plenamente possível. (BAKHTIN, [1929]1997, p. 194).

Para Bakhtin, portanto, a *estilização* configura um fenômeno em que o enunciado se constitui por meio da presença de uma única linguagem, “atualizada e enunciada, mas apresentada à luz de outra, a qual permaneceria fora do enunciado e não se atualizaria.” (BAKHTIN, [1975]1988, p. 159).

Ainda para Bakhtin ([1975]1988), a *estilização* é fenômeno diferente do estilo direto justamente por apresentar a consciência linguística à luz da qual o estilo é recriado, adquirindo importância e significação novas. Sobre esse processo de recriação, o pensador nos explica que:

esta mesma língua estilizada é mostrada à luz da consciência linguística contemporânea do estilista. A linguagem contemporânea dá um esclarecimento especial da língua a ser estilizada: ela separa certos elementos, deixando outros na sombra, cria acentos particulares de seus momentos, como momentos da língua, cria ressonâncias especiais da linguagem a ser estilizada

com uma consciência linguística contemporânea, em uma palavra, cria uma linguagem livre da linguagem do outro, que traduz não só a vontade do que é estilizado, mas também a vontade linguística e literária estilizante (BAKHTIN, [1975]1988, p. 159-160).

Bakhtin ([1975]1988) compreende que há outro processo bastante próximo da *estilização*, por meio do qual ocorre esse aclaramento mútuo entre formas de dizer: a *variação*. Para o filósofo, a *variação* consiste uma “indisciplina proposital e organizada” no interior do fenômeno da *estilização*. Assim, o filósofo nos explica que, na *estilização* o estilista trabalha exclusivamente com o material da linguagem a ser estilizada, optando, às vezes por introduzir em seu trabalho o seu próprio material linguístico, de modo a inserir seus interesses enquanto “língua de outrem” (BAKHTIN, [1975]1988, p. 160). Para Bakhtin ([1975]1988), a *variação* é uma forma de se introduzir o material linguístico de outrem em temas contemporâneos, colocando esse material à prova ao inseri-lo em situações novas e impossíveis para ele (BAKHTIN, [1975]1988, p. 160).

1.3.3 *Estilização, estilização paródica e manejo de personas*

As reflexões de Bakhtin ([1975]1988) acerca da *estilização* nos mostram ainda um outro processo de “aclaramento recíproco internamente dialógico das linguagens” (BAKHTIN, [1975]1988, p. 160) no qual as intenções do discurso que representa levam à “destruição desmascaradora” do discurso representado. Tal fenômeno foi chamado por Bakhtin de “*estilização paródica*”. De acordo com o pensador, o processo de *estilização* propriamente dito e a *paródia* em sua essência constituem limites, como duas pontas de uma linha na qual se distribuem

(...) formas as mais variadas, formas de linguagem mutuamente esclarecidas e híbridos diretos, determinados pelas inter-relações as mais variadas das linguagens, de desejos verbais e discursivos que se encontram no interior de um único enunciado. O conflito que ocorre em relação àquele que o parodia, o grau de representação das línguas sociais assim como o grau de sua individualização na representação, o plurilinguismo que o cerca, enfim, sempre funciona como fundo dialógico e ressonador –cria a variedade de

procedimentos da representação da língua de outrem (BAKHTIN, 1988, p. 161).

No meio de tal contínuo, estaria a *estilização paródica*, fenômeno ao qual nos voltamos neste trabalho. Para o filósofo, a *estilização paródica* é fenômeno por meio do qual “recria-se a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada” (BAKHTIN, [1975]1988, p. 161).

Dados tais pressupostos, ao refletir sobre a natureza do fenômeno da *estilização paródica*, Bakhtin expõe que o que a difere do fenômeno da estilização propriamente dita é o fato de que na *estilização paródica* haveria um uso não produtivo, mas destruidor, do discurso representado, o que configuraria uma forma de resistência do discurso estilizante ao discurso estilizado:

Num outro tipo de esclarecimento recíproco internamente dialógico as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora (BAKHTIN, [1975]1988, p. 160-161)

Ao refletir, portanto, sobre os fenômenos que discutimos até aqui, Bakhtin observa que as línguas do plurilinguismo que adentram o romance são representadas conforme um plano social e histórico mais ou menos objetivado:

todas estas linguagens, mesmo quando não são encarnadas num personagem, são concretizadas sobre um plano social e histórico mais ou menos objetivado (apenas uma linguagem que não se assemelha a outras pode ser não objetivada) e, por isso, atrás de todas elas, transparecem as imagens das pessoas que falam, em vestimentas concretas sociais e históricas. (BAKHTIN, [1975]1988, p. 137).

As vestimentas sociais e históricas que se fazem presentes no trabalho de *estilização* são reflexo de um trabalho bastante seletivo, por meio do qual determinados

elementos ganham relevo e outros se tornam menos salientes. Assim, é importante compreendermos que, como propõe Bakhtin, o que caracteriza fenômenos como a *estilização* e a *paródia* é o fato de que o discurso neles não apenas representa, mas é representado (BAKHTIN, [1975]1988, p. 138). A linguagem se tornaria, então, objeto de reprodução livre e artisticamente orientada. Para Bakhtin ([1975]1988), o distanciamento entre a linguagem representada e a realidade empírica pode ser muito importante:

não só apenas no sentido de uma seleção parcial e de um exagero dos elementos disponíveis desta linguagem, mas também no sentido de uma criação livre, no espírito desta linguagem, de elementos que são absolutamente estranhos ao seu empirismo. (BAKHTIN, [1975]1988, p. 138).

Desse modo, Bakhtin ([1975]1988) conclui que o problema central da estilística do romance é o problema da representação literária, da imagem da linguagem. A questão, como observa o pensador, já havia sido pressentida por outros estudiosos, não tendo, no entanto, o problema recebido o devido tratamento, com a amplitude e o rigor necessários.

Embora a teorização de Bakhtin ([1975]1988) tenha sido tecida numa abordagem voltada à estilística do romance, todo seu trabalho influenciou muito do que vários sociolinguistas produziram a respeito da construção do estilo em interações reais. Apresentaremos, como essa aproximação se revela no posicionamento teórico assumido por Nikolas Coupland.

O conceito de estilização está, como bem observa Coupland (2007, p. 149), originariamente associado aos estudos feitos por Bakhtin acerca da teoria do romance. Embora nosso enfoque neste trabalho não seja aquele proposto pelos estudos literários, nesse momento discutiremos a relação entre a elaboração bakhtiniana de tais conceitos e a importância que, mais tarde, eles adquiriram nos estudos sociolinguísticos.

Para compreender o trabalho de seleção parcial ao qual Bakhtin ([1975]1988) se refere quando trata dos fenômenos sobre o estilo, Coupland (2001, p. 346) propõe que o trabalho de estilização, enquanto trabalho sociolinguístico sobre os estilos de fala atribuídos a outros, pressupõe a incorporação de elementos selecionados de estilos presentes em nossa cultura e que podem, portanto, ser por nós reconhecidos. Coupland argumenta que a

estilização é um fenômeno que deve ser observado em contextos comunicativos específicos e em níveis semióticos e linguísticos determinados, nos quais os efeitos desse fenômeno seriam criados e experienciados muito mais localmente do que na configuração bakhtiniana. Assim, para o linguista, uma observação do fenômeno da estilização sob uma perspectiva que se volte para contextos e efeitos locais é mais reveladora, justamente porque opera sobre um modo específico de ação social, a saber, a *performance*, aqui tomada no sentido teatral.

Coupland (2001, p. 347) defende, ainda, que essas *performances* precisam ser interpretadas em relação a outros tipos de construtos discursivos do dado analisado. Assim, a *estilização* é um fenômeno fundamentalmente metafórico porque traz à tona valores semióticos e ideológicos associados a outros grupos, situações ou tempos, de modo a deslocar o falante e os enunciados do contexto de fala imediato (COUPLAND, 2001, p. 350). A *estilização* instigaria, portanto, processos de comparação e reavaliação tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista moral, sendo que tais processos estariam focados tanto nas identidades reais quanto nas identidades metafóricas dos falantes.

Um outro aspecto importante discutido por Coupland é a natureza criativa e performática da *estilização*. Para o linguista, alguns grupos de falantes aderem mais que outros à *estilização* e conferem a ela valores particulares. Como no trabalho de *estilização* o que está em jogo é a habilidade de enfatizar significados sociais dissonantes, os estilos alvo desse trabalho são representados de maneira enfática e exagerada (COUPLAND, 2007, p. 154).

Ressaltemos que Coupland opta por falar em *estilização* numa perspectiva que abarca uma série de fenômenos linguísticos e desconsidera, portanto, a diferenciação que Bakhtin propõe entre *estilização* e *estilização paródica*. Entretanto, a nosso ver, as formulações de Coupland se aplicam aos dois fenômenos visto que o que os diferencia é a natureza da vontade estilizante.

Como vimos até aqui, em trabalhos de *estilização* linguística, a linguagem é o local onde se dá a ação social. A *estilização* cria um universo de ações imediatas, mas também desloca tais ações no tempo e no espaço, de modo a afastá-las do contexto imediato. Assim, o que mais importa na *estilização* são as pistas para o reconhecimento

desse deslocamento, uma vez que elas possibilitam, no processo de interlocução, a reconstrução das intenções norteadoras do trabalho de *estilização*.

Dado esse cenário teórico, compreendemos que a *estilização* e a *estilização paródica* são formas complexas de ação porque ao mesmo tempo em que são pautadas por um conjunto de disposições para ação elas também são um espaço de incorporação dessas disposições. Acreditamos que por meio desses fenômenos revela-se um conjunto de disposições para agir (um *habitus* em termos bourdieusianos) no qual estão incorporados os valores sociais a serem atribuídos à variedade linguística representada e, por conseguinte, ao grupo social alvo da *estilização*.

A nosso ver, na *estilização paródica*, o *habitus* norteador dessa ação verbal se reforça, uma vez que coloca em oposição a voz estilizante e a voz estilizada, conferindo a esta um status de desqualificação enquanto aquela, ainda que indiretamente, surge como opção redentora, como forma oposta de ser e agir no mundo. Portanto, ao colocar em ação esse conjunto de disposições de avaliação, tanto na *estilização* quanto na *estilização paródica*, o *habitus* da voz que representa acaba por influenciar a constituição de um *habitus* para o grupo alvo da *estilização*, uma vez que ele passa a ser definido tanto pelo que ele é quanto por como é visto.

Como vimos, tanto na perspectiva de Bakhtin quanto na de Coupland a *estilização* é vista como um trabalho linguístico que se faz sobre o estilo atribuído a vozes outras que não aquela presente no contexto imediato de produção. A articulação proposta entre os trabalhos desses dois autores, desse ponto de vista, revela uma perspectiva na qual se concebe a variação linguística como parte de um processo de construção de identidades e de significados sociais.

Capítulo 2

Dos necessários recortes metodológicos para o empreendimento da pesquisa sobre esquetes de rádio

2.1 Justificativa para o estudo

Como observa Hebdige (1979), ao ponderar sobre as fontes que permitem a formação dos estilos, os meios de comunicação de massa desempenham papel crucial quando se trata de definir nossa experiência diante de nós mesmos. Segundo o autor, os meios de comunicação nos proporcionam as categorias mais acessíveis para classificar o mundo social. Ao citar o trabalho de Hall (1977), Hebdige (1979) pondera que, na Grã Bretanha pós-guerra, o conteúdo dos estilos da contracultura se desenvolveram em função do efeito ideológico dos meios de comunicação, como uma forma de reação às mudanças experimentadas na vida da classe trabalhadora.

Conforme a discussão proposta por Hall (1977) e como assinala Hebdige (1979), fica evidente que os meios de comunicação passaram a ser responsáveis por proporcionar as bases sobre as quais determinados grupos e classes constroem uma imagem da vida, do significado, das práticas e dos valores de outros grupos ou classes. Hall (1977) ainda discute que os meios de comunicação teriam se tornado também responsáveis por proporcionar imagens, representações e ideias que permitam captar, de forma coerente, a totalidade social composta por peças separadas e fragmentadas.

Dadas tais considerações, Hebdige (1979, p. 119) pondera que “só se pode manter uma imagem crível de coesão social mediante a apropriação e redefinição das culturas de resistência (por exemplo, as culturas juvenis de classe trabalhadora)”. Portanto, para o autor, os meios de comunicação de massa não só proporcionam aos grupos imagens fundamentais dos outros grupos, mas também devolvem à classe trabalhadora um retrato de suas próprias vidas, marcado ideologicamente pelos discursos que a rodeiam e situam.

Numa abordagem mais pontualmente marcada pelo interesse sobre o papel exercido pela mídia nos fenômenos de variação estilística, porém, com interesses gerais semelhantes àqueles que motivaram os trabalhos de Hebdige (1979) e de Hall (1977), Coupland (2007) pondera que a “mídia pode construir novos significados sociais para as variedades linguísticas, incorporando-as a novos gêneros e contextos discursivos”. Para o

linguista, a mídia desempenha importante papel na estruturação e reestruturação do ambiente sociolinguístico, o que, a seu ver, se dá tanto pela uniformização de atitudes e significados ideológicos para dadas variedades, como pela própria distribuição dessas variedades no ambiente.

A referência a trabalhos desses estudiosos, nesse momento, se faz em função de uma característica muito importante de nossos dados: trata-se de um conjunto de produtos desenvolvidos no espaço da grande mídia, com a intenção primeira de alcançar altos índices de audiência. Como já apresentamos na Introdução, os dados que constituem o *corpus* dessa dissertação são transcrições do programa de rádio intitulado “Os Manos”, produzido pelo grupo humorístico “Os dedés”. São esquetes com duração média de dois minutos, nos quais os garotos Piolho, Preto Joia e Cabeção vivenciam situações do cotidiano atribuído a esses personagens.

Além dos três personagens principais, figuram nos esquetes Nego e Nega (pais de Piolho); a Professora de Piolho; Dona Cida (patroa de Nega). Também fazem parte do programa personagens que não têm presença fixa, como repórteres, médicos e outros manos moradores da favela “Boca do Sinatra”, ambiente em que ocorre grande parte das situações. A violência na favela e no espaço doméstico, complicações do dia-a-dia de quem limpa vidros no farol, assim como vivências no universo escolar são os principais temas desses programas.

Retomando os trabalhos de Hebdige, Hall e Coupland e considerando essa importante influência exercida pelos produtos da grande mídia sobre os sujeitos e suas ações sociais, nosso interesse pelos dados que aqui apresentamos se deu por dois principais motivos: (i) a surpresa que nos causou o tipo de imagem dos manos que era veiculado nos esquetes, e (ii) os altos índices de audiência do programa, a ponto de garantirem a presença dos esquetes, por mais de cinco anos consecutivos, na programação das emissoras ligadas ao sistema Bandeirantes.

Desse modo, entendemos que, se partilharmos dos posicionamentos assumidos pelos autores acima citados acerca do papel da grande mídia, o ato de buscar compreender como se constroem trabalhos como o desenvolvido pelo grupo “Os dedés” é passo fundamental para que se possa discutir a influência dos produtos de mídia nos vários

espaços sociais. A partir de agora, trataremos mais detidamente das nossas motivações para empreender nossa pesquisa.

Como primeiro fator motivador para nosso interesse sobre esses dados, apontamos a surpresa que nos causaram as situações relatadas nesses programas. Afinal, trata-se de uma identidade de grande representatividade social, sobretudo no estado de São Paulo. Percebemos que o programa trazia um retrato claramente estereotipado e pejorativo desse grupo. Queríamos compreender, mais criticamente, como se dava a construção desse retrato.

Sobre a identidade do grupo dos “manos”, BENTES (2008), nos explica que

assim é que sujeitos-homens², pertencentes a diferentes faixas etárias e a diferentes extratos sociais vêm, ao longo de pelo menos duas décadas, produzindo uma forte identidade para si, afirmando assim, um conjunto heteróclito de repertórios lingüísticos e discursivos, de valores sociais, posturas e modos de vida que são, em grande parte, atualizados de diferentes formas por uma grande massa de pessoas - homens e mulheres -, ao mesmo tempo em que são rechaçados por outros grupos sociais que tentam se afastar e se diferenciar do processo de formação dessa identidade. (BENTES, 2008, p.1)

Ainda sobre a importância do papel social dos “manos”, BENTES (2008) observa que o estilo desse grupo exerceu e exerce grande influência sobre outros grupos sociais. Sobre a relevância dessa identidade, a autora nos indaga:

Quem não reconhece um estilo de grupo, que influenciou vários outros grupos sociais brasileiros, caracterizado pelo uso de calças largas, combinadas com moletoms, bonés (também chamados de “bombetas”) e tênis por jovens e adultos de diferentes faixas etárias e diferentes classes sociais? Quem não reconhece uma gestualidade também caracterizadora dos membros deste grupo que, enquanto fala, movimentam os braços para frente, de forma a mergulhá-los no ar de cima para baixo, sendo que os dedos polegar e indicador das

² Referência ao nome de dois CDs do rapper Rappin Hood, *Sujeito Homem 1* e *Sujeito Homem 2*, tendo sido este último produzido pela Trama, em São Paulo (BENTES, 2008, p.1).

mãos encontram-se mais proeminentes, indicando o chão?
(BENTES, 2008, p.1)

A representatividade do grupo dos manos se faz presente, ainda, em outros produtos da mídia que não só os dados aos quais nos voltamos neste trabalho. No mês de maio de 2008, por exemplo, passou a fazer parte da programação da TV Cultura o programa “Manos e Minas”. Conforme texto de apresentação veiculado no site da emissora sobre o programa:

Manos e Minas surge para cobrir uma lacuna na TV aberta, ainda carente de programas que falem diretamente com o jovem de periferia, protagonizados por eles mesmos.(...) O universo do jovem da periferia e o resgate de histórias da cultura brasileira e internacional são marcas registradas do programa Manos e Minas, exibido todo o sábado às 19h, com reprise a partir da 1h30 do domingo. Comandada pelo rapper Thaíde, a atração aposta nos segmentos de música, esporte, danças, comportamento, artes plásticas e cinema. O Teatro Franco Zampari, em São Paulo, é palco para o espetáculo e conta com a participação da plateia para o debate de reportagens. Ritmos como rap, funk, reggae e samba estão ainda presentes na programação, com apresentação de artistas populares e dançarinos. Fonte: <http://www.tvcultura.com.br/manoseminas>. Acesso em 2 de fevereiro de 2010).

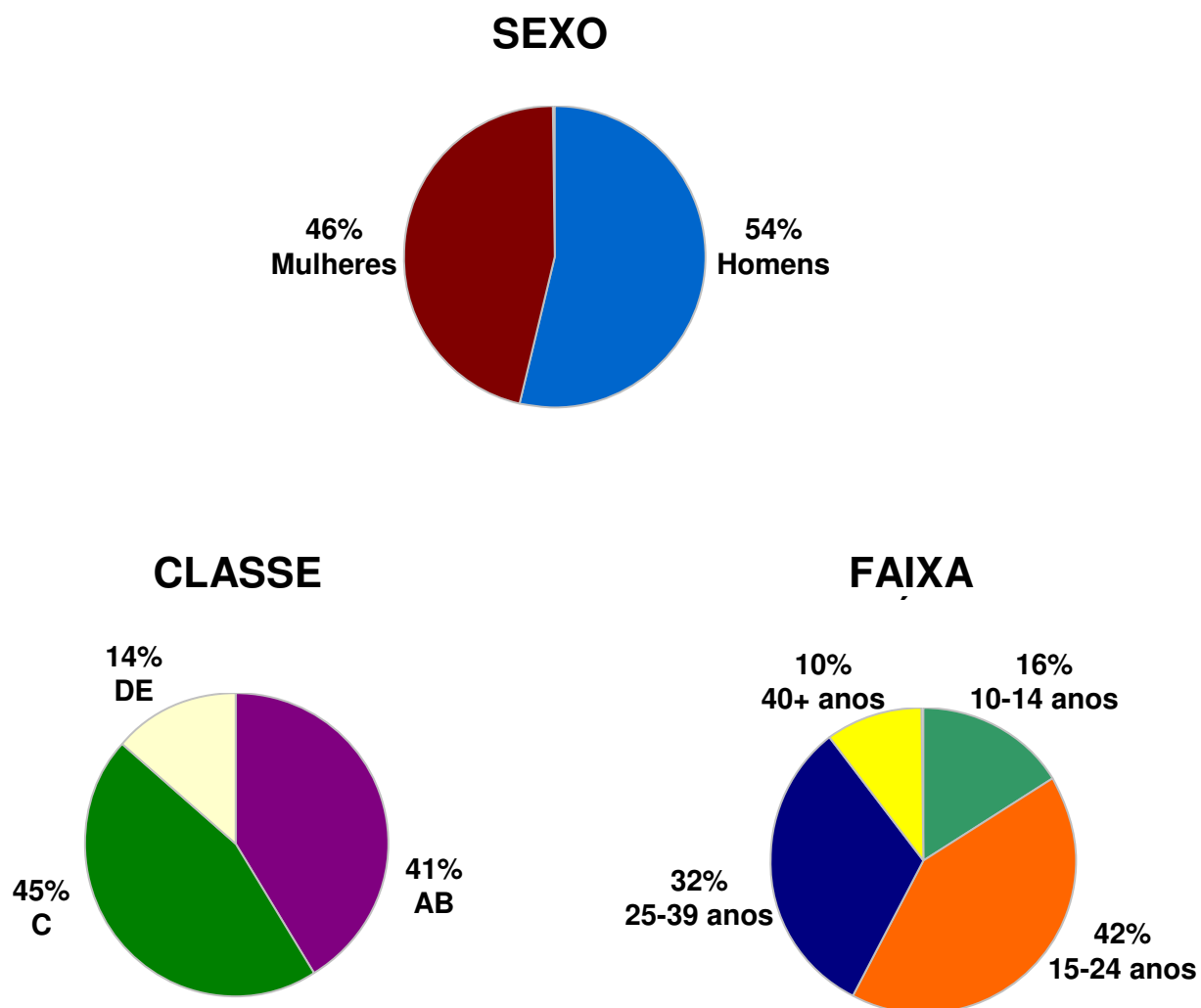
Dada essa apresentação, fica claro que falar dos manos é, em outras palavras, falar do morador das periferias paulistas e significa, portanto, tratar de imagens sociais ligadas a milhões de pessoas. Por essa representatividade, passa a chamar a atenção um segundo fator motivador deste trabalho: o programa “Os manos” tem altos índices de audiência, o que nos faz pensar no papel que o esquetes, como produtos de mídia, podem exercer sobre as representações construídas por sujeitos de determinados grupos sociais sobre os manos.

Para termos ideia dos índices de audiência do programa, é necessário considerar que os esquetes são veiculados na programação de várias rádios ligadas ao Sistema Bandeirantes. Hoje, cerca de 16 rádios, das quais podemos citar a 89 FM de São Paulo e a rádio Educadora de Campinas, exibem diariamente o quadro. Por ter curta duração, são

exibidos em meio à programação. Todos os dias, vão ao ar cerca de sete diferentes situações.

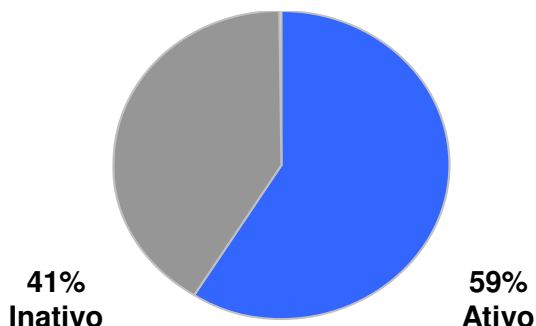
Conforme pesquisa³ realizada em novembro de 2007 pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, o IBOPE, a 89 FM é a quinta rádio com maior número de ouvintes na grande São Paulo, no período das 6h às 19h, de segunda a sexta-feira. Segundo o IBOPE, em um período de 15 dias a rádio atingiria um público de mais de dois milhões de “jovens antenados”. A composição do público da rádio é descrita na pesquisa conforme o seguinte perfil:

Quadro 2: Público da emissora 89FM, no período das 6h às 19h

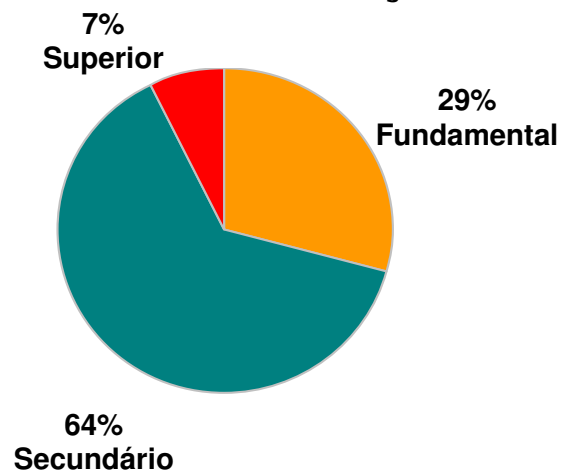


³ A pesquisa de opinião nos foi fornecida pela própria rádio. Não tivemos acesso às pesquisas de opinião das demais rádios.

ECONOMICAMENTE



GRAU DE INSTRUÇÃO



De acordo com informações veiculadas no site da 89 FM, o grande sucesso do programa “Os Manos” levou a rádio a optar por incluir em sua grade um novo quadro feito pelos mesmos humoristas: o “PrograMano”. Com uma hora de duração, vai ao ar todas as sextas-feiras e tem reprise completa aos sábados e domingos. Esse quadro é apresentado por todas as personagens que fazem parte dos esquetes e é uma mistura de música e seções apresentadas pelos personagens manos, como o “Tradumano” – um momento em que um personagem traduz uma música popular para a “língua dos manos”. Há também a seção de *merchandising*, em que os personagens vendem câmeras digitais, tênis e outros produtos, normalmente descritos como frutos de contrabando ou roubo. No programa apresentam-se, ainda, seções de dicas sobre jogos de videogame, sobre como lidar com garotas e, por fim, há uma seção em que os manos dão dicas sobre dificuldades com a língua portuguesa.

Um terceiro programa apresentado pelas personagens dos esquetes foi lançado recentemente: “Fala gente fina”. Nesse outro quadro, em que também há a mistura de música e humor, as personagens conversam entre si e com os ouvintes que telefonam para a rádio.

O grupo humorístico “Os dedês”, conforme informações do site “Bastidores do Rádio”⁴, teve início em 2003. Os humoristas possuem um site próprio⁵, hoje com cerca de cento e onze mil usuários cadastrados, no qual é possível encontrar breves informações sobre os trabalhos desenvolvidos por eles. Além dos programas de rádio, o grupo humorístico formado por Renato Dib, Alexsandro Migliari e Paulinho Ramos desenvolve outros tipos de trabalho: Migliari e Ramos, conforme informações veiculadas no próprio site, realizam locuções comerciais e dublagens de filmes; já Renato Dib desenvolve espetáculos teatrais como redator e diretor. Nos pequenos currículos apresentados no site, afirma-se que os três humoristas são músicos.

No programa “Os Manos”, cada humorista é responsável pelas vozes de determinadas personagens: Renato Dib interpreta a personagem Piolho; Alexsandro Migliari interpreta as personagens Nego, Nega e Preto Joia; Paulinho Ramos é o intérprete das personagens Professora, Cabeção e Dona Cida.

O conjunto de dados que selecionamos para esta dissertação foi coletado durante os dois primeiros anos da pesquisa. Parte do corpus é fruto dos dois discos lançados pelos humoristas, em 2007 e em 2008. O restante foi gravado diretamente do rádio, no ato da exibição do quadro. Ao todo foram coletados mais de 80 esquetes, dos quais muitos foram descartados por se tratar de peças com caráter publicitário ou então de músicas cantadas pelas personagens. Tal escolha se deu porque nosso foco era estudar o retrato de situações ligadas, segundo os humoristas, ao estilo de vida dos personagens manos. Dado esse primeiro recorte, o *corpus* constituído para os fins desse trabalho contém 64 esquetes. Desse conjunto, em função do recorte necessário por questões de método e espaço, propusemos a seleção de 16, para as análises. Os critérios utilizados para essa seleção serão descritos à frente.

⁴ www.bastidoresdoradio.com.br

⁵ www.dedes.com.br

2.2 Constituição do corpus

Após as primeiras audições dos dados, catalogamos as situações vivenciadas pelas personagens nos esquetes conforme os contextos em que se davam as interações. Ao observarmos o conjunto de dados, verificamos um padrão de temas para as situações conforme se pode observar no quadro 3. Trata-se dos contextos que, de acordo com a seleção dos humoristas, são relevantes para a caracterização desse grupo social.

Inicialmente, separamos os esquetes em dois grandes grupos, considerando o contexto maior de interação: situações que se dão no interior da favela e as que se dão fora desse espaço. A seguir, os esquetes foram divididos conforme contextos institucionais. Assim, temos os esquetes em que aparecem as relações familiares dos manos, as relações de amizade, as relações com a mídia, as relações com os espaços de cultura e lazer, com o trabalho, com a escola e, finalmente, percebemos que havia alguns contextos institucionais que não eram recorrentes, é o caso da igreja e dos hospitais; esses foram alocados em um grupo que chamamos de “demais espaços fora da favela”.

Dada essa catalogação, para nossas análises selecionamos 16 esquetes, como já mencionado. Escolhemos 4 situações de cada um dos grupos “família, amigos, escola e trabalho”, conforme o quadro 3. Assim, observaremos oito situações ambientadas no interior da favela e oito fora dela. Desse modo analisaremos o retrato das relações estabelecidas pelos manos em quatro diferentes contextos institucionais. Com essa escolha, portanto, buscamos que nosso recorte garanta ao trabalho:

- (i) amostragem da diversidade de instituições (e portanto de contextos) que permeiam as situações retratadas nos programas;
- (ii) a apresentação dos recursos empregados pelos humoristas na caracterização da relação que o mano estabelecerá em espaços institucionais distintos.

Como se pode notar no quadro 3, do total de 64 situações, 34 se dão em contextos no interior da favela e 30 se dão fora desse espaço. Não há, portanto, uma diferença numérica expressiva, desse ponto de vista, quanto à ambientação dos esquetes. Entretanto, dos 34 esquetes ambientados na favela, 24 ocorrem ou no contexto familiar, ou no contexto das relações de amizade entre os personagens adolescentes. Assim, ao

produzirem seu trabalho de *estilização paródica*, os humoristas parecem dar a esses dois espaços maior relevância.

Quadro 3- Esquetes catalogados conforme contextos institucionais de interação:

Na favela			Fora da favela			
Relações familiares	Relações de amizade	Relações com a mídia e a informação	Relações de trabalho	Relações no campo da escola	Relações no campo da cultura (diversão/lazer)	Outros espaços fora da favela <small>(supermercado, igreja, lanchonete, hospital).</small>
Barraco no barraco	Adivinhando a bebida	Bala perdida	Bala no metrô	Bomba na escola	1KG de alimento	Big Bac
Camiseta velha	Cobrindo Treta	Datena	Dona Cida	Lampião	Codigo da Vince	Enfermeira gostosa
Dona Cida Visita	Enchente	Extermínio do Piolho	Limpendo vidro	Palavras cruzadas	EMO	Nego e o Padre
Injeção no bundão	Esquecimento Global	Mano All	Nego procurando emprego	Passeio da escola	Hopin Harin	Supermercado
Jogo no Rádio	Grupo de RAP	Papai Noel	Olhando carro	Quadrilha	Iguatemia	Troca de Voz
Perfume da avão	Lendas do Sinatra	Programa de rádio	Passe Ramsés	Redação	Música na Kombi	Viagem fora do corpo
Piolho Mágico	Manutenção	Radiomano	Robertinho	Répteus	Santos e Timão	
Praystation	Rachando a grana	Super Mami	Vinho	Teatro	Star Wars	
Primeira palavra	Rebelde					
Sangue no Zóio	Serenata					
Seje gay	Super Mano					
Vanzectomia	Treta na onze					
	Turma da Mânuca					
	Virando Gay					

Para a análise das situações ambientadas no espaço familiar, selecionamos os esquetes⁶ “Camiseta Velha, Playstation, Primeira palavra e Perfume da avião”. Esses esquetes giram em torno de situações problema envolvendo a família de Piolho, personagem principal do programa “Os manos”. Neles ocorre a caracterização de práticas relacionadas ao consumo e também à própria dinâmica dos papéis desempenhados pelos membros da família. No programa, a família de Piolho é descrita como composta por ele e seus pais, Nego e Nega. Salientemos que não há, nos esquetes, retrato da família dos personagens Preto Joia e Cabeção.

No esquete “Camiseta velha”, a situação problema se apresenta quando Piolho fica irritado por ter que ir à escola vestindo camisetas com propagandas de candidatos, o garoto afirma querer se tornar “escravo da moda” e diz preferir andar com roupas rasgadas a exibir o emblema “toinho do peixe” pelas ruas. Já no esquete “Playstation”, Piolho afirma que só vai sair do quarto quando ganhar o videogame. Nego compra o presente para o garoto, mas ao ligar o aparelho Piolho descobre que o equipamento é falsificado e em vez de “falar paraguaio” fala “argentino”.

O esquete “Primeira palavra” retrata o momento em que Piolho, ainda bebê, teria dito a primeira palavra. Nesse esquete fica patente a agressividade de Nego, assim como se tenta construir uma situação para explicar a origem do bordão falado pela personagem Piolho em quase todas as situações: “isso é mó aberração”. Finalmente, no esquete “Perfume de Avião”, Nego, alcoólatra, procurando mais bebidas, resolve beber os perfumes da marca “Avon” revendidos por Nega. Os perfumes eram encomendas e, para não ser descoberto, Nego resolve encher os frascos novamente com sua própria urina.

As situações ambientadas no espaço familiar tratam, ainda, das mais diversas complicações: momentos em que o barraco da família é invadido pela água da chuva, a discussão entre Nego e Nega para que ele aceite a cirurgia de vasectomia, ou situações em que Piolho fica doente, precisa ser medicado e a única pessoa disponível para aplicar injeções é sua professora.

⁶ Os títulos dos esquetes são atribuídos pelos humoristas. Encontram-se nos encartes dos dois discos lançados pelo grupo, ou no catálogo de esquetes que pode ser visto no site dos humoristas. Os títulos não são mencionados quando os esquetes são exibidos durante a programação.

A caracterização das personagens varia pouco de situação para situação. Importante ressaltar o viés étnico empregado na constituição das personagens: Nego, Nega e Piolho são negros. Destaca-se, ainda, um conjunto de práticas comuns, que aparecem ao longo de vários esquetes: Nego, por exemplo, é caracterizado como pai alcoólatra, desempregado e violento, que agride Piolho com a borracha da máquina de lavar. Nos esquetes em que participam Nego e Piolho, a tentativa de construção de humor quase sempre passa pela agressão ao garoto. Nega é descrita como mãe que sustenta a família com a renda de seu trabalho como empregada doméstica e como vendedora de perfumes da marca “Avon”.

Já no contexto das relações de amizade, no interior da favela, predominam os diálogos entre Piolho, Preto Joia e Cabeção, sendo que este último é descrito como o único garoto branco do grupo. Piolho é caracterizado como mais jovem que os outros dois. Preto Joia é descrito como o maior dos garotos, em um esquete é ele quem dirige o carro que pegou emprestado de um tio. Já Cabeção é caracterizado como o mano menos agitado do grupo; fala devagar e por vezes não completa o raciocínio que havia começado, quando então surge seu bordão: “ó, sem palavras”.

Nos esquetes em que se tematizam as relações de amizade entre os garotos, acontecem situações variadas, desde discussões sobre temas diversos, como paqueras, as histórias sobre Sinatra (o líder da favela), o aquecimento global, até conflitos com outros manos.

Para a análise do trabalho constituído pelos humoristas retratando as relações de amizade, selecionamos os esquetes “Lendas do Sinatra, Manutenção, Esquecimento Global e Adivinhando a Bebida”. Esse conjunto retrata a variedade de temas que norteiam essas conversações. No primeiro, os garotos falam sobre as histórias que as pessoas contam a respeito da origem de Sinatra, temos então a construção de um mito. Já em “Manutenção”, os garotos tentam expulsar da favela um mano que havia assumido comportamento não adequado, conforme os padrões deles. Em “Esquecimento global”, o calor, tema tão trivial nas conversações cotidianas, é chave de entrada para uma conversa em que os manos explicam o que seria o aquecimento global. O último esquete, “Adivinhando a bebida” é uma conversa entre os garotos, quando estes observam o pai de Piolho fazendo apostas no

bar, dizendo ser capaz de adivinhar, graças a seu paladar, quais são as bebidas que as pessoas colocam em seu copo.

Com esses oito primeiros esquetes, analisamos as situações ambientadas no interior da favela. Desse conjunto, apenas as interações que se dão no espaço familiar ocorrem dentro do barraco da família de Piolho; as demais se dão na rua. Interessante salientar que as situações que ocorrem na favela sempre apresentam um conjunto de recursos sonoros de fundo que auxiliam na caracterização do contexto: latidos, gritos, músicas tocadas pelo caminhão que vende gás e mesmo a interferência de algum vizinho.

Já nos esquetes ambientados fora da favela, são frequentes as situações que se desenvolvem no contexto da escola. Nesses esquetes os sons de fundo normalmente são os gritos e risos de crianças. Os programas ambientados nesse espaço dão destaque à figura da professora. Se no ambiente familiar são muitas as situações em que Nego agride Piolho, na escola o garoto é agredido, verbal e fisicamente, pela professora.

As situações relacionadas ao campo escolar quase sempre tematizam as atividades desenvolvidas durante a rotina da escola: redações, pesquisas, apresentações orais e passeios, por exemplo. Nesses esquetes, a presença da personagem Piolho é mais frequente, Preto Joia e Cabeção quase não participam. Os esquetes ambientados na escola normalmente exploram a construção do humor por meio das dificuldades enfrentadas por Piolho. Em todos esses programas, Piolho encontra problemas para desempenhar bem as atividades solicitadas pela professora. Para analisar a caracterização das personagens nesse contexto de interação, selecionamos os esquetes “Redação, Quadrilha, Répteus e Lampião”. Nos três primeiros, Piolho expõe, em aula, atividades solicitadas pela professora: uma redação sobre seu pai, um projeto sobre a festa junina da escola e uma pesquisa sobre os répteis. Já no esquete “Lampião”, os meninos conversam sobre Lampião, na tentativa de ajudar Preto Joia a terminar um trabalho.

Outro contexto de interações importante, fora da favela, são as situações relacionadas ao campo do trabalho. Nelas os garotos aparecem juntos limpando vidros no semáforo, cuidando de carros na rua ou vendendo balas no metrô. Nega também aparece em diferentes situações relacionadas ao trabalho: pedindo aos patrões o vale-transporte para poder voltar para casa, levando o filho da patroa para passear no shopping, levando a

Piolho marmita com as sobras do almoço dos patrões, vendendo para as vizinhas produtos da marca “Avon” a fim de complementar a renda. Finalmente, Nego, pai desempregado, aparece apenas uma vez em uma situação relacionada ao trabalho, na qual passa por uma entrevista para concorrer a uma vaga de porteiro. Nessa circunstância, fica evidente a tentativa de esconder seu alcoolismo e seu pouco empenho em conseguir trabalho.

Para a análise da *estilização paródica* empreendida pelos humoristas quando retratam o mano nas atividades do campo do trabalho, selecionamos os esquetes “Limpendo vidro, Olhando carro, Nego procurando emprego e Robertinho. Assim, buscamos retratar a diversidade de situações nas quais participam não apenas os garotos (caracterizados como jovens manos), mas também os manos adultos.

Nos dois primeiros esquetes (Limpendo vidro e Olhando carro), tomamos contato com a dinâmica do dia-a-dia dos garotos desempenhando essas atividades nas ruas. Já no esquete “Nego procurando emprego” poderemos ver como essa personagem se comporta durante uma entrevista de emprego. Finalmente, em Robertinho, temos o retrato de uma situação de trabalho envolvendo Nega e o filho de sua patroa.

Nos esquetes ambientados fora do espaço da favela, os recursos sonoros para caracterização do ambiente são outros. Nas ruas temos os sons dos motores de automóveis, as buzinas, os gritos dos motoristas. No shopping (onde se passa o esquete Robertinho) e durante a entrevista de emprego de Nego, não são empregados recursos sonoros de fundo.

Os esquetes retratam, ainda, as relações das personagens com a mídia e com as formas de lazer e cultura. No programa, a relação com a televisão e o rádio se dá dentro do espaço da favela. Esses meios normalmente surgem em situações nas quais se relata a cobertura de algum confronto: há uma situação em que Piolho concede entrevista a uma rede de televisão, narrando troca de tiros na favela; em outra situação, os garotos ouvem um programa de rádio chamado “Os truta”. Trata-se de um arremedo do próprio programa “Os manos” e os personagens discutem, indignados, a falta de realidade com que o cotidiano dos manos é tratado nesse programa de rádio. Há ainda um esquete em que uma rede de televisão faz cobertura de uma ação de agentes da vigilância sanitária, os quais teriam por objetivo “exterminar os piolhos da cabeça da criançada” da favela. Piolho, ao ouvir essa frase, acredita que na verdade os agentes estão na favela para matá-lo.

Fora do espaço da favela se dão também atividades de lazer e diversão. Em dois esquetes a situação gira em torno do cinema e das dificuldades dos garotos em entender os filmes, sempre colocados como muito “cumpricados” para os personagens. Há situações em que os garotos vão passear no shopping e têm dificuldades para encontrar a saída; assim ficam rodando no estacionamento por horas, com um carro modelo Passat, ano 79, que seria de um tio do personagem Preto Joia. Ocorre, ainda, uma situação em que os garotos vão assistir a um show, para entrar deveriam levar um quilo de alimento, entretanto, levam os alimentos já cozidos.

Esperamos que até aqui se possa ter uma imagem geral do tipo de trabalho presente nos dados que analisamos. Neles se pode observar uma construção que visa a colocar em cena não apenas estilos de fala atribuídos a um grupo social alvo de *estilização paródica*, mas sim um retrato amplo de seu cotidiano, de suas práticas, seja nos contextos privados ou públicos.

2.3 Sobre a metodologia de transcrição dos dados

Após as primeiras audições dos dados, colocou-se para nós uma importante questão: que tratamento dar aos esquetes para que pudessem ser analisados? Que metodologia de transcrição poderia dar maior visibilidade à manipulação linguística empreendida pelos humoristas?

O primeiro caminho que buscamos foi submeter alguns trechos de gravação à análise acústica. Para isso, empregamos a versão 5.0.11 do *software* Praat. Buscávamos perceber que tipo de manipulação era mais saliente para a caracterização das personagens manos. Entretanto, nos esquetes, as vozes das personagens estão misturadas a uma série de recursos para a caracterização do ambiente: latidos, buzinas, músicas etc. Dada a presença desse conjunto de recursos, não foi possível uma análise confiável dos dados, do ponto vista acústico. Abrimos mão, então, desse tipo de abordagem.

Dadas as especificidades dos dados, procuramos empregar uma metodologia de transcrição suficientemente detalhada para expressar os fenômenos que observávamos nas audições. Queríamos dar visibilidade tanto à manipulação linguística quanto à manipulação multimodal empregada pelos humoristas. Após a audição de todo o *corpus*, o que se

percebeu foi que os recursos multimodais, quando empregados, eram quase sempre os mesmos, de modo que, dados os recortes analíticos que objetivávamos, não era relevante apresentá-los em todas as transcrições. Essa observação nos fez optar, então, por um modelo de transcrição que desse maior visibilidade à manipulação linguística. Tínhamos, portanto, um outro problema: como adotar uma metodologia de transcrição que desse visibilidade àquilo que era manipulação dos humoristas sem que os dados se confundissem com as próprias marcas dialetais desses sujeitos? Buscávamos, portanto, um modelo que pudesse dar visibilidade ao que era mais saliente enquanto trabalho de *estilização paródica* posto que, como já nos explicara Bakhtin([1975]1988), trata-se de um trabalho de seleção parcial, que coloca luz sobre alguns recursos e relega outros à sombra.

Nessa época, participamos do colóquio “Transcrição e análise de dados linguístico-interacionais: questões teórico e metodológicas”, promovido no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, pela comissão presidida pela professora doutora Edwiges Maria Morato. Nesse colóquio, colocava-se como questão importante justamente a observação da natureza dos dados analisados, assim como o recorte teórico-metodológico adotado pelos pesquisadores. Foi nesse encontro que travamos contato com o protocolo de transcrição empregados nos estudos sociolinguísticos realizados pelo grupo de pesquisadores do projeto ALIP (amostra linguística do interior paulista), da UNESP de São José do Rio Preto, sob supervisão dos professores doutores Sebastião Carlos Leite Gonçalves e Luciani Ester Tenani. Apresentamos, a partir desse momento, esse protocolo de transcrição, assim como os motivos que nos levaram a optar por ele.

2.3.1 O protocolo de transcrição de dados do projeto ALIP

Como salientam os autores do manual, o sistema de transcrição empregado no projeto ALIP é constituído a partir das convenções desenvolvidas por outros projetos (VOTRE & OLIVEIRA, 1995; PAIVA, 2003; VANDRESSEN, 1995) especialmente o projeto NURC (CASTILHO, 1990) por sua abrangência nacional. A seguir, apresentamos os quadros de sinais de transcrição empregados nessa metodologia.

Quadro 4: Sobre as convenções de sinais de transcrição
Quadro de sinais da transcrição

OCORRÊNCIAS	SINAIS	Observações / Exemplos
Sobre a grafia das palavras		
Nomes próprios em geral	Iniciais Maiúsculas	... a festa foi na casa do Carlos ... Não se usam maiúsculas após os sinais ... ?
Nomes próprios que identificam o informante ou pessoa do relacionamento do informante,	Não transcrever o nome e grafar apenas as iniciais maiúsculas	Doc: Dona M. , a senhora falou que o J. , seu marido...
Nomes de obras (livros, revistas, jornais) e/ ou palavras estrangeiras	Em itálico e grafia da língua de origem, quando for o caso.	... adorava ouvir <i>Purple Rain</i> gostei de ler <i>Cem Anos de Solidão</i> ...
Marcadores discursivos	Ocorrência seguida do ponto "?", quando for o caso.	... é pra deixar aqui né?... ... então acho que aí é o ponto
Fáticos/Interjeições	Ocorrência seguida do ponto "!"	... ah! ... que alívio...
Interjeições já dicionarizadas		Vixe! , ixe! , pô!
Numerais e letras	Por extenso	... foram trinta e três alunos... ... marca com um xix a alternativa bê na a questão dez , marquei a alternativa bê e não a dê
Siglas e abreviaturas Importante: siglas não se confundem com redução de palavras, como por exemplo, depê , para 'dependência', que devem ser grafadas na sua forma reduzida, em minúsculas.	Grafar conforme a pronúncia do informante. Se pronunciada letra a letra (ex.1), grafar em caixa alta, separando as letras por ponto. Se pronunciada como palavra (ex.2), seguir a grafia prevista pela ortografia, em caixa alta e sem pontos entre as letras.	Ex. 1: B.O. , IN.S.S. , IN.P.S. , U.F.R.J. , R.G. , C.P.F. Ex.2: USP , IAMSP , TAM , SUS , UFSCAR , CIC .
Truncamento (palavras incompletas) ¹	/	... ca' casou semana passada...
Metalinguagem do informante	'aspas simples'	... o ' mesmo ' do carioca
Citação	"aspas duplas"	... Armstrong disse " pequeno passo para o homem... gigantesco salto para a humanidade "
Sobre alguns aspectos morfo-fonológicos		
Indicar a inserção de segmentos vocálicos somente quando for a forma a padrão	Registrar a forma realizada	alemb r á(r), avoá (r) , d r ento, des p ois, rev o rve
Indicar o apagamento de segmentos, quando for: a) Segmento vocálico e/ou consonantal em início, meio ou final de palavra b) Ditongos c) Redução de 's' do morfema de primeira pessoa plural d) Redução de gerúndio ou sequência -nd- e) Redução de infinitivo de verbos	Colocar o segmento não realizado entre parênteses.	(a)yrancô (u) , tam (b) êm, me (s) mo ca (i) xa, pe (i) xe, po (u) co nós fomo (s) , nós pegamo (s) cantan (d)j o, propagan (d)j a cantá (r) , vendê (r) , sorrí (r)
Indicar as realizações não-previstas das preposições, quando houver:		
a) Contração da preposição <i>com</i> + artigo	Indicar a contração com uma aspa	c'a (=com + a), c'o (=com + o), c'um (=com + um) c'uma (=com + uma)
b) Contração da preposição <i>de</i> + artigo indefinido		d'um (=de + um), d'uma (=de + uma)
c) Contração da preposição <i>de</i> + pronome <i>eu</i>		d'eu (=de + eu)
d) Contração da preposição <i>de</i> + palavra iniciada por vogal		d'oeste (=de + Oeste), d'água (=de água), d'onde (de + onde)
e) Redução da preposição <i>para</i>	Registrar a forma realizada	pra (sem acento), pa (sem acento)
f) Contração da preposição <i>para</i> reduzida + artigo	Registrar a forma realizada	pra (=para + a), pa (=para + a), pro (=pra + o), po (=para + o), pr um(a) (=pra + um(a)), pum(a) (=pa + um(a))
g) Modificação da preposição <i>em</i>	Grafar como ela é realizada (<i>em > ne</i>)	a gente vai muito ne rio pa pescá(r)
h) Inserção/modificação de preposição	Registrar a forma realizada	eu penso de que ele não deve ir... eu perguntei na onde ele morava... eu perguntei da onde ele vinha...

Quadro 5⁷: Sobre as convenções de sinais de transcrição

Quadro de sinais da transcrição

Sobre alguns elementos prosódicos		
Silabação	Hífen entre as sílabas (sem espaço)	... foi quando ele disse... -fi-que-a-qui- ...
Pausa	Reticências para qualquer tipo	... ele... voltou feliz...
Ênfase	CAIXA ALTA	... ele almoçou com ELA ...
Alongamento (de vogais/consoantes)	Dois pontos digitados duas vezes	... ele a:: cha...
Interrogação	Ponto-de-interrogação	... você vai à festa?...
Sobre alguns aspectos da interação		
Identificação dos participantes da interação	Documentador (Doc.) Informante (Inf) e Interveniente (Int)	Doc.: o senhor gosta de pescar? Inf.: eu não sei pescar... eu não aprendi...
Início de turno	Minúsculas	
Discurso direto	Aspas duplas e duplo travessão	... ela disse -“vamos à festa?” - eu respondi -“talvez”- .
Seqüência de discurso direto	Separar por travessão cada um dos turnos	Inf.: aí ele falou – “cadê o dionheiro” – ... – “ta lá atrás” – o outro falou.
Mudança do fluxo discursivo	Duplo travessão	... eu não tinha – fique quieto ((falando com o cachorro)) – tempo de estudar...
Superposição/simultaneidade de vozes	Texto entre colchetes, com índice sobrescrito à esquerda do colchete inicial. Todas as sobreposições devem ser indicadas seqüencialmente em toda a transcrição (1, 2, ..., n)	Inf.1: eu não tinha saído de lá... ¹[e foi então...] Doc.: ¹[cê tava] em casa ainda? Inf.1: eu tava... e foi então que ele ligou...
Intervenção do documentador no fluxo de fala do informante	Se não houver sobreposição de vozes	Inf: outro dia eu estava na casa do João [Doc.: ahan] quando...
	Se houver sobreposição de vozes:	Inf: outro dia eu estava na casa do ¹[João] ¹[Doc.: ahan] quando ...
Risadas simultâneas de documentador e informante		Doc e Inf: ((risos))
Sobre os comentários do transcritor		
Hipótese do que se ouviu	Entre parênteses	... foi então que ele (fez) a prova...
Comentário descritivo do transcritor	Entre parênteses duplos	... eu não gosto de pescar... é que não sei pescar... ((risos)) por isso que não gosto...

Esse sistema de transcrição nos possibilitou, portanto, a marcação de fenômenos comuns em nossos dados e nos dados de fala espontânea, como se pode observar no exemplo abaixo:

Personagens

Falas das personagens

Nega ((gritando)) ROBERTINHO::... ROBERTINHO::... CADÊ VOCÊ
ROBERTINHO::... AI MEU DEUS...

Nego AÍ NEGA... PARA C’O ESSE GRITE::RO MANO...

Nega para uma po((bip de censura))rra Nego... a Dona Cida vai me matá(r)... como é que eu vô(u) expriçá(r) pra ela que eu pirdi o fi(lh)o dela no shoppi(ng)...
ROBERTINHO::

Nego aê Nega... fica de boa mano... pivete já deve aparecê(r) aê mano...

⁷ Manual do sistema de transcrição de dados do projeto ALIP (amostra linguística do interior paulista). Versão 5.

Nega

como é que (vo)cê sabe Nego::? como é que (vo)cê sabe Nego::? e se ele foi sequestra::do... e se o petrófilo pego(u) ele hein? hein? hein? ROBERTINHO::

Como se pode perceber na transcrição, com esse modelo é possível marcar a não realização de segmentos, como ocorre em matá(r), vô(u), shoppi(ng), aparecê(r), fi(lh)o. Também é possível a marcação de substituições ou inserções, como ocorre em cê, expricá(r), petrófilo.

Temos nesse exemplo, ainda, a marcação dos momentos de ênfase, fenômeno bastante complexo, mas que foi aqui representado apenas quando havia intenção clara das personagens em elevar o tom de voz durante as interações. Marcam-se, ainda, os prolongamentos de vogais, como se nota nas várias vezes em que Nega invoca Nego: “como é que cê sabe Nego::?”; ou no trecho “PARA C’O ESSE GRITE::RO”.

Desse modo, acreditamos que o sistema por nós aqui adotado efetivamente pode propiciar maior visibilidade para os vários tipos de manipulação linguística presentes no trabalho de *estilização paródica* empreendido pelos humoristas. Como vimos nessa amostra, os dados são ricos em manipulações de natureza morfo-fonológica. Entretanto, as manipulações ocorrem também em outros âmbitos, como o lexical, o morfo-sintático, o textual e o discursivo. Precisávamos de uma metodologia que, portanto, nos permitisse uma “transposição mais fiel possível em termos de registros gráficos permanentes” (PAIVA, 2003, p. 135, *apud* GONÇALVES e TENANI); e que nos permitisse a marcação dos fenômenos salientes para o trabalho de *estilização paródica*, sem que perdêssemos de vista a constituição textual e discursiva dos esquetes.

Dada nossa escolha por esse sistema, inicialmente todos os esquetes selecionados foram transcritos e passaram por duas revisões. Assim buscamos a maior correção possível na representação dos segmentos. Finalmente, após essa etapa, os esquetes foram lidos e ouvidos na busca de se observar, de uma forma mais geral, indícios do trabalho de *estilização paródica* empreendido em cada programa. Em outras palavras, durante as audições, buscávamos observar as estratégias empregadas pelos humoristas que dessem visibilidade ao trabalho de *estilização paródica* feito por eles. Nesse momento, ouvíamos os esquetes e registrávamos as estratégias

- (i) semântico-pragmáticas: conteúdo global dos esquetes, temas, contextos;
- (ii) textuais e discursivas: principais mecanismos de articulação do texto/ constituição dos discursos presentes nos esquetes;
- (iii) lexicais: principais escolhas lexicais realizadas pelos humoristas, bordões, expressões cristalizadas, formas nominais de tratamento;
- (iv) morfo-fonológicas: realização/não realização ou ainda a inserção de determinados segmentos.
- (v) morfo-sintáticas: fenômenos de concordância verbal e nominal mais salientes.

Esse tipo de registro nos deu mais clareza sobre os âmbitos em que as ações estratégicas dos humoristas poderiam ser mais perceptíveis. Entretanto, nos colocou diante de uma outra questão: como organizar de maneira clara essa infinidade de recursos em função de um estudo crítico sobre esses dados? Como resposta a essa questão foi que propomos os dois capítulos de análise (capítulos 3 e 4) com a organização que ora se apresenta. Salientemos, aqui, que nem todas as observações que figuraram nesse registro constam nesse trabalho. Apresentamos aqui os apontamentos que julgamos mais relevantes para constituição de nossa argumentação.

Feita essa visada mais ampla sobre os dados, na seção seguinte apresentaremos os principais dispositivos analíticos que articulamos nos capítulos 3 e 4. Portanto, retomaremos na próxima seção alguns conceitos já apresentados no capítulo 1, para depois darmos sequência às análises propriamente ditas.

2.4 Dispositivos analíticos

Um primeiro conceito importante a ser retomado antes de nossas análises é o de *estilização paródica*. Como vimos, trata-se de uma noção desenvolvida por Bakhtin. Sobre esse fenômeno, o filósofo nos explica que se trata de um

outro tipo de esclarecimento recíproco internamente dialógico em que as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora. (BAKHTIN, [1975]1988, p. 160-161).

Em nossos dados, essa destruição de que trata Bakhtin ([1975]1988) ocorre por meio de diferentes recursos. A título de exemplificação, podemos observar o fragmento abaixo, retirado do esquete “Manutenção” (ANEXO E):

Piolho	aê mano... cê pode até tá trabaiano... tá ligado? mai manj... que paiçada é essa aí de bota(r) adesivo c’o seu nome na porta do carro... mano? qué(r) pagá(r) de gatão pas mina... dá licença... mano... vaza
Preto Joia	é isso aê mano ... fica meten(d)o adesivo c’o teu nome aê queren(d)o dá uma de gostoso aqui na boca do Sina::tra mano? nem vereador cê é ... dom
Cabeção	é isso aí mano... pode i(r) tiran(d)o esses adesivo tudo aí que tá c’o seu nome... mano... senão... ó... sem palavras
Manutenção	aê mano... ceis tão fazen(d)o confusão... ondê que ceis tão vem(d)o meu nome aê? aí meu nome aqui... tu num sabe lê(r)... lê aí... pivete... meu nome
Piolho	aê mano num tô falan(d)o do seu nome ... tô falan(d)o da sua alcunha... mano... comé que cê anda aê... mano? qué(r) pagá(r)de gatão co’esse adesivo aê ó... Mano Tensão ... tá pensan(d)o que cê é quem mano?

Nesse fragmento, as personagens manos tentam expulsar da favela um outro mano que estaria assumindo comportamento não desejado. Fica claro, que tudo não passa de uma confusão que tem por base a interpretação da palavra “manutenção” adesivada no carro desse outro mano. Obviamente, o recurso à destruição da linguagem do mano se faz presente, posto que na situação relatada, as personagens aparecem como pessoas que só conseguem compreender essa palavra conforme as coordenadas sociais de seu espaço. Assim, ela assume valor de nome próprio e passa a ser compreendida como “Mano Tensão”.

Percebe-se ainda, no esquete, um questionamento à própria competência de leitura do *mano*, incapaz de diferenciar a grafia dessas duas expressões (manutenção e *Mano Tensão*). Obviamente, retomaremos esse exemplo nos próximos capítulos a fim de explorá-lo mais detidamente. Entretanto, queríamos salientar que o trabalho de *estilização paródica* se vale de uma gama de recursos responsáveis pelo efeito final que seria essa destruição desmascaradora da linguagem (e como veremos, do papel social) do outro.

Sobre o fenômeno da *estilização paródica*, Bakhtin ([1975]1988, p. 161) ainda nos explica que ela deve “criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde (...) para ser substancial e produtiva a *estilização paródica* deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada”.

Aqui é necessário ressaltar que, conforme visto no quadro 3, os esquetes tematizam as relações das personagens com instituições presentes no contexto da vida cotidiana: a família, o trabalho, a escola, o lazer e ainda as relações desses sujeitos com o próprio espaço em que vivem: a favela, que também se revela nos esquetes como uma instituição, com regras e valores próprios. Note-se que os humoristas, em termos bakhtinianos, empreendem um trabalho de *estilização paródica* em que se constitui um todo substancial. Assim, não só representam a linguagem que seria empregada pelos *manos*, mas também recriam o conjunto de práticas sociais nas quais as personagens se engajariam em diferentes contextos.

Desse modo, os estilizadores criam um mundo indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada. Consideramos ser esta forma de constituição do programa um aspecto extremamente importante a ser analisado. Essa perspectiva nos permite compreender que a seleção de determinadas práticas, esquemas de vida e valores como retratos do *mano* revelam, na verdade, o posicionamento ideológico que permeia todo o trabalho de *estilização paródica* empreendido pelos humoristas. Como vimos no exemplo, os humoristas dão sua versão do que seria a linguagem do *mano* e circunscrevem-na aos espaços sociais que atribuem a essas personagens. Assim, percebemos que todas as situações retratadas nos esquetes acabam por criar um mundo, segundo os humoristas, no qual o *mano* transitaria.

Bakhtin ([1975]1988) nos esclarece, ainda, que em fenômenos nos quais ocorre a representação do discurso de outrem, como é o caso da *estilização paródica*, a linguagem social alvo torna-se

objeto de reprodução livre e artisticamente orientada, de reestruturação, de reorganização literária: separam-se os elementos típicos da linguagem, característicos ou até mesmo simbolicamente essenciais. O distanciamento da realidade empírica da linguagem representada pode ser, por isso, muito importante, não apenas no sentido de uma seleção parcial e de um exagero dos elementos disponíveis desta linguagem, mas também no sentido de uma criação livre, no espírito desta linguagem, de elementos que são absolutamente estranhos ao seu empirismo. (BAKHTIN, [1975]1988, p. 138).

Assim, podemos perceber no exemplo abaixo, retirado do esquete “Esquecimento Global” (ANEXO G), que a seleção dos humoristas, quanto estes dão sua versão do que seria a linguagem do mano, pode ser exagerada e mesmo trazer elementos que sejam absolutamente estranhos a essa linguagem:

Piolho	aí mano... cê nunca ouviu falá(r) do esquecimento grobal... dá licença ó... mó desenformados mano
Cabeção	aí Piolho... esse negócio de esquecimento global tem a vê(r) co'aquele:: negócio de raio::s ultraviolenta... né?
Piolho	tem mano... tem sim Cabeção... os raio ultraviolenta mano... que faz os buraco na camada do aeroxonio
Preto Joia	camada de aeroxonio mano? agora qu'eu num tô entendem(d)o mais nada ó
Piolho	aí mano... cê tam(b)ém é mó burro... tá ligado? os raio ultraviolenta vem lá dos espaço... tá ligado mano? aí eles vem em direção a terra assim mano... aí eles encontra ante chegá(r) na terra a camada do aeroxônio mano... qué tipo assim... mano... um pedágio
Cabeção	só mano... só que os raio ultraviolenta mano::... es são tudo uns violento mano... e aí eles num qué(r) pagá(r) pedágio né... aí o que qu'eles faiz mano... eles chega na violência mano... e fura a camada do aeroxonio

Portanto, um outro aspecto importante a se observar ao longo do trabalho é como se dá essa seleção exagerada e de elementos estranhos. Afinal, como se pode perceber no exemplo, as trocas “efeito estufa/efeito estrupa”, “ultravioleta/ultraviolento”, “aquecimento global/esquecimento global” criam outras significações que deslocam essa situação do primeiro frame criado quando os garotos falam do calor. Importante notar que

essas significações não são casuais, posto que “violento e estrupa” acessam o frame do mundo da violência que se quer associar a essas personagens.

Nessa perspectiva, um segundo conceito importante para essa pesquisa é *ideologia*. Sabe-se que desde os trabalhos de Tracy (1796), o conceito de *ideologia* foi transformado e ressignificado por muitos teóricos, entretanto, queremos ressaltar que o termo foi empregado, nesta pesquisa, partilhando da concepção marxista que emerge no trabalho “Uma contribuição à crítica da economia política” de Karl Marx (THOMPSON, 2002, p. 54). Neste trabalho, como observa Thompson (2002), ideologia passa a ser vista por Marx como “sistema de ideias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória”.

Acerca dessa concepção do termo, Thompson nos explica que

a ideologia expressa os interesses da classe dominante no sentido que as ideias que compõem a ideologia são as ideias que, num período histórico particular, articulam as ambições, os interesses e as decisões otimistas dos grupos sociais dominantes, à medida em que eles lutam para garantir e manter sua posição de dominação. Mas a ideologia representa relações de classe de uma forma ilusória pois que estas ideias não representam acuradamente a natureza e as posições relativas das classes interessadas; ao contrário, elas representam mal estas relações, de uma maneira tal que favorecem os interesses da classe dominante. (THOMPSON, 2002, p. 54).

A seleção parcial que ocorre na *estilização paródica*, como já observara Bakhtin ([1975]1988), faz com que determinados elementos de linguagem sejam elevados a símbolos. Obviamente, essa elevação não é, como vimos, casual, mas sim ideologicamente orientada. Para compreender mais claramente o processo de estilização, caracterizado pela relação em que um dado elemento de linguagem passa, ideologicamente, a indiciar determinados significados sociais, mobilizamos também alguns conceitos articulados pela linguista Judith Irvine (2001), a saber, os conceitos de *iconização*, *recursividade* e *apagamento*. Como nos explica Bentes (2008), esses conceitos podem ser assim compreendidos:

a) *Iconização*: é um processo semiótico que transforma a relação sgnica entre traços linguísticos e imagens sociais aos quais eles são

ligados. As diferenças lingüísticas parecem ser representações icônicas dos contrastes sociais que elas indexam – como se os traços lingüísticos de alguma maneira descrevessem a natureza ou a essência de um grupo social. A representação ideológica – ela mesma um sinal - opera com em termos de imagens; ela seleciona qualidades supostamente compartilhadas tanto pela imagem social como pelos traços linguísticos (ou melhor, uma imagem de tais traços), colocando essas imagens juntas. Nesse sentido, a iconização resulta em uma atribuição de causa ou necessidade a uma conexão (ante comportamentos linguísticos e categorias sociais) que pode ser histórica, contingencial e ou convencional.

b) *Recursividade*: envolve a projeção de uma determinada oposição (saliente em um nível de relacionamento) a um outro nível. É o processo pelo qual distinções significativas (entre grupos, entre variedades linguísticas etc.) são reproduzidas no interior de cada lado da dicotomia, criando subcategorias e subvariedades; ou inversamente, é o processo pelo qual oposições internas a um grupo são projetadas para fora, nas relações inter-grupos, criando supercategorias que incluem os dois lados da oposição, mas que os opõem a alguma outra coisa. Esse é o processo que liga formas subliminares de diferenciação a contrastes mais amplos.

c) *Apagamento*: é o processo pelo qual uma ideologia simplifica o campo sociolinguístico. Dando atenção a apenas uma dimensão da diferenciação e ignorando as outras, reduzindo, assim, alguns fenômenos sociolinguísticos (ou pessoas ou atividades) invisíveis. Então, por exemplo, um grupo social ou uma linguagem pode ser imaginado como homogêneo, suas variações internas desconsideradas. (BENTES, 2008)

Outra noção importante para o desenvolvimento deste trabalho é a de texto. Noção que, como já dissemos na Introdução, aqui é compreendida como “lugar da interação” (KOCH, 2004, p. 19), no qual dialogicamente os sujeitos se constroem e/ou são construídos. Como já adiantamos, nesta pesquisa nos propomos à observação mais detida de algumas das estratégias no nível textual que também constituem o trabalho de *estilização paródica* e que corroboram para a construção de uma representação da identidade social e linguística do grupo dos manos. Nosso interesse por esse recorte se deve ao fato, já observado por Hanks (2008), de que os textos

não têm apenas força potencial locucionária, ilocucionária e perlocucionária, mas são também um modo poderoso de naturalizar

a realidade social e de socializar a realidade natural. No primeiro caso, assimetrias, distorções ideológicas, limitações perceptuais e valores advindos das relações sociais, tomam a aparência de condições naturais, inevitáveis. Por serem encaixados em forma de produção textual, de orientação estética e de modos de recepção, fatos sociais historicamente específicos se tornam invisíveis e inquestionáveis. Essa é uma forma tangível de influência sobre a consciência quotidiana e de orientação dos agentes, distinta mas complementar à consequencialidade dos atos de fala.

(HANKS, 2008, p. 152)

Hanks ([2006]2008) observa, ainda, que a “competência textual reproduz as assimetrias sociais e econômicas, tornando-se uma forma de capital simbólico controlado, acumulado e distribuído hierarquicamente”. Desse modo, o texto pode ser visto como capital cultural, como modo de naturalizar e vulgarizar realidades sociais, como um instrumento de autoridade e como meio (e a medida) da disputa política. (HANKS, 2008, p. 153).

Em nossos dados, essa natureza do texto já discutida por Hanks ([2006]2008) é ainda mais patente, se considerarmos a arena social que esses esquetes representam. Portanto, acreditamos que, ao observarmos mais detidamente alguns dos recursos de organização textual empregados pelos humoristas, conseguiremos ter mais clareza sobre aquilo que esses estilizadores buscam eleger enquanto “realidade social” a respeito dos manos.

É importante salientar aqui que a *estilização paródica* é uma formulação intertextual por excelência. Afinal, nela os produtores dos textos, como já nos explicara Bakhtin, dão sua versão àquilo que seria a linguagem do outro. Essa versão só se torna acessível à audiência pela sua materialização textual e discursiva. Portanto, espera-se também, na *estilização paródica*, a mobilização de uma série de recursos que possibilitem essa materialização.

Em associação à noção de texto, articulamos ainda as noções de textualidade e contexto. Essas noções na verdade nos auxiliam a entender o texto, como observa Beaugrande (1997 *apud* Bentes e Rezende, 2008) como artefato linguístico e processo sociocultural. Portanto, Beaugrande compreende que a noção de textualidade, para além de

“qualidade inerente a todos os textos”, deve ser vista como “um empreendimento humano quando o texto é textualizado, isto é, quando um ‘artefato’ de sons ou marcas escritas é produzido ou recebido como um texto”. Sobre esse empreendimento, o autor nos explica que:

Percebemos que a textualidade não é apenas uma propriedade ou traço linguístico, ou ainda, um conjunto desses, mas um modo múltiplo de conexão ativado toda vez que eventos comunicativos ocorrem. (...) Fomos impelidos a restaurar a conexão social do texto com o contexto e dos produtores e receptores do texto com a sociedade, formalmente eclipsadas por nosso foco convencional no autor e no indivíduo. (Beaugrande, 1997 *apud* Bentes e Rezende, 2008, p. 30)

Para compreendermos essa conexão social do texto com o contexto, retomamos a noção de contexto tal qual entendida pelo linguista antropólogo William Hanks. Como bem nos explicam Bentes e Rezende (2008), Hanks adota uma perspectiva na qual concebe o contexto como construto global e durável, apresentando um escopo social e histórico maior do que qualquer ato localizado. Essa perspectiva assumida por Hanks ([2006]2008) se coloca contra o que o autor chamou “abordagens individualistas” da noção de contexto, desenvolvidas, segundo o linguista, em trabalhos sobre a linguagem e o discurso nos quais o contexto era entendido de modo efêmero e local.

Conforme a perspectiva de Hanks ([2006]2008),

A produção de enunciados não é tomada como sendo o centro gerador do contexto, como o é para as abordagens individualistas. Ao invés disso, os sistemas de referência explicativos são as condições sociais e históricas anteriores à produção do discurso que o restringem. A descrição linguística convencional é um exemplo porque postula que os usos individuais da linguagem, para sua inteligibilidade, dependem dos sistemas linguísticos (gramatical e semântico) que sejam logicamente anteriores a qualquer ato de fala. Na medida em que estas perspectivas tratam da produção do discurso como um todo, as unidades relevantes são ou abstrações analíticas (o falante idealizado da linguística) ou coletividades (comunidades, classes, redes sociais, tipos de agentes definidos por sexo, idade, profissão, local onde moram etc.). Do mesmo modo, o quadro temporal da produção do discurso não é o desenrolar momentâneo dos enunciados que os defensores do individualismo

chamam de tempo real, mas o tempo conjuntural dos sistemas coletivos e dos processos históricos (HANKS, [2006]2008, p. 171-175).

É com base na noção de contexto, que surge outro importante termo que empregamos nesse trabalho: significado ou significação social. Aqui, ressaltamos que partilhamos da noção assumida por Blom e Gumperz, autores que empregam o termo significação social para fazer referência ao valor social embutido quando uma elocução é usada em um certo contexto Blom e Gumperz ([1972]2002).

Assim, articulando as noções de texto e contexto conforme adotadas nesse trabalho, é possível partilhar da definição de Bauman (2004 *apud* Bentes e Rezende, 2008, p. 43), para quem

todo texto pressupõe uma operação de descontextualização porque, ao retirar um trecho do discurso de seu contexto, tornando-o internamente coerente, procedemos de uma forma a objetivá-lo como uma unidade textual discreta, à qual podemos nos referir, e que podemos descrever, nomear, citar, exibir, tratando-a como objeto. (BAUMAN, 2004 *apud* BENTES e REZENDE, 2008, p. 43).

Desse modo, podemos perceber os esquetes como recortes do texto maior que constitui o programa “Os manos”, assim como podemos perceber cada fragmento de esquete que recortamos para fins analíticos como um texto. Como observa Bauman (2004 *apud* Bentes e Rezende, 2008, p. 43), esse tipo de operação de descontextualização pressupõe necessariamente uma nova recontextualização, o que revela o potencial dos textos de serem (re)produzidos em outro contexto, como as análises que aqui propomos.

É importante ainda explicitar outra noção importante articulada nessa pesquisa: discurso. Como já observara Maingueneau (1986 *apud* ADAM 1999), “ao falarmos de discurso articulamos o enunciado sobre uma situação de enunciação singular; ao falar de texto, colocamos o acento sobre aquilo que lhe confere uma unidade, que o torna uma totalidade e não um simples conjunto de frases”.

Neste trabalho, ao tratarmos de discurso partilhamos da acepção com que Coupland (2007) emprega o termo. O linguista nos explica que, se em nossos estudos assumimos a noção de significação social (como ocorre em nossa pesquisa), é necessário

compreender que os significados sociais não são algo separado da ativação e interpretação das significações presentes nos atos de fala. Desse modo, Coupland (2007) propõe que o termo discurso seja empregado para abarcar a ampla questão dos processos de significação da variação linguística nos vários contextos. O linguista compreende, portanto, que estudar os fenômenos de variação situados nos contextos de interação social seria simplesmente olhar para a variação em seu ecossistema primário de significação discursiva.

Noção que também deve ser explicitada aqui é o que entendemos por gênero do discurso. Nesta pesquisa, partilhamos das concepções de Hanks ([2006]2008), para quem os gêneros do discurso são “parte da organização do *habitus* linguístico”. Para o linguista, “os gêneros são recursos relativamente permanentes e intercambiáveis a partir dos quais a prática linguística se constitui. Ao mesmo tempo, os gêneros são produzidos no decorrer da prática linguística e estão sujeitos à inovação, à manipulação e à mudança” Hanks ([2006]2008, p. 85).

Dadas as devidas explicações sobre nossa terminologia, passaremos agora à observação do trabalho discursivo feito pelos humoristas nos esquetes. Como já dissemos, trataremos da representação que os humoristas propõem sobre as práticas na vida familiar, no espaço das amizades, no contexto escolar e nas situações de trabalho. Após esse contato com a constituição discursiva dos esquetes, no capítulo a seguir, analisaremos alguns recursos de *estilização paródica* do ponto de vista textual, lexical, morfo-sintático e morfo-fonológico.

Capítulo 3

A estilização paródica nos esquetes de humor: a constituição de um retrato ideologicamente marcado

Nos capítulos anteriores assumimos uma perspectiva que busca analisar os esquetes como textos dialogicamente constituídos. De acordo com esse posicionamento teórico, consideramos que os programas apresentam, em sua organização e funcionamento, uma dualidade presente em qualquer recorte, pois neles temos a presença da voz social do mano (o que faz com que os esquetes não sejam vistos apenas como mero trabalho de imitação), e a voz social dos estilizadores. Certamente, esta representa a voz social de outros grupos que não o dos manos.

Como observa Bourdieu, em sua teoria sobre a diferenciação social,

os sujeitos classificantes, que classificam as propriedades e as práticas dos outros, ou as deles próprios, são também objetos classificáveis que se classificam (perante os outros) apropriando-se das práticas e propriedades já classificadas (tais como vulgares ou distintas, elevadas ou baixas, pesadas ou leves etc, ou seja, em última análise, populares ou burguesas) segundo sua repartição provável entre grupos, eles próprios classificados; as mais classificantes e as mais bem classificadas dessas propriedades são, evidentemente, aquelas que são expressamente designadas para funcionar como sinais de diferenciação ou marcas de infâmia, estigmas e, sobretudo, os nomes e diplomas que exprimem o pertencimento às classes, cuja interseção define, em determinado momento, a identidade social, nome da nação, de religião, de etnia ou de família, nome de profissão, diploma escolar, títulos honoríficos etc.

(BOURDIEU, [1979]2007, p. 446)

A partir de agora, dedicamo-nos a observar como essas marcas de infâmia e os estigmas empregados como marcadores de pertencimento de classe são articulados nos esquetes de modo a se construir uma identidade social para o mano.

3.1 Retrato número um: as relações familiares

Nesta seção nos deteremos à análise de como as relações familiares envolvendo os manos são descritas nos esquetes. Como já dissemos, o contexto familiar privilegia, no programa, as situações envolvendo a família de Piolho. Surge, como primeira marca importante desse contexto, a atuação do pai, Nego, como se pode observar na transcrição do esquete “Primeira palavra” (ANEXO A). Trata-se de uma situação em que Nega narra ao filho como foi o momento em que ele disse a primeira palavra. Nesse esquete, é visível o trabalho com um mote bastante comum nas relações familiares: as histórias sobre a infância dos filhos, neste caso, sobre a primeira palavra dita por Piolho.

Interessante observar que, para que haja efeito cômico no esquete, é preciso chamar à memória um frame bastante característico, envolvendo esse tipo de situação: falar sobre as histórias da infância, em nossa cultura, pode significar uma forma de acesso ao espaço da ternura, da leveza, da delicadeza.

Quando Piolho pede que a mãe lhe conte como foi o momento em que falou sua primeira palavra, o acesso a esse frame é negado, uma vez que, na cena descrita no esquete, Nego grita repetidas vezes a palavra “papai” tentando fazer Piolho, bebê, falar. É uma cena bastante violenta, em que com tom de voz cada vez mais alto Nego busca que o filho fale a palavra. Estabelece-se uma situação em que Nego grita o tempo todo, o bebê chora enquanto Nega grita com o marido tentando fazê-lo parar. Enfim, estamos diante de uma cena de conflito.

Nego reforça a ideia de que, no contexto dos manos, é essa a maneira como as coisas ocorrem porque, ao responder ao pedido de Nega, afirma ter sido assim que ele aprendeu e que assim o filho, Piolho, iria aprender. Temos, então, referência a uma violência que se perpetua, de geração em geração. Claramente os humoristas recorrem ao que Irvine (2001) chamou de apagamento, já que essa caracterização dos manos os mostra como iguais, sem possibilidade de que ajam de maneira diferente em situações ou épocas distintas.

Mesmo diante da insistência de Nego, o bebê não fala. Só quando Nega intervém Piolho resolve falar. Entretanto, a primeira palavra que verbaliza é o último xingamento com que a Nega se refere a Nego: aberração. O garoto repete a palavras

algumas vezes e em seguida verbaliza “mamãe”. Nego, então, não se dá por vencido e resolve, conforme suas palavras, “aproveitar o embalo”. Mesmo após as investidas do pai, o bebê só repete “aberração”. Nesse momento, explode a violência que se configura em todo o esquete e Nego ameaça “arrebentar o garoto com a borracha da máquina de lavar” caso o bebê não fale “papai”. Deixa claro, então, que seus métodos agressivos não se valem apenas dos gritos, mas também da violência física. É diante da ameaça que o garoto verbaliza papai, mas também faz novamente uso do bordão marcado para a personagem: aberração.

Ao retomarmos as palavras de Bourdieu ([1979]2007), com as quais iniciamos este capítulo, percebemos que os humoristas imputam ao mano uma prática socialmente reconhecida como inaceitável: a agressão de crianças. Em outras palavras, os humoristas se valem de um sistema de valores preestabelecido e extraem desse sistema uma dada marca de infâmia, a qual é reconhecida quando associada a práticas que a indiciem, portanto, a prática de agredir crianças revela o caráter violento do mano. Nos termos de Irvine (2001), estamos de um processo de iconização, por meio do qual esse dado comportamento (a postura violenta diante do filho) é conectado à imagem do mano.

Observemos, agora, como o espaço familiar é apresentado em outros dois esquetes: Praystation e Camiseta Velha (ANEXOS B E C, respectivamente). Nesses dois esquetes, os humoristas colocam em cena objetos do mundo dos manos. Portanto, neles podemos perceber como os humoristas caracterizam o mano também em função dos bens a que o grupo teria acesso. Em termos bourdieusianos, o trabalho dos humoristas é um claro exemplo de que um grupo é definido tanto em função das maneiras como é percebido por outros grupos, quanto em função de práticas ligadas a sua forma de ser, como por exemplo suas práticas de consumo, que não necessariamente devem ser ostensivas para serem simbólicas (BOURDIEU, [1979]2007, p. 447). Obviamente, aqui estamos diante da imagem que os humoristas fazem acerca do que seriam as formas de consumo do mano.

Nesses esquetes, os objetos de mundo que servem como mote para caracterização das formas de consumo do mano são um aparelho eletrônico falsificado e camisetas doadas pelos políticos em suas campanhas. Temos aqui referências bastante literais a objetos de consumo socialmente desvalorizados. O primeiro nos faz lembrar da

“muamba”; das mercadorias de procedência duvidosa, vendidas no mercado ilegal. O segundo nos traz à mente camisetas doadas, que servem para fazer propaganda dos candidatos em época de eleição. Retomemos as situações criadas nos esquetes:

Em “Prystation”, Piolho ganha de presente do pai um videogame no modelo que serve de título ao esquete. Entretanto, logo após ligar o aparelho, percebe que este seria falsificado, porque “fala em argentino, não em paraguaio”. Temos uma referência clara aqui à constituição do mano como alguém que distingue o aparelho falsificado porque este “fala argentino” e não “paraguaio”. Temos, então, a construção de uma imagem para o mano enquanto consumidor de produtos paraguaios, conhecidos em nossa cultura como artigos contrabandeados, às vezes falsificados, e portanto, imitações de produtos originais mais caros. Novamente, nos termos de Irvine (2001), o consumo de produtos falsificados, contrabandeados e de qualidade duvidosa torna-se um ícone porque é assumido nos esquetes como uma prática que caracteriza os manos. Note-se que há no esquete, ainda, o questionamento ao conhecimento enciclopédico do mano, uma vez que não existem idiomas “paraguaio” ou “argentino”. Esse tipo de equívoco também desempenha papel icônico no programa.

Já no esquete “Camiseta velha”, os humoristas colocam em cena a imagem de como o mano se veste e como essa forma de vestir é percebida, por exemplo, no espaço escolar. Nessa situação, Piolho afirma que seus colegas riem dele por usar “camisetas de políticos” e, portanto, diz querer se tornar escravo da moda. Nega tenta convencer o garoto e afirma que ao menos a camiseta não está suja e nem rasgada. Temos aqui uma clara referência intertextual à expressão tão empregada no senso comum “sou pobre, mas sou limpo”. Interessante ressaltar que essa expressão cristalizada aparece nos esquetes com expressivo valor indicial, como marca representativa do discurso atribuído ao mano.

Ainda nessa situação, Piolho afirma que prefere usar uma camiseta furada, mas com uma boa etiqueta de marca, a vestir-se como vinha se vestindo. Assim deixa clara sua hierarquia de valores: as palavras, na voz de Piolho, ecoam o conjunto de valores das camadas ricas da população. Interessante ressaltar que, dado o fenômeno plurilinguístico da estilização, fica patente aqui a presença da voz estilizadora, difícil imaginar uma situação em que um indivíduo defina a si mesmo como “escravo da moda”.

Nego interfere e resolve a questão: dá ao garoto uma camiseta com propaganda de um autoposto. Fica claro, então, que o mano usa as camisetas promocionais ganhas de várias fontes. Por fim, a troca que se estabelece é nula, uma vez que, nesse tipo de situação, usar camisetas com propagandas de políticos ou de autopostos não configura práticas diferentes. Esses dois tipos de objetos são igualmente desvalorizados na escala de valores dos grupos dominantes. Portanto, percebemos que usar camisetas com propagandas de políticos ou de estabelecimentos comerciais é uma prática que, conforme o trabalho de *estilização paródica*, é atribuída aos manos. Novamente estamos diante de uma prática iconizada como típica desse grupo social.

Finalmente, temos o último esquete que selecionamos para a constituição desse retrato: “Perfume da Avão” (ANEXO D). Nele também se tematizam práticas do mano em relação ao consumo. Essa situação se inicia quando Nego chega em casa buscando alguma bebida alcoólica; como não encontra, resolve beber os perfumes da marca Avon revendidos por Nega. Para não ser descoberto, Nego enche os frascos vazios com a própria urina.

Podemos retomar aqui as práticas de consumo atribuídas ao mano nos outros esquetes. Afinal, reconhecidamente a marca brasileira Avon atua no mercado de cosméticos e perfumaria populares. Seus produtos são vendidos por meio de catálogos exibidos pelos representantes e aqueles que os vendem não têm salário fixo. São pessoas que ganham comissões e, portanto, normalmente se valem dessa prática para completar o orçamento doméstico. A marca é conhecida por apresentar produtos mais baratos e tem como público comprador os grupos das classes C e D.

Entretanto, além da referência clara a objetos de consumo associados às camadas populares, o esquete traz em sua finalização um outro tipo de recurso empregado pelos humoristas. Quando Nego é surpreendido por Nega urinando nos frascos de perfume, ela se irrita e afirma que vende aqueles produtos para sustentá-lo. Portanto, fica evidente a imagem de que na família dos manos, o pai é alcoólatra (ao ponto de beber os perfumes por falta de álcool), não trabalha e é sustentado pela mulher, doméstica e revendedora de produtos Avon para aumentar a renda.

O desfecho do esquete, contudo, retoma ainda um outro tipo de significação social. Nega é procurada por uma vizinha que lhe pergunta sobre o perfume “flores do

campo”. Nega diz que vai buscar mais e, então, surpreendentemente, pede que Nego urine no frasco. Como vamos ver nos esquetes que tratam da imagem do mano no campo do trabalho, configura-se, aqui, uma imagem de profissional que se vale de meios desonestos para ganhar dinheiro. Apenas o ouvinte sabe que o perfume vendido por Nega é, na verdade, urina. Essas referências escatológicas são recorrentes nos esquetes. Em “Perfume de Avão”, por exemplo, inicialmente Nega se apresenta indignada com a atitude de Nego. Entretanto, em seguida, não só adere à medida do marido, como tenta lucrar com isso, vendendo urina às vizinhas.

Até aqui, vimos que o retrato familiar dos personagens manos se configura por meio da seleção icônica de imagens menores: a família é sustentada pela mãe, empregada doméstica e revendedora da marca Avon. Trata-se de uma figura trabalhadora, mas que pode se valer de meios questionáveis para ganhar seu dinheiro (retomemos aqui a venda de urina como se fosse perfume). O pai não trabalha, é alcoólatra e violento. O filho é a criança que sofre com a violência doméstica e com os risos dos colegas na escola em função das roupas que costuma usar. Os manos são pessoas que se vestem com camisetas que fazem propagandas de políticos e também de estabelecimentos comerciais. São ainda consumidores de produtos contrabandeados, falsificados e de qualidade duvidosa. Portanto, podemos ver até aqui um retrato por meio do qual se apresentam práticas (que envolvem tanto a forma de ser do mano, quanto suas formas de consumo) caracterizadas como desvalorizadas na escala de valores dos grupos dominantes.

3.2 Retrato número dois: as relações de amizade

Nas conversações cotidianas entre os garotos, encontramos uma série de temas. Em uma delas, o esquete “Manutenção” (ANEXO E), a situação se constrói em torno de um conflito entre os garotos Piolho, Preto Joia, Cabeção e um novo mano que lhes causa incômodo, por conta de suas ações: “ficar parado com o carro na boca da favela”, “colar adesivo com o próprio nome na porta do carro”, “ficar pagando de gatão pras mina”, “querendo dar uma de gostoso na boca do Sinatra”. Os garotos intimidam o novo mano e então descobrimos que o nome adesivado na camisa do mano e também na porta de seu

carro é “manutenção”. O ouvinte logo percebe o engano que se configura no esquete entre a expressão “manutenção” e a expressão “Mano Tensão”.

Como se pode notar, no trabalho de *estilização paródica* apenas uma única leitura possível da palavra “manutenção” é atribuída aos manos. O elemento fundamental desse processo de *estilização paródica* é a construção de um jogo entre as expressões “manutenção” e “Mano Tensão”. O processo de *estilização paródica* se dá quando a palavra adesivada no carro (“manutenção”) é assumida por Piolho como a “alcunha” da outra personagem: o “Mano Tensão”, caracterizado como um sujeito que “causa tensão” pelas ações acima descritas.

Por meio do processo de estilização, é atribuída ao mano uma imagem em que se evidencia a ausência de domínio de um conhecimento linguístico-pragmático a qual o tornaria incapaz de (i) reconhecer a expressão “manutenção” como uma palavra fonológica e não como duas – “mano” e “tensão” – e (ii) de atribuir a ela uma outra significação que não aquela produzida, segundo a voz que estiliza, pelos manos.

É interessante observarmos que essa significação atribuída aos manos tem uma matriz que não nos é difícil reconstruir, pois comumente na cultura hip-hop nos deparamos com nomes, assumidos por rappers, por exemplo, que apresentam estrutura semelhante ao nome atribuído à personagem, como é o caso do vocalista do grupo Racionais Mc's, conhecido como “Mano Brown”. Trata-se de um nome “Brown” associado a um título, dotado de uma importante significação no interior do grupo: mano. O título “mano” fala sobre a identidade do indivíduo no grupo e sobre sua relação com os demais indivíduos.

Desse modo, a matriz da criação do nome que aparece no esquete, como se observa, pode ser encontrada no mundo exterior, entretanto, como Bakhtin ([1975]1988) já enfatizara, o processo de estilização pode fazer, da linguagem estilizada, uma seleção parcial, exagerada e até mesmo absolutamente estranha aos elementos empíricos desta linguagem. Assim, “Mano Tensão” ao mesmo tempo em que nos remete a um universo possível de nomes presentes na cultura das periferias, torna-se uma expressão vinculada ao efeito cômico, sendo considerada, pelos personagens do esquete, uma afronta, uma forma de “pagar de gato”, de causar “tensão”, de parecer superior diante dos demais manos e que, portanto, não estaria adequada para um mano desconhecido do grupo.

Ao final do esquete, o mesmo tipo de *estilização paródica* é empregado no jogo estabelecido pelos humoristas entre “manobrista” e “Mano Brista”. Novamente temos o jogo que explora um único tipo de compreensão possível, por parte de um mano, no caso, o Mano Canseira, da palavra “manobrista”, recortada como um título “mano”, seguido de um possível nome próprio “Brista”.

Aqui, embora o nome “Brista”, não tenha a força indicial mobilizada no processo de transformação de um nome comum (“tensão”) em um nome próprio (“Tensão”), ainda nos deparamos, em termos textuais-discursivos, com o mesmo tipo de situação, em que uma personagem acaba por desagradar os garotos, numa espécie de “invasão de território”. Esse desagrado é fruto de suas ações: “fica apavorando as minas”, “fica mexendo nos carros”, “tirando os carros da quebrada”, “anda com uns carros de bacana”, mas também da forma como, de acordo com as falas dos garotos, o personagem exibiria seu nome “escrito na camisa”. O conflito só se resolve quando se expulsa da favela o mano que não pertence ao grupo.

Trata-se da construção da figura do humor por meio do “engano”, do “desaviso”. A representação construída do mano, com a qual o ouvinte está tendo contato, coloca a audiência diante de uma personagem que não atribui às palavras em questão o sentido que o ouvinte atribui. Quando se ouve o esquete, tem-se contato com essa falta de conhecimento do mano. Assim, tem-se como efeito a construção de uma imagem de *privação* e é exatamente em função desse feito que o ouvinte pode ocupar um papel privilegiado em relação a essa representação do mano.

Ainda acerca do jogo construído sobre as duas expressões, “manutenção” e “manobrista”, ambas escritas (a primeira em um carro e a segunda em uma camisa), enquanto descrições de atividades profissionais desempenhadas pelos indivíduos, certamente não estão associadas, nas camadas sociais mais privilegiadas, a formas de poder. Entretanto, pelo que a imagem estilizadamente criada nos esquetes parece sugerir, as expressões acima referidas associadas às práticas já elencadas, poderiam, de acordo com o trabalho de estilização que aqui analisamos, representar formas de poder no interior do grupo.

Percebemos, portanto, que nos esquetes essas formas de poder também resultam de uma relação de iconização: segundo os humoristas, para os manos, ter um trabalho (ainda que seja atividade desprestigiada na escala de valores dos grupos dominantes, como é o caso dos responsáveis pela manutenção da rede elétrica ou dos manobristas), é uma forma de poder. Ter um automóvel (embora saibamos que nos esquetes os automóveis não pertenciam às personagens), é outra forma de poder. Ter uma alcunha, um nome, com valor indicial como “tensão”, que sugere uma imagem ameaçadora capaz de causar temor, também seria forma de poder entre os personagens manos.

Para a análise dos recursos empregados pelos humoristas na construção desse retrato, selecionamos, ainda, outros três esquetes. O primeiro é “Lendas do Sinatra” (ANEXO F), no qual os garotos conversam sobre Sinatra, o mandante da favela onde vivem. No esquete, as personagens vão conversando e construindo uma imagem para “Sinatra”. Ele é descrito como irmão do “Sinatra gringo”, o cantor Frank Sinatra. É descrito, ainda, como alguém que começou a “batalhar cedo” e logo aos dois ou três anos de idade tinha sua gangue e assaltava bancos. Nesse esquete, a conversa entre os garotos vai se delineando de modo a, cada vez mais, adentrar o mundo do absurdo: com dois anos (o Sinatra) já havia “catado várias mina”; (ele) empresta suas armas para as filmagens em Hollywood; matou Hitler ou era o próprio Hitler.

Interessante ressaltar que em meio a essa construção da figura de Sinatra, Preto Joia interrompe uma fala de Piolho e lhe diz: “num fala beste(i)ra”. Nesse momento, vemos a presença da voz que estiliza no meio do esquete. Até então, só se havia falado “besteira” sobre a figura de Sinatra e o ouvinte do programa sabe disso. Cria-se uma pequena expectativa sobre qual é o tipo de correção que Preto Joia vai fazer na fala dos amigos, o rapaz então aumenta o exagero e diz que para ter a fama que tem, Sinatra não começou a assaltar com três anos, mas sim com dois.

Novamente, os estilizadores recorrem ao apagamento, nos termos de Irvine (2001), como forma de construção da imagem do mano. Não há possibilidade de reflexão crítica sobre a sequência descritiva a respeito de Sinatra. Todos os garotos vão descrevê-lo com ideias absurdas e que contrariem o conhecimento de mundo do ouvinte. Não há espaço para correção, mas sim para mais exagero, como se os estilizadores buscassem estabelecer

um jogo em que o que o objetivo é o de que as personagens falem mais e mais informações incoerentes. Essa mesma forma de homogeneização é ainda empregada em outros esquetes.

Em “Esquecimento Global” (ANEXO G), por exemplo, os garotos começam conversando sobre o calor e, logo em seguida, tratam de um tópico específico: o aquecimento global. Para definirem o fenômeno, as personagens recorrem a uma série de personificações e analogias que também contrariam o conhecimento de mundo do ouvinte, como ocorre no esquete “Lendas do Sinatra”. Como os recursos empregados para essa construção, no esquete “Esquecimento Global”, são de ordem morfo-fonológica, retomaremos esse dado no próximo capítulo.

Até aqui, temos um retrato construído para os manos no qual eles são homogeneamente caracterizados como desprovidos de conhecimentos linguísticos (como vimos no esquete “Manutenção”) e desprovidos de conhecimentos enciclopédicos (como se pode notar nos esquetes “Lendas do Sinatra” e “Esquecimento Global”). Interessante ressaltar que nos dois últimos esquetes surgem momentos em que uma personagem avalia a fala de outra: em “Lendas do Sinatra”, Preto Joia diz para os colegas não falarem “besteira”. Em “Esquecimento Global”, Piolho diz que Preto Joia é “desinformado” e “burro”. Temos, mais uma vez, o eco da voz estilizante, como ocorreu no esquete “Camiseta velha”. Assim, o julgamento que uma personagem imprime a outra nos revela os valores orientadores da voz estilizante. Portanto, estamos diante de um retrato no qual, nos termos de Irvine (2001), determinadas qualidades são vinculadas à imagem do mano. A caracterização resultante desses esquetes define o mano como alguém que, nas palavras das personagens, é desinformado, burro, e que fala besteira.

Finalmente, para caracterização das relações de amizade entre os garotos, selecionamos o esquete “Adivinhando a bebida” (anexo 8), no qual Piolho e Cabeção assistem ao momento em que Nego trava apostas no bar da mãe de Cabeção. Nego adivinha as bebidas que os frequentadores do bar colocam em seu copo, demonstrando-se grande conhecedor de bebidas alcoólicas.

O esquete termina quando Piolho resolve enganar o pai e lhe dá uma garrafa cheia de urina para que este adivinhe de que bebida se trata. Além da óbvia referência ao alcoolismo de Nego e às formas questionáveis de ganhar dinheiro empregadas pela

personagem, o esquete traz à tona os vários recursos escatológicos empregados pelos humoristas. São vários os momentos em que os esquetes exploram situações envolvendo excrementos, cuspes (como se verá na transcrição de Répteus, na próxima seção) e como pudemos notar quando tratamos da imagem familiar construída no esquete “Perfume da Avão” (ANEXO D). Obviamente, para além da já conhecida receita de humor, como ocorre em vários programas da mídia atual, esse trabalho pode ser considerado também recurso estratégico de iconização, uma vez que liga a imagem do mano a comportamentos considerados repulsivos em nossa cultura.

3.3 Retrato número três: as relações no espaço escolar

Nesta seção, observaremos mais detidamente como se dá o trabalho de representação das relações no espaço escolar. Propomos, inicialmente, a análise do esquete “Quadrilha” (ANEXO I), em que, chamado pela professora, Piolho apresenta sua proposta para a festa junina da escola:

Personagens

Piolho

Falas das personagens

aê fessora... minha quadrilha é o seguinte... ó mano... cada um vai tê(r) uma meia de seda na cabeça pa num se(r) raconhecido... aí a gente vai usa(r) uma menina pa num dá(r) na cara... tá ligado? aí a gente põe uma criança no colo dela pa fingi(r) que ela tá grávida mano... que aí a porta giratória num trava mano... ((som de palmada, a professora bate em Piolho)) a::i

Quadrilha, para o mano Piolho do esquete, é grupo de assaltantes que, nesse caso, se organiza para roubar um banco. A partir dessa noção, a personagem Piolho traz para sua apresentação todo o planejamento de um assalto: meias de seda na cabeça e garota com criança no colo para que a porta giratória não trave. De maneira extremamente literal e direta, o esquete liga iconicamente a figura do mano à do assaltante. Ao dar sua proposta para a “quadrilha da escola”, Piolho não sai do frame do banditismo. Ressaltemos que a professora acessa o frame “festa junina” ao pedir que os alunos apresentem propostas para a quadrilha da escola. Interessante ressaltar que, mais uma vez, a competência linguística do mano é colocada em questão. É como se o esquete nos dissesse: um mano não compreenderia “quadrilha” de outra forma, em outras palavras: no mundo do mano,

quadrilha só pode ser grupo de bandidos.

Difícil não pensar aqui no tão corrente discurso que liga os moradores de periferia à noção de banditismo, o discurso tão corrente nas mídias que coloca o morador da favela como sinônimo de assaltante. Portanto, além de uma imagem na qual a personagem mano é construído como detentor de pouco conhecimento linguístico e enciclopédico, o esquete ainda cria a imagem de um mano que, embora criança, já conhece a dinâmica de um assalto. Vejamos nos dois esquetes a seguir, como esse recurso ao questionamento das competências intelectuais e linguísticas do mano é articulado.

Nos esquetes “Lampião” e “Répteus”, as personagens manos novamente são colocadas em uma situação na qual devem apresentar conhecimento enciclopédico sobre um dado tema. Na primeira situação, durante o horário de intervalo na escola, Cabeção e Piolho vão ajudando Preto Joia com um trabalho a ser apresentado na próxima aula: uma pesquisa sobre Lampião. Assim, os garotos vão listando seus conhecimentos a respeito do tópico tematizado.

Percebemos, então, que nesse exemplo coloca-se em xeque, também, o conhecimento de mundo dos manos a respeito de uma personagem tão popular quanto Lampião. Posto que no momento em que cooperativamente os meninos vão descrevendo essa personalidade, os conhecimentos que mobilizam pouco se aproximam ao conhecimento de mundo corrente a respeito de Lampião.

Todo o conhecimento dos meninos sobre a trajetória da figura de Lampião se resume a saber onde ele morava, ao fato de que era um homem “de quem ninguém chegava perto”, e à ideia de que foi assassinado pelo pai de Sinatra (personagem que manda na favela). Temos então um resumo bastante curto da história de Lampião e o acesso a uma informação que contraria nosso conhecimento de mundo. Afinal, Lampião não foi morto pelo pai de Sinatra. Nesse momento, saímos do espaço partilhado entre ouvintes e personagens manos, e adentramos o espaço habitado pelo mano do programa. É por meio desse movimento que percebemos novamente o recurso à imagem dos manos como pessoas limitadas em seu conhecimento de mundo. Afinal, as personagens pouco têm a dizer sobre Lampião.

Entretanto, nesse esquete essa falta de conhecimento de mundo tem um

desdobramento: no espaço dos manos, Lampião enquanto tópico, não é relevante. Relevante é a figura do pai de Sinatra. Portanto, a hierarquização de importância desses tópicos pode ser entendida como fruto dessa limitação de conhecimento de mundo. Estamos diante de uma situação em que a voz estilizadora nos diz: herói, para o mano, é o mandante da favela. Vemos nesse esquete, que novamente entra em cena a construção da história dessa personagem, agora por meio da referência a seu pai.

Ao retomarmos “Lampião” e o esquete “Lendas do Sinatra”, é visível que muitas figuras de poder são relacionadas a Sinatra e a seu pai: Frank Sinatra, Elvis Presley, Hitler, Lampião, Tiradentes, Chacrinha, Juscelino Kubitschek. Desse modo, a figura do mandante da favela ganha visibilidade e, passa a ser tão mítica quanto todas essas personalidades. Trata-se, portanto, de momentos em que as personagens manos constroem para si uma imagem de importância, já que o mandante da favela é também uma personalidade. Entretanto, essa tentativa das personagens de atribuírem importância para o mandante da favela e, por consequência, para o espaço dos manos, é ridicularizada.

Novamente, na escala de valores dos grupos dominantes, vemos a desvalorização das práticas do mano, posto que Sinatra não tem o apelo midiático, artístico, político ou histórico das personagens elencadas. Enquanto ouvintes, sabemos que a relação de Sinatra com essas personalidades não existe e que, portanto, Sinatra não é a figura importante que os garotos, em seus discursos, querem que seja. Interessante ressaltar, aqui, o tipo de contrato de leitura explorado pelos humoristas, afinal não se trata de reconhecer os esquetes enquanto um mundo possível no qual toda a história de Sinatra seria verossímil. Trata-se, ao contrário, de reconhecer a não-autenticidade, o absurdo, das histórias contadas pelos garotos.

Interessante destacar ainda nesse esquete o trecho em que Piolho diz que Elvis não morreu, que isso é aquilo em que a televisão quer que as pessoas acreditem, porque ela fica “manibulando a cabeça das pessoas”. Nesse fragmento, os estilizadores ironizam um discurso contra a alienação feito por Piolho. Segundo esse discurso, a televisão manipula a cabeça das pessoas, faz com que acreditem em ideias irreais. Entretanto, os próprios garotos apresentaram em seus discursos sobre Lampião ideias irreais. Além disso, obviamente Elvis morreu, ou seja, o discurso de Piolho se perde no vazio de quem não consegue ser crítico

diante dos discursos irrealis. Há aqui uma mistura de ignorância e ingenuidade que é ressaltada a partir do momento em que o sujeito faz um discurso contra seu assujeitamento, sem se dar conta de que já está nessa condição.

Finalmente, o esquete termina com uma referência clara à condição do ouvinte, quando Piolho afirma que Preto Joia vai “tirar dez” no trabalho. Sabemos que obviamente isso não se concretizará porque estamos cientes de algo que os garotos não estão: nenhuma daquelas informações pode constituir conhecimento relevante a respeito de Lampião. Novamente estamos diante de um jogo que se estabelece entre o que nós, ouvintes, sabemos e os manos não sabem.

Até aqui, temos uma imagem que eleva à condição de ícone determinadas características atribuídas ao mano: os garotos são apresentados como pessoas de pouco conhecimento linguístico e enciclopédico; como indivíduos alienados, mas que ao mesmo tempo tentam fazer um discurso contra a alienação; como indivíduos que têm por ídolo o mandante da favela, ou seja, um sujeito ligado à criminalidade, porque eles próprios são ligados ao mundo da criminalidade (rever a situação em que Piolho dá sua versão para a “quadrilha” da escola).

O penúltimo esquete que selecionamos para a construção desse retrato se chama “Répteus”. No título do esquete já encontramos novamente o questionamento à competência linguística do mano, quando o plural de réptil é dito/escrito de maneira equivocada. Neste esquete, novamente os conhecimentos enciclopédicos das personagens são colocados à prova.

Neste caso, trata-se de uma situação em que os garotos vão apresentar um seminário sobre os répteis e, logo de início, a professora fica em dúvida sobre essa forma plural. Ela verbaliza “repitis... reptius.. repteus”. Os garotos, por sua vez, não ficam em dúvida: empregam a forma “repteus”. Portanto, o esquete já se abre com o questionamento da competência linguística do mano, ao pontuar: nem a professora, nem os alunos manos sabem o plural culto dessa palavra.

Os garotos começam a apresentar o trabalho e, além do recurso a um grande conjunto de palavrões, fazem uso de uma série de analogias pouco esperada para o contexto de apresentação de um seminário escolar: dizem que os répteis parecem dinossauros, mas

não o são, quando perdem o rabo, essa cauda velha fica dançando “como o rabo da Gretchen”, que também tem um rabo velho; algumas pessoas têm “cara de réptil”, como a professora.

Todas essas analogias e as informações sobre os répteis (soltam gosmas, são feios, rastejam pelo chão) não vão além do senso comum a respeito do tema, o que mais uma vez reforça a imagem de pouco domínio de informações que permitam aos personagens manusear um outro tipo de atuação na escola.

Ressaltemos novamente o trabalho com o mal-entendido, deflagrado pela manipulação fonética, que se estabelece na confusão “iguana/Guiana”. Note-se que os garotos dizem existir dois tipos de Guianas: a Francesa e o Suriname. Essa informação acessa nosso conhecimento de mundo sobre os nomes dos países a que os garotos se referem. Entretanto, no esquete o uso desses nomes em confusão com a palavra “iguana” reforça a imagem de falta de domínio da significação desse vocabulário. Os garotos não só confundem os nomes, mas também são descritos como pessoas capazes de fazer essa troca sem se questionar, embora estejam no contexto escolar, se esses termos não pertenceriam a outra área do saber.

Trabalho pouco diferente se dá no esquete “Redação” (ANEXO M), em que Piolho recebe da professora uma redação feita por ele sobre o tema “meu pai”. Nesse esquete, a professora diz que Piolho fez um exemplo de texto. Piolho lê o texto para a sala e o esquete termina com a professora dizendo que embora tenha ficado emocionada, vai dar nota zero para Piolho por causa dos “erros de português”.

Nesse esquete, assim como ocorre em “Quadrilha”, é saliente o trabalho de construção da imagem da professora: ela não só parece pouco preparada para sua atividade (diz que “a aula está uma merda”, fica em dúvida “reptis... reptius.. repteus”, avalia mal qualquer que seja o desempenho do aluno), quanto agride os garotos verbal e fisicamente. Essa imagem agressiva e repugnante da professora é também explorada em outros esquetes. Em todos os dados, quando essa personagem aparece, sua fala é marcada pelo tom agressivo com que se dirige aos alunos: “merdinhas, sapatãozinha, viadinho, desgraçadinho” e também pelo grande número de palavrões que emprega. Salientemos a interessante estratégia de empregar esse conjunto de xingamentos nas formas diminutivas.

Reconhecidamente as formas diminutivas são empregadas como tratamentos carinhosos, normalmente quando nos dirigimos a crianças. O emprego dos diminutivos, aqui, cria o efeito irônico porque ressalta a diferença entre o peso do que se diz aos alunos e a forma (pretensamente carinhosa) com que se diz.

O esquete tematiza, ainda, a construção de outra personagem: Nego. Mais uma vez ocorre o reforço de sua imagem enquanto pai violento (na redação Piolho menciona ter apanhado porque o pai não gostou de um presente dado pelo garoto). Assim como se reforça sua imagem de alcoólatra e desempregado (Piolho narra como o pai perdeu o emprego por causa da bebida e a miséria enfrentada pela família em função da falta de renda do pai).

Como se pode notar, em todos os esquetes que compõem a caracterização dos comportamentos do mano na escola explora-se uma imagem de privação: o mano é iconicamente descrito como alguém que tem pouco conhecimento linguístico, pouco conhecimento enciclopédico. Ressalte-se que, por se tratar de práticas no campo escolar, a competência textual do mano, de um ponto de vista mais amplo, também é questionada. Os garotos não se saem bem em exposições orais, assim como não têm bom desempenho nos textos escritos. Em suma, nesse retrato descreve-se o mano como alguém que não tem um bom desempenho escolar.

Vimos no trabalho de estilização presente nesses esquetes, que a caracterização da professora constrói essa personagem iconicamente como alguém de pouco domínio de informações, uma pessoa agressiva, que faz uso frequente da linguagem chula e emprega práticas de trabalho questionáveis. Percebemos que essa caracterização, no programa, não é exclusividade dessa personagem. Desse modo, essas características são exploradas nos esquetes, nos termos de Irvine (2001), recursivamente, posto que essa saliência de atributos individuais é projetada de modo que esses atributos passam a ser vistos como características de todos os manos.

Nota-se, então, que não há possibilidade, nos programas, de diferenciação, desse ponto de vista, entre as personagens. Nos termos de Irvine (2001), temos claramente um processo de apagamento: a professora, enquanto trabalhadora, é tão pouco confiável quanto Nego ou Nega, conforme vimos em esquetes anteriores e veremos no próximo

retrato. Enquanto detentora do saber, é tão pouco informada quanto os garotos manos. No trato com pessoas, é tão agressiva quanto qualquer outro dos manos retratados nas diferentes situações. Fundamentalmente, de um ponto de vista macro, ocorre homogeneização dessas características. Veremos, no retrato a seguir, como essas imagens são reforçadas e ampliadas.

3.4 Retrato número quatro: as relações de trabalho

Nesta seção, observaremos detidamente, do ponto de vista discursivo, a construção empreendida pelos estilizadores no retrato das relações de trabalho estabelecidas pelas personagens manos. Cabe inicialmente observar que, nos esquetes, boa parte das atividades relacionadas a esse campo aparecem no mundo do subemprego. Para discutirmos como se dá esse retrato, no programa, selecionamos quatro situações. As duas primeiras, “Limpando Vidro” e “Olhando Carro” (ANEXOS M e N respectivamente), envolvem os três personagens principais do programa: Piolho, Preto Joia e Cabeção. Já nos outros esquetes, “Robertinho” e “Nego procurando emprego” (ANEXOS O e P respectivamente), as situações envolvem os personagens Nega e Nego, pais de Piolho.

No esquete “Limpando Vidro”, as personagens Preto Joia, Piolho e Cabeção estão no semáforo, limpando para-brisas. No diálogo inicial, Preto Joia aborda um motorista, insiste em limpar o vidro e em fazer com que o motorista lhe dê algum dinheiro. Nesse esquete, vemos claramente a constituição duas vozes sociais: a do mano e a do motorista que não é construído como alguém pertencente ao dito grupo dos manos.

Diante do pedido de Preto Joia, o motorista se esquiva e a personagem mano, a cada negativa, insiste mais uma vez. Nota-se, então, a tensão que se coloca na situação narrada, tensão esta marcada na fala do motorista pela presença de hesitações. Trata-se de uma conversa no semáforo e os pedidos incessantes de Preto Joia, pela persistência, deixam de ser pedidos propriamente ditos: é como se a cada repetição estivéssemos diante da certeza: “não importa o que você vai me dar, seja um real, cinquenta centavos, dez centavos, um pacote de bolachas... você deve/tem que me dar algo”.

Obviamente não é preciso dizer que esse tipo de situação acontece nas ruas. Entretanto, é interessante observar como a construção dessa situação é manipulada no

esquete de modo a criar uma imagem intimidadora para quem seja o dito mano, afinal, enquanto ouvintes reconhecemos nessa cena uma típica situação de nosso cotidiano, na qual sempre se coloca em questão o que pode ocorrer se aquele que faz os pedidos/exigências não for atendido.

No esquete, inicialmente, participam da conversa apenas Preto Joia e o motorista, momentos depois chega a personagem Piolho, que pergunta o que estaria acontecendo; é Preto Joia quem lhe explica a situação ao dizer que “tiozônio mó carrão... mó ro(u)pa linda aê... cheio das bolacha de cachorro aí dentro ... num qué(r) deixá(r) eu passa(r) o rodinho no vrido”.

Na fala de Piolho, logo após a resposta de Preto Joia sobre o que estava acontecendo, temos uma postura interessante e surpreendente: o garoto toma partido do motorista e não do amigo, defende que o carro está lindo, limpo e que Preto Joia estaria “importunando” o motorista. A fala de Piolho serve como um reforço para o motorista, pois ecoa a postura negativa assumida por este em relação a Preto Joia. A partir daí, o motorista assume uma postura mais incisiva, e diz que “o menininho tem razão... aí o carro tá limpo... num precisa limpá(r):: ... num precisa passá(r) nada não meu”.

A seguir, Piolho faz um discurso acerca dos “truta aí no farol queimando o filme de quem qué(r) trabalhá(r) de verdade”. Aqui temos uma fala que desaprova a forma como Preto Joia estava agindo. Vemos então uma reprovação em que ecoa a reprovação maior em relação aos manos que assumem esse mesmo tipo de comportamento, reprovação esta que orienta todo o processo de *estilização paródica* presente no esquete.

Retomemos a situação problema instaurada inicialmente: como vimos, o conflito parece encaminhar-se para uma solução após a entrada de Piolho na conversa. Afinal, o garoto reforça a fala do motorista e diz a Preto Joia que não é preciso limpar aquele para-brisa. Entretanto, o motorista, agora mais relaxado, por contar com o apoio da fala do garoto, emprega uma fala ofensiva para referir-se ao menino: “é meu... esse... esse menino barrigudinho dos dente preto tem razão”. Piolho, ofendido, volta-se ao motorista, esgarra em seu carro e diz: “tio... dá um real aí p’eu limpá(r)... um não mano... dá dez... cê num dé(r) agora a casa vai cá p’ocê ... certo?”

A surpresa que havia se instaurado quando Piolho toma partido do motorista cede espaço à emergência de uma caracterização, agora sim, mais definitiva, desse personagem: o mano que ameaça, não mais ambigualmente pedindo (tal qual o fez Preto Joia, que de tanto insistir, parece não só pedir, mas exigir, como se tem mostras no início do esquete) que seu interlocutor lhe dê alguma coisa. Piolho, ofendido, passa explicitamente a exigir, ameaçando: “a casa vai cair”.

Temos então, um processo interessante de trabalho com as personagens: em um primeiro momento, o mano é representado na fala de Preto Joia, que se coloca de maneira persistente, incisiva, em certa medida, ameaçadora. Pede, de início, mas força uma situação tensa ao persistir no pedido, que perde seu estatuto enquanto tal. Na conversa com o motorista, salienta que este tem um “carrão”, “roupas lindas”, enquanto ele, Preto Joia, “passa fome no farol”. Argumenta, discute e não se convence diante da negativa do motorista, que diz “não ter nada”, ao que ele retruca “não tem o quê?”. A seguir, toda essa tensão no esquete, que na verdade traz consigo uma tensão, um embate, do ponto de vista de grupos sociais, dá lugar à fala de Piolho, fala esta que momentaneamente resolve o conflito, ao ser uma fala de apoio à posição do motorista; afinal, até a entrada em cena de Piolho, o impasse não se resolve: Preto Joia continua insistindo e o motorista permanece negando.

Entretanto, esse deslocamento está longe de resolver a tensão. O motorista, em uma situação mais confortável, refere-se então, a Piolho como “menino barrigudinho dos dentes preto”. Quando o preconceito do motorista irrompe por meio dessa caracterização ofensiva em relação ao companheiro de Preto Joia, a tensão, insinuada no início do esquete, de fato, explode: Piolho exige dez reais e diz que se o motorista não der, “a casa vai cair”. Dá-se, então, a finalização de um processo de construção da imagem de marginal para os garotos, que se utilizariam de meios violentos (físicos – vide a cena do cuspe - e simbólicos a insistência e a ameaça verbais) para conseguir dinheiro do motorista.

É interessante observarmos que a primeira fala de Piolho em defesa do motorista coloca o garoto em um local diferenciado dentro de seu grupo. Piolho é um mano que pede dinheiro no semáforo, mas se descreve como alguém “consciente”, que não quer “importunar” os outros. Entretanto, a finalização em que se dá a quebra dessa imagem

prévia leva a uma generalização extremamente desqualificadora: Piolho não só é um mano como Preto Joia, mas, uma vez ofendido, se utiliza de métodos até mais violentos para conseguir tirar algum dinheiro do motorista. Não há, desse modo, no esquete, espaço para diferenciações entre os garotos, o que reforça a imagem de uma forma de comportamento que seria inerente a esses indivíduos. Assim, a imagem de marginal é constituída não apenas para os meninos no esquete, em si, mas para aquele que tem dia-a-dia semelhante nos semáforos da cidade, para o dito mano de modo muito mais amplo.

Interessante ressaltar que os estilizadores, aqui, se valem, na constituição da identidade do mano, do recurso semiótico chamado por Irvine (2001) de recursividade: a diferença inicial entre as posturas de Piolho e Preto Joia ecoa a diferença social maior entre a postura do mano e a do não-mano. Nos termos de Irvine (2001), ocorre recursividade, uma vez que um conflito saliente em uma dada instância se reproduz em outra. Ressaltemos, ainda, que o não espaço para diferenciação de comportamento do personagem Piolho se relaciona ao que Irvine (2001) chamou de apagamento, uma vez que produz homogeneização dos comportamentos do grupo.

Em outro esquete, “Olhando carro”, os personagens principais do programa são descritos em uma situação bastante comum no nosso cotidiano: estão tomando conta de carros na rua. O esquete traz todo um esquema de funcionamento da atividade: os garotos organizam as filas de carro de que cada um deve tomar conta, abordam os donos dos automóveis perguntando se podem cuidar dos carros, fazem propaganda do trabalho dizendo que os veículos receberão atenção especial. Piolho afirma que os carros serão cuidados com “olho clínico”. Entretanto, a situação conflituosa se dá quando o dono de um dos carros os quais os garotos se dispuseram a “olhar” percebe que seu automóvel foi furtado.

O dono do carro, indignado, questiona os garotos, afinal, eles haviam dito que olhariam o automóvel. É então que Piolho faz um relato de tudo o que “olhou” e conta como os ladrões levaram o carro em questão:

Piolho

aê mano cê tá ligado aê... pó(de) para(r) co'essa gritaria aí mano... nois fez a parte do trato tá ligado? nois fico(u) de oio no seu carro mano... nósis treis aí tava olhan(d) o seu carro mano... nósis treis aí viu quando os truta chegaro...

tacaro tijolo no vrido mano... entraro no seu carro... ro(u)baro o seu toca-fita(s) e não contente com isso mano... levaro o seu carro

Como se pode notar, Piolho afirma ter feito sua “parte no trato”. Nessa situação, fica evidente o retrato estereotipado de um contexto socialmente reconhecido, já que todos nós somos capazes de identificar nesse esquete uma situação recorrente no cotidiano, a de fazer um acordo tácito com os flanelinhas de rua: você “dá uma olhada no meu carro e eu te dou uma gorjeta”. Assim, cabe observar que a voz dos estilizadores traz para a arena do esquete um discurso que coloca em xeque essa atividade. Afinal, o dono do carro é cobrado pelo absurdo serviço da mera observação do roubo. Portanto, a conclusão a que se chega sobre essa atividade é a de que se paga por um serviço inútil. Por fim, a situação deixa evidente que os personagens não estão cuidando dos carros, mas sim interessados no dinheiro que podem levantar com a atividade. Novamente vemos que por meio do estereótipo de uma situação socialmente reconhecida, constrói-se uma imagem de marginal para o mano. Esse mesmo recurso é empregado em outros esquetes, como discutiremos à frente.

No segundo esquete que selecionamos para a constituição deste retrato, “Robertinho”, Nega está com o filho da patroa, Dona Cida, no shopping. Acompanhada de Nego, percebe que perdeu o garoto e entra em desespero. Nego não demonstra grande preocupação. Nega grita, chamando o menino até que resolve pedir ajuda para um segurança. É interessante ressaltar a descrição que ela faz do filho da patroa: “ele é assim ó... desse tamaninho aqui ó... tem uns cabelinho lisinho assim... chanelzinho... e o zóinho azul e é branco pa po(bip de censura)rra:...”.

Reconsideremos, aqui, a descrição de Piolho, no esquete “Limpendo Vidro”. Fica evidente que no trabalho de *estilização paródica*, para construção da identidade do mano, os estilizadores também iconizam, nos termos de Irvine, a variável etnia: em oposição ao mundo dos patrões, “brancos, de cabelos lisos e de olhos azuis”, está o mundo dos manos “negros, barrigudinhos e de dentes pretos”.

Interessante ressaltar que Nega, diante do desaparecimento do garoto, levanta possibilidades sobre a sua segurança: “e se ele foi sequestra::do... e se o petrófílo pego(u) ele hein?”. Configura-se, então, a possibilidade, dentro do esquete, de que o garoto não

esteja a salvo. Finalmente, quando Robertinho reaparece a situação se explica: Nego, descrito nos esquetes como alcoólatra, havia mandado o garoto comprar pinga (situação a que, nos esquetes, submete Piolho frequentemente).

Embora questionado por Nega sobre sua atitude, Nego ainda agride o garoto porque ele não trouxe a bebida. Mais uma vez estamos diante do estereótipo em que a imagem do mano é vinculada a uma posição marginal: o filho da patroa não está em segurança acompanhado pela empregada e pelo marido dela. O garoto é submetido à mesma violência que Piolho: tanto a simbólica, como a exposição a bebidas alcoólicas, quanto a verbal e a física, como o xingamentos e os tapas.

Saliente-se que o esquete produz uma imagem do tipo de situação a que estaria submetido o filho da patroa enquanto ela trabalha. Impossível não pensar nos inúmeros relatos veiculados na mídia em que babás agriem crianças, saem e deixam-nas sozinhas, dentre tantos atos questionáveis. No mundo real, essas atitudes normalmente só são descobertas quando câmeras escondidas são instaladas nas casas. Talvez essa seja a melhor definição da função do trabalho de *estilização paródica* tal como se coloca esse esquete: uma câmera escondida capaz de denunciar a que tipo de violência os filhos “branquinhos e de olhos azuis” podem estar sujeitos quando acompanhados pelos manos.

Relembremos que no esquete “Olhando carro”, essa mesma tópica havia sido abordada, mais uma vez estamos diante de um recurso semiótico que iconiza, nos termos de Irvine (2001) a imagem marginal que os estilizadores tecem para os manos. Assim, a presença do mano é um fator de insegurança, tanto quando se considera a guarda de um bem, o automóvel, como quando se considera a guarda de uma criança: o filho da patroa. Não há sequestradores, não há pedófilos, há o marido da empregada colocando a criança em circunstância de desproteção.

Finalmente, para a constituição deste retrato, selecionamos o esquete “Nego procurando emprego”. A situação se inicia quando a Professora indaga a Piolho se o “pinguço do seu pai ainda está desempregado”. Ressalte-se que o esquete já se abre retomando a imagem de alcoólatra sabidamente construída para Nego. Ela afirma haver uma vaga de trabalho no prédio em que mora sua irmã.

A professora, então, diz que a vaga se trata de um posto de trabalho como “porteiro”, atividade descrita por ela como “ficar sentado de uniforme, com a cafeteira e ouvindo radinho”. Já percebemos, nesse momento, a desqualificação da atividade de trabalho, descrita como atividade de nenhum afazer. Piolho afirma que seria um bom trabalho para o pai e, melhor ainda, se a cafeteira pudesse ser trocada por pinga, ou seja, o bom trabalho para o pai é aquele em que ele não necessitaria fazer nada e ainda pudesse beber. Novamente o estereótipo do pai alcoólatra e com pouca disposição para o trabalho é retomado.

No esquete há uma marcação de passagem de tempo e tem início, então, a entrevista de emprego. Nego se coloca ante o entrevistador dizendo que “veste a camisa da empresa”, “que trabalha pra caramba” e que “é muito exigente”. Fica patente, contudo, se retomarmos a imagem inicialmente construída no discurso de Piolho e da professora, que esse autorretrato não condiz com a realidade. Portanto, Nego é descrito como alcoólatra, pouco disposto para o trabalho e ainda como alguém que mente na situação de entrevista. Finalmente, Nego afirma que seu objetivo para o trabalho “é tomar o lugar do chefe, custe o que custar”. Novamente o esquete retoma a ideia da pouca confiabilidade, uma vez que Nego se coloca disposto a tudo, subentende-se lançar mão de qualquer recurso, para ocupar o lugar do seu superior.

Essa imagem de pouca confiabilidade é ainda mais uma vez reforçada no final do esquete quando o entrevistador pergunta a Nego se ele tem algum problema com vícios que a empresa precisasse ficar sabendo. Nesse instante, Nego é categórico: “que a empresa precise ficar sabendo não”. Interessante ressaltar que o ouvinte se coloca numa posição de onisciência, nesse instante, afinal, ele sabe do alcoolismo de Nego e, portanto, sabe que sua fala não se trata de mera repetição dos dizeres do entrevistador. Realmente, ele possui um vício, do qual a empresa não precisa saber. O esquete termina e não sabemos se a personagem foi contratada. Entretanto, sabemos que mentiu durante a entrevista, tanto em relação a sua disposição para o trabalho, quanto em relação a seu vício, aspectos que certamente o desqualificariam para uma atividade em que justamente se coloca em jogo a qualidade de confiabilidade.

Nos quatro esquetes, é evidente a construção de uma imagem na qual se coloca em xeque a competência das personagens no campo do trabalho. Todas as circunstâncias ligam, iconica e recursivamente, nos termos de Irvine (2001), a figura dos personagens *manos* ao lugar da violência e/ou da inconfiabilidade. Portanto, o resultado do trabalho de *estilização paródica* nesses esquetes, do ponto de vista mais global, é a ligação entre a imagem do *mano*, a marginalidade (vide as práticas de trabalho informal) e a criminalidade (vide as práticas violentas envolvidas no campo do trabalho).

Capítulo 4

A constituição textual dos esquetes

Exploraremos nessa seção dois dos recursos que julgamos mais significativos a fim de compreendermos melhor a natureza textual da *estilização paródica* que ocorre nos esquetes: o *détournement* e a construção cooperativa do referente. Como já discutimos, ao apresentarmos as definições de Bakhtin ([1975]1988) a respeito da *estilização paródica*, a característica fundamental desse fenômeno é o fato de que nela uma voz representa outra, mas não de modo produtivo e sim por meio da destruição desmascaradora dessa outra voz. Assim, ao observarmos os fenômenos textuais ligados à *estilização paródica*, nos deteremos especialmente em fenômenos que concorrem para o reconhecimento dessa destruição da linguagem do mano. Em outras palavras, interessam-nos aqui fenômenos textuais que concorrem para a constituição dos esquetes como textos coerentes. Posto que essa constituição textual dos esquetes e, de um ponto de vista mais amplo do programa “Os manos”, enquanto textos coerentes, depende do reconhecimento de vários efeitos objetivados pela voz estilizadora.

É importante pontuar neste momento que, tratar das relações de coerência significa tratar das relações de sentido que se estabelecem de várias maneiras no interior do texto. Conforme definição de Beaugrande e Dressler (1981), a coerência “diz respeito ao modo como os componentes do universo textual, ou seja, os conceitos e relações subjacentes ao texto de superfície são mutuamente acessíveis e relevantes entre si, entrando numa configuração veiculadora de sentidos”.

Como observa Marcuschi (2008), a coerência se dá em um âmbito muito maior do que a relação de enunciado para enunciado ou de elemento para elemento no interior do texto. O linguista nos explica que “a coerência é uma função que em muitos casos se dá globalmente e tem uma realização holística. Não se trata, portanto, de uma realização local, mas global, embora possa ter, em muitos casos, um desenvolvimento local” (MARCUSCHI, 2008, p. 123).

Para tanto a análise dos recursos de que se valem os humoristas para a construção dos esquetes como textos coerentes, retomaremos os esquetes “Lampião”, “Esquecimento Global”, “Manutenção” e “Répteus”.

4.1 O *détournement*

Koch, Bentes e Cavalcante (2007) nos explicam que a noção de *détournement* formulada por Grésillon e Maingueneau (1984) o define como a ação “de produzir um enunciado que possui as marcas linguísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque de provérbios reconhecidos”. As linguistas ainda nos dizem que esses autores conceberam dois tipos de *détournement*: lúdico e militante. O primeiro tipo seriam os simples jogos com a sonoridade das palavras, mas que não estão a serviço de uma manobra política ou ideológica (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007, p. 45). Já o segundo tipo visaria a dar autoridade a um enunciado (captação) ou a destruir aquela do provérbio em nome de interesse das mais diversas ordens (subversão) (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007, p. 45).

As linguistas argumentam, entretanto, que toda forma de *détournement* é militante em maior ou menor grau, posto que esse fenômeno sempre visa a orientar a construção de novos sentidos pelo interlocutor. Dessa maneira, Koch, Bentes e Cavalcante postulam que o conceito se estende às diversas formas de intertextualidade nas quais ocorre algum tipo de alteração –ou adulteração– de um texto-fonte, que deve ser reconhecido visando à produção de sentidos (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007, p. 46). Nosso interesse especial por esse fenômeno reside no fato de que esse recurso aparece em maior ou menor grau em muitos esquetes. Retomemos o esquete “Esquecimento global” para analisarmos como esse tipo de adulteração é construído.

Como vimos no capítulo anterior, temos no esquete “Esquecimento Global” (ANEXO G) uma conversa trivial que se torna mote para o cômico. Trata-se de um momento em que os garotos estão conversando e as personagens Piolho e Cabeção explicam a Preto Joia o que seria o efeito estufa:

Preto Joia

esquecimento grobal mano? que po((bip de censura))rra é essa Piolho?

Piolho	áí mano... cê nunca ouviu falá(r) do esquecimento grobal... dá licença ó... mó desenformados mano
Cabeção	áí Piolho... esse negócio de esquecimento global tem a vê(r) co'aquele:: negócio de raio::s ultravioleta... né?
Piolho	tem mano... tem sim Cabeção... os raio ultravioleta mano... que faz os buraco na camada do aeroxonio
Preto Joia	camada de aeroxonio mano? agora qu'eu num tô entendem(d)o mais nada ó
Piolho	áí mano... cê tam(b)ém é mó burro... tá ligado? os raio ultravioleta vem lá dos espaço... tá ligado mano? áí eles vem em direção a terra assim mano... áí eles encontra ante chegá(r) na terra a camada do aeroxônio mano... qué tipo assim... mano... um pedágio
Cabeção	só mano... só que os raio ultravioleta mano::... es são tudo uns violento mano... e áí eles num qué(r) pagá(r) pedágio né... áí o que qu'eles faiz mano... eles chega na violência mano... e fura a camada do aeroxonio
Preto Joia	nossa mano... é me(s)mo ó? e dipois que acontece mano?
Cabeção	añ mano... ó i::... a casa caiu né? áí eles entra tocan(d)o terror áí no planeta... ouvi falá(r) qu'eles até derrete as calotas solares
Piolho	pode crê(r) né mano... áí derreteu as calotas solares começa o efeito estupra mano
Preto Joia	só né mano... efeito estropa é perigoso... o tô sabem(d)o... falei até pa minha mãe e minha irmã nem saí de casa ó
Piolho	fez bem mano

O efeito de humor tem início quando o recurso à narrativa é assumido, no esquete, como a maneira de explicar o que seria o fenômeno do aquecimento global. Nesse processo, a voz estilizante imprime, na voz do personagem mano, uma espécie de tradução do que seria o fenômeno, a fim de esclarecê-lo para uma outra personagem mano. Estamos diante de uma narrativa que procura explicar “o que é o efeito estufa”. Entretanto, essa narrativa ganha maior valor indicial em função da presença de duas vozes que chamaremos agora de V1 (a voz que representa o texto fonte a ser reconhecido, a voz estilizadora) e V2 (voz da personagem mano). Essas vozes se fazem presentes nos vários pares enunciativos estabelecidos ao longo do esquete, como se pode notar:

V1 “aquecimento global”	—————→	V2 “esquecimento global”
V1 “raios ultravioleta”	—————→	V2 “raios ultravioleto”
V1 “camada de ozônio”	—————→	V2 “camada de aeroxônio”
V1 “calotas polares”	—————→	V2 “calotas solares”
V1 “efeito estufa”	—————→	V2 “efeito estropa”

Dada a substituição dos termos como explicitado acima, busca-se evidenciar nessa narrativa os “equivocos” de natureza morfo-fonológica na enunciação de um vocabulário técnico específico relacionado a esse tema. Ressalte-se que outras significações vão sendo criadas por meio desses equívocos, significações essas que nada têm que ver com o estado de coisas conhecido acerca do que seja o aquecimento global. Portanto, o *détournement* se revela aqui como estratégia de reforço ao recurso à narrativização.

Interessante notar que esses equívocos não são casuais. Duas das novas significações que vão sendo construídas acessam outro frame que não o do “aquecimento global”, mas sim o frame da violência: “ultraviolento e efeito estrupa”. Note-se, portanto, que essas palavras ecoam a vinculação da imagem do mano à violência, posto que a voz estilizante nos diz: se as pessoas se equivocam e trocam as palavras “difíceis” por palavras que conhecem, essas seriam as palavras do cotidiano do mano que apareceriam no lugar dessas que pertencem ao vocabulário científico.

Ao evidenciar esses equívocos em relação a vocábulos de uso relativamente generalizado, que podem ser encontrados em qualquer noticiário que se refira ao assunto, a voz estilizadora reforça a imagem de que os sujeitos que se assumem como pertencentes ao grupo dos manos não detêm conhecimentos fundamentais que lhes permitam falar sobre o tema, o que engloba tanto a enunciação “equivocada” do vocabulário técnico-científico quanto um desconhecimento das explicações científicas sobre o fenômeno do aquecimento global.

Embora a sequência de fatos dessa narrativa guarde semelhanças com as explicações científicas dadas para o fenômeno do aquecimento global, é necessário evidenciar que a explicação do fenômeno feita pelos manos ocorre por meio de uma série de personificações que, gradualmente, vão se afastando do estilo do discurso técnico-científico. Na explicação inicial de Piolho, os “raios ultravioleta” são descritos como algo que vem do espaço e encontra a “camada de aeroxônio”. Nessa fala, a personagem faz uso de uma expressão comparativa “tipo assim” e diz que essa “camada de aeroxônio” seria como “um pedágio”, elaborando uma comparação bastante inusitada entre um fenômeno natural (a camada de ozônio) e uma invenção humana (o pedágio).

Ao continuar a narrativa, a personagem Cabeção amplia esse processo de personificação iniciado na fala de Piolho e apresenta os “raios ultravioleta” numa sequência descritiva em que os raios são caracterizados como violentos, como seres que não querem pagar pedágio, seres que usam da violência para furar a “camada de aerozônio”. Essa intensificação do recurso à personificação faz com que essa sequência narrativa não seja apenas uma analogia empregada para facilitar a compreensão do fenômeno, mas seja o próprio modo de compreensão do fenômeno por parte dessas personagens mãos. Ressalte-se, mais uma vez, a natureza icônica do trabalho de *estilização paródica*. Assim, por meio da iconização de dois recursos de ordem textual, o *détournement* e a narrativização, os humoristas constroem para o mano a imagem de alguém que retextualiza inadequadamente os textos-fonte que se pode notar em V1. Alguém que recorre a uma estratégia pouco usual para fazer a definição de um fenômeno de ordem científica (o ato de contar uma história na qual os elementos envolvidos nesse fenômeno ganham vida própria).

Observemos, ainda, como o *détournement* é recurso empregado na construção do esquete “Lampião” (ANEXO K). Nele vimos que Piolho e Cabeção ajudam Preto Joia a escrever uma pesquisa sobre Lampião:

Preto Joia	aê Piolho... aê Cabeção... me ajuda aqui ó... tô p(r)icisan(d)o escrevê(r) um trabaio... tá ligado... falando do Lampião ó... aê mano... picisa sê(r) antes que bate o sinal... tá ligado?
Cabeção	aê Preto Joia... é fácil meu... todo mundo sabe que:: Lampião morava lá no::/no nordeste e foi o rei do cagaço... num é Piolho?
Piolho	é mano... ninguém chegava perto dele... tá ligado? era p'ele tá vivo até hoje se num fosse o pai do Sina::tra mano... passo(u) um tiro nele a queima rosca
Preto Joia	aê mano... pai do Sinatra ó?
Cabeção	é Preto Joia... pai do Sinatra era mó lendia viva dom... passo(u) uma galera...

Novamente, exploremos as adulterações em V2, daquilo que é veiculado em V1:

V1 “rei do cangaço”	—————→	V2 “rei do cagaço”
V1 “tiro a queima roupa”	—————→	V2 “tiro a queima rosca”
V1 “lenda viva”	—————→	V2 “lenda viva”

Nesse exemplo é fácil perceber que as significações veiculadas em V2 são de ordem exatamente contrária às significações veiculadas em V1. Ser “rei do cagaço” significa ser o rei do medo, do pavor, exatamente o contrário da imagem que se constrói para Lampião em V1, como homem destemido, reconhecido como figura representativa de valentia. “Tiro a queima rosca” retoma a expressão chula “queima rosca” empregada para referir-se aos homossexuais masculinos, de forma que se questiona a imagem de virilidade, de masculinidade atribuída ao pai de Sinatra e ao próprio Lampião. “Lendia viva” retoma a palavra de uso corrente nas variedades populares “lendia”: trata-se dos ovos dos piolhos. Ocorre então a oposição entre algo grandiosamente significativo “uma lenda viva”, e algo de tão pouca representatividade, como os ovos dos piolhos.

Desse modo, as adulterações promovidas por V2 afastam as significações do conhecimento de mundo corrente. Assim, percebe-se que, nesses exemplos de *estilização paródica*, a militância do *détournement* se faz não em função de ridicularizar ou ironizar os significados trazidos por V1, mas sim de ironizar e ridicularizar a própria ação do mano de estabelecer os significados veiculados em V2. Torna-se evidente um trabalho de *estilização paródica* que atribui à personagem mano a incapacidade de reconhecer a diferença entre as significações veiculadas em V1 e V2. Fica claro o questionamento a sua competência comunicativa posto que, conforme o trabalho de estilização, o mano seria o indivíduo que diria o que se fala em V2, acreditando dizer o que se fala em V1.

Observemos, ainda, outros dois casos em que o *détournement* serve de recurso à *estilização paródica*. Retomemos, inicialmente, o esquete “Manutenção” (ANEXO E). Nele vimos que a situação de conflito se estabelecia porque as personagens manos estavam irritadas com o comportamento de um novo mano que apareceu na favela. Segundo os garotos, o novo mano teria escrito seu nome na porta de seu carro, em sua camisa, estaria subindo nos postes para “apavorar as minas”; enfim, teria assumido postura muito presunçosa ante os demais manos. Nesse esquete, vimos que o mote para o humor se valia da confusão estabelecida pelos garotos entre as palavras “manutenção” e “Mano Tensão”. Novamente, temos uma enunciação a ser reconhecida, presente por meio da voz estilizadora V1 (manutenção) e uma outra significação presente em V2 (Mano Tensão).

Ressaltemos que, aqui, não tratamos esse exemplo como um simples caso de polissemia, mas sim um caso de *détournement*, porque a significação veiculada em V2 acessa um outro frame importante para o trabalho de *estilização paródica*. Vemos, portanto, que o frame criado por V1 é aquele dos consertos que técnicos das companhias de energia ou de telefonia fazem quando “sobem nos postes”, enfim, tratamos de “manutenção”. Entretanto, quando os humoristas atribuem ao mano a leitura “Mano Tensão” da palavra escrita no carro ou na camisa desse novo mano, acessam o frame da organização social dos manos na própria favela e de seu conjunto de valores em relação às práticas elencadas (assumir um nome de forte valor indicial, escrever seu próprio nome no carro e na camisa, subir nos postes, “apavorar as minas”). Neste caso, o *détournement* ocorre de maneira um pouco diferente dos exemplos anteriores (os esquetes “Esquecimento Global” e “Lampião”). Naquelas situações, percebemos que se constrói para o mano a imagem de alguém que tenta expressar em sua voz a significação presente em V1, mas não reconhece a distância entre o que disse e o que diz o discurso corrente.

Entretanto, na situação “Manutenção”, a confusão não se dá apenas por equívocos de natureza fonológica. Nessa situação, constrói-se para o mano a imagem de um sujeito que simplesmente desconhece a significação veiculada em V1. Sua competência comunicativa é colocada em xeque não mais em função da manipulação fonológica da palavra, mas por uma falta de conhecimento linguístico que não lhe permitiria conceber “manutenção” como uma palavra, com outra significação, que não “Mano Tensão”. Nos dizeres de Gumperz ([1982]2002), ocorre aqui uma imagem de uma interação real, em que os manos decidiriam como interpretar uma dada elocução com base nas suas definições do que está acontecendo naquele momento. Retomaremos na próxima seção essa imagem.

Como vimos até aqui, o *détournement* é recurso amplamente empregado pelos humoristas em seu trabalho de *estilização paródica*. Trata-se de um construto que explora a intertextualidade, de modo a levar o interlocutor a ativar um enunciado original, para a partir dele poder argumentar sobre, ironizar ou ridicularizar essa significação original. Percebe-se que na *estilização paródica*, o *détournement* é um recurso extremamente significativo, porque atribui à voz estilizada a responsabilidade pela adulteração dessas significações originais. Ressalte-se que essas novas significações não são trabalhadas de

modo produtivo, mas de modo destruidor, nos termos com que Bakhtin caracterizou a *estilização paródica*. Desse modo, cria-se para o mano a imagem de alguém que traria à cena de interação essas novas significações por conta da confusão, da falta de conhecimento linguístico e de mundo, ou seja, da pouca habilidade comunicativa e discursiva.

4.2 Representação do processo de interação: a negociação do sentido

Como se pôde notar ao longo do trabalho, nossos dados são encenações de conversações que se dariam entre as personagens manos. Obviamente, é nessas encenações de interação face a face que se dá todo o processo de construção da significação social nos esquetes. Como ocorre também nas interações reais, as personagens, a todo momento, introduzem ou sustentam mensagens (obviamente orientadas discursivamente conforme os interesses da voz estilizante) que organizam os encontros sociais encenados.

Entender que nossos dados são encenações de conversações nos leva a pensar em alguns aspectos importantes. Obviamente, como nossas personagens estão a serviço da voz estilizante e nossos dados são de natureza ficcional, estudar estratégias de planejamento dos falantes, de tomada de turno ou manifestações de poder e solidariedade não se mostraria atividade profícua dada a natureza de nossa pesquisa. Entretanto, uma dada característica das conversações é recurso amplamente explorado pelos humoristas em seu trabalho de *estilização paródica* e resulta, a nosso ver, significações sociais interessantes a respeito dos manos. Trata-se das maneiras como, nos diálogos entre personagens, são retratadas as estratégias de negociação dos sentidos.

Como já observara Clark (1996 *apud* Bentes e Rio, 2005), todo uso significativo da língua supõe uma base comum. É justamente sobre como os humoristas retratam essa “base comum”, orientadoras das falas das personagens, que nos interessamos nesse momento. Retomemos o esquete “Esquecimento Global” (ANEXO G).

Nessa situação, vimos que as personagens manos conversam sobre o “aquecimento global”. Inicialmente, ao perceber que o colega Preto Joia não sabe de que se trata, Piolho afirma que os amigos são “mó desenformados”. Cria-se, portanto, a expectativa de que as falas posteriores serão esclarecimentos a respeito do fenômeno. A

partir dessa fala, Cabeção adentra esse espaço de negociação a respeito do tema perguntando a Piolho “esse negócio de esquecimento global tem a vê(r) co’aquele:: negócio de raio::s ultravioleta... né? Assim a personagem acrescenta uma nova informação que acaba sendo validada por Piolho.

Tem início então a sequência narrativa de que já tratamos, na qual as personagens se engajam de maneira cooperativa. Trata-se de uma espécie de “jogral” em que cada personagem acrescenta uma informação sobre o fenômeno. Aqui os estilizadores levam às últimas consequências a construção de uma base comum de significação e utilizam-na como recurso para homogeneização das personagens, no que diz respeito a seus conhecimentos de mundo. Cada um dos garotos acrescenta uma informação que, por sua contribuição ao todo, acaba por afastar cada vez mais a enunciação dessas personagens daquilo que realmente a audiência reconhece como o fenômeno do aquecimento global.

Esse recurso também é empregado no esquete “Répteis” em que Piolho e um garoto de sua sala de aula (o Boca de Nenê), agora sim em uma situação de jogral (posto que estão fazendo uma apresentação oral na escola), apresentam um trabalho de pesquisa sobre os répteis:

Piolho	firmeza... OS REPTEUS... os repteus são animais feios pra pó((bip de censura))rra
Boca de Nenê	aí eles tem cara de dinossauro... corpo de dinossauro... mai num são dinossauro po((bip de censura))rra nenhuma
Piolho	os repteus gostam de rastejar pelo chão... alguns repteus andam pelas paredes soltando gosmas
Boca de Nenê	outras espécies de repteus... quando tá com o rabo tudo esto(u)rado... eles solta o rabo e aí nasce um rabo novinho
Piolho	e alem disso... o rabo velho continua dançando... dançando como louco... mano ((cantando)) por horas... e horas... e horas... ((volta a falar)) freneticamente esse rabo velho fica dançando... como o rabo da Gretchen... que também é um rabo velho
Boca de Nenê	i:: tem umas pessoa(s) que anda com o réptil no ombro
Piolho	esses reptius que anda(m) no ombro são chamado(s) de guianas e tem dois tipos de guianas... as guianas francesas e o Suriname
Professora	sei...
Boca de Nenê	e tem uns humanos que também tem cara de réptil
Piolho	como a professora... por exemplo... fim

Embora o tipo de recurso, do ponto de vista da construção textual (a

encenação da construção cooperativa de um referente), seja o mesmo empregado no exemplo anterior, aqui temos um deslocamento interessante: as informações trazidas pelos garotos podem ser validadas se chamamos à mente nossos conhecimentos de mundo mais vulgares a respeito dos répteis. Entretanto, se considerarmos o contexto em que as personagens se encontram (o contexto escolar), vemos que os garotos protagonizam a seleção conjunta de informações pouco relevantes quando se tem em mente, por exemplo, as atividades de pesquisa desenvolvidas no espaço escolar.

Percebemos, então, que durante a apresentação do trabalho as personagens demonstram partilhar uma mesma visão a respeito do tema. Entretanto, revelam que esta visão pouco tem que ver com os conhecimentos valorizados nas práticas escolares. Ressalte-se que a forma de apresentação dessa visão (o que se dá por meio de uma linguagem bastante informal) também pouco se relaciona às formas valorizadas nesse tipo de situação. Portanto, mais uma vez a competência comunicativa do mano é colocada em xeque. Mais uma vez, iconiza-se para o mano um comportamento de inadequação ante determinadas formas preconizadas de ser/estar no mundo.

Essa negociação temática ainda ocorre em outros dois esquetes: “Lampião” (ANEXO K) e “Lendas do Sinatra” (ANEXO F). Como já dissemos, em “Lampião”, os garotos ajudam o amigo Preto Joia com uma pesquisa a respeito de Lampião, como se pode notar no fragmento:

Cabeção	aê Preto Joia... é fácil meu... todo mundo sabe que:: Lampião morava lá no::/no nordeste e foi o rei do cagaço... num é Piolho?
Piolho	é mano... ninguém chegava perto dele... tá ligado? era p'ele tá vivo até hoje se num fosse o pai do Sina::tra mano... passo(u) um tiro nele a queima rosca
Preto Joia	aê mano... pai do Sinatra ó?
Cabeção	é Preto Joia... pai do Sinatra era mó lendia viva dom... passo(u) uma galera...
Piolho	é mano... ele passo(u) o Lampião... foi ele que passo(u) o Tiradentes... o Juscelino Kubitschek... parece que foi ele que passo(u) o Chacrinha também... tá ligado? cê tá anotan(d)o?
Preto Joia	aê mano... pera aí ó... cê tá falan(d)o muito rápido ó
Piolho	aí o pai do Sinatra foi lá pros estrange(i)ro mano... mora(r) c'o Elvis Presley... na época que ele viro(u) o rei do rock... logo depois da guerra né mano... cê tá ligado foi aí que o pai do Sinatra fez o Sinatra gringo... o:: Franc Sinatra né?
Cabeção	aê mano... mas o Elvis morreu... num morreu?
Preto Joia	que mano... o Elvis num morreu... isso que a tv qué(r) que cê pense mano... fica manibulano a cabeça das pessoa... tá ligado? cê tá anotan(d)o
Piolho	aê pivete... calma aê mano... MA-NI-BU-LAN-DO
Preto Joia	é Preto Joia... e dizem que hoje o pai do Sinatra e o Elvis viraro vampiro e tão

	moran(d)o lá na Penisvânia mano
Preto Joia	ah é mano?
Cabeção	é mano... no castelo do Conde Drácula

Dados os aspectos que já discutimos a respeito desse esquete, a saber, sua constituição discursiva e o recurso ao *détournement*, cabe-nos aqui apenas evidenciar que a maneira como as personagens vão construindo a figura do pai de Sinatra coloca o mano em um estado de confusão de coisas, por meio do qual várias outras significações vão sendo mobilizadas para a construção da imagem dessa figura. Note-se que, no processo de interlocução, as personagens fazem poucas correções a respeito do que foi dito anteriormente. Assim, estabelece-se uma conversação na qual uma personagem propõe uma informação, a(s) outra(s) aceitam essa informação e contribuem para o desenvolvimento do percurso temático da conversa.

Obviamente, a audiência reconhece esse estado de confusão de coisas, assim, alcança-se o objetivo essencial da *estilização paródica*: a revelação destruidora da linguagem do outro (e também do outro enquanto ser social). Afinal, iconicamente o mano é definido no esquete como indivíduo de pouca erudição, aliás, conforme o trabalho de *estilização paródica*, falta ao mano conhecimento sobre tópicos que podem ser considerados triviais, como “Lampião”, ou “répteis”.

Dessa mesma maneira, as personagens são caracterizadas no esquete “Lendas do Sinatra” (ANEXO F). Como vimos, nessa situação os garotos conversam sobre a história de vida do mandante da favela:

Preto Joia	foi naquelas época lá de miliano mano que o Sinatra veio aí no Maracanã faze(r) mó show pa galera da favela do rio mano
Cabeção	pô verdade hein Preto Joia... loto(u) né
Piolho	aí mano... esse aí num era o Sinatra não... esse aí era o Sinatra gringo... era o Frans Sinatra mano...
Preto Joia	é pode cre(r) dom... Sinatra tem vários irmão pelo mundo todo tá ligado... cada país tem um Sinatra mano
Cabeção	pô ceis sabe como o Sinatra começo(u) mano? mó historia mano... eu lembro... eu lembro que:: ele era piquinininho cara... piquiNININHO... ele largo(u) a familia e foi batalha(r) sozinho mano... foi foi lá pos estate mano
Piolho	pode cre(r) né mano... aí ele chego(u) lá já com treis ano de idade e monto(u) u’a gangue mano e foi assarta banco tá ligado... o truta nem segurava o revolve direito e ficava ué ué ((imita bebê chorando)) e conseguia assarta o banco mano... o truta era o capeta mano

Preto Joia	aí mano num fala beste(i)ra dom... que treis ano dom... ninguem começa com treis ano mano... pa te(r) a fama que o Sinatra tem começo(u) com dois ano dom... com dois ano ele já cato(u) varias mina aqui da favela mano... ce tá ligado que ele saiu co'a minha mãe dom? eu posso se(r) filho do Sinatra tá ligado
Cabeção	cala a boca Preto Joia... ce já tá se crescendo né meu em cima do Sinatra né... se ele ouve bicho ele te ferra cara... ele já... ele lê a mente dos o(u)tro mano... e ce sabe que o cara ta superpoderoso agora né mano... se junta(r) tudo as casa que ele tem aí meu da treis volta na terra
Piolho	e arma do Sinatra mano... ce ta ligado que ele que empresta pa faze(r) os filme tá ligado... exterminador tem umas arma tudo do Sinatra mano
Cabeção	tô sabem(d)o que o Sinatra que mando(u) mata(r) o Hitler... ce fico(u) sabem(d)o mano?
Piolho	num viaja mano... Sinatra que era o Hitler... num era não mano?
Preto Joia	pode cre(r) dom... ele rapo(u) o bigode e ninguem reconhece mais o cara mano
Piolho	aí mano desde quando ce já viu o Sinatra... ninguem nunca viu o Sinatra mano

Como já dissemos quando traçamos as linhas que compõem o segundo retrato presente nos esquetes (a saber, as imagens que os humoristas ligavam ao mano no contexto das relações de amizade), em “Lendas do Sinatra” uma conversação sobre Sinatra, o mandante da favela em que vivem os garotos. A negociação temática nesse esquete também é marcada, como nos anteriores, por um processo cooperativo, entretanto, aqui vemos mais momentos de correção durante a conversação.

Retomemos o início do esquete: Piolho corrige os colegas Preto Joia e Cabeção ao afirmar sobre a informação de que Sinatra fizera um show no estádio do Maracanã: “esse aí num era o Sinatra não... esse aí era o Sinatra gringo... era o Frans Sinatra”. Cria-se, então, a expectativa de que o mal-entendido se desfça, mas Preto Joia logo afirma que o cantor seria irmão do Sinatra a que se referem. Essa informação não é negada pelas outras personagens, de modo que parecem assumir sua validade. Aqui novamente se estabelece o mal-entendido e a conversação progride.

Tem início, então, um conjunto de informações pouco sustentáveis: Sinatra teria ido para os Estados Unidos sozinho, aos três anos de idade, para “batalhar”. Teria montado sua gangue e feito assaltos a banco ainda criança. Aqui, novamente, abre-se uma fala de correção, quando após esse pequeno trecho narrativo Preto Joia afirma: “aí mano num fala beste(i)ra dom... que treis ano dom... ninguem começa com treis ano mano...”. Novamente cria-se a expectativa de que a personagem corrigirá a informação absurda de que uma criança de três anos seria capaz de fazer um assalto a mão armada. Entretanto, há nova ruptura da expectativa e Preto Joia intensifica o exagero dizendo que Sinatra teria

entrado no mundo do crime ainda mais cedo, aos dois anos de idade. Novamente não há questionamento da informação.

Na sequência do esquete, podemos observar que os garotos trazem para seu discurso dados históricos (a figura de Hitler), informações sobre o mundo da música e da grande mídia (Frank Sinatra, o Exterminador do futuro). Tais conhecimentos são unidos a construtos bastante incoerentes, como a ideia de que alguém pode começar a “batalhar” com dois anos de idade, a ideia de que o Sinatra da favela é irmão do cantor famoso e tem superpoderes, a ideia de que Sinatra empresta suas armas para Hollywood e que mandou matar Hitler, ou era o próprio Hitler.

Como se pode perceber, o recurso a essa organização dos esquetes como interações nas quais os manos participam cooperativamente, nos termos de Irvine (2001), pode ser compreendido como estratégia de natureza icônica e recursiva, acabando por produzir um processo de apagamento. Observemos que nos esquetes elencados nessa seção, todos os processos de negociação dos sentidos durante as interações entre as personagens levam a uma ideia de inadequação. Assim, esse recurso se eleva, aqui, ao estatuto de ícone. Essa inadequação acontece nos esquetes seja do ponto de vista do tipo de conhecimento mobilizado (vide as construções que se afastam do conhecimento de mundo vigente), seja do ponto de vista da situação comunicativa (vide a representação do que seja uma apresentação oral feita pelo mano).

Ao considerarmos a natureza coletiva do processo de interação, percebemos que o conflito entre o conhecimento acessado/construído pelas personagens e o conhecimento de mundo da audiência não é saliente apenas para a imagem de uma dada personagem, mas se revela saliente para a constituição da imagem de todas as personagens envolvidas. Desse modo, ocorre um processo de apagamento, posto que o grupo é caracterizado como homogêneo.

Assim, os dados como os que acabamos de analisar revelam o retrato que os humoristas tecem a respeito das interações entre as personagens manos, focando nas negociações lexical e semântica (como ocorre no esquete “Esquecimento global”) e ainda na negociação temática e figurativa (como ocorre nos esquetes “Lampião e Lendas do Sinatra). Vimos que nesses esquetes não há grandes momentos de polêmica ou

discordância entre as personagens, ao contrário, os diálogos são construídos de modo que haja acordo e cooperação entre elas. Vimos também, que os momentos de polêmica são chave para quebra de expectativa a respeito de qualquer correção e ajudam a manter a conversação entre as personagens no mundo do contrassenso.

4.3 A manipulação de aspectos de ordem lexical, morfo-sintática e morfo-fonológica

Passaremos agora à observação de alguns recursos de ordem léxical, morfo-sintática e morfo-fonológica manipulados, nos esquetes, para a elaboração da representação da fala dos manos por parte dos humoristas. Acreditamos que o trabalho de vinculação entre dados traços linguísticos e o grupo social dos manos auxilia a constituição do trabalho de *estilização paródica*, por se ligar às imagens que anteriormente apresentamos. Para discutir esse tipo de manipulação, inicialmente, propomos uma observação sobre como as formas nominais de tratamento e os marcadores conversacionais são empregados nos esquetes. A seguir, propomos a observação do trabalho feito com outros tipos de itens e expressões lexicais.

Como se pode observar no quadro 6, abaixo, há um conjunto de formas nominais de tratamento nos esquetes. Entretanto, salientamos que essas formas não desempenham função única: por vezes desempenham papel de vocativo ou de marcadores conversacionais. Assim, torna-se saliente a função ícônica que esses itens desempenham: em função de sua ampla frequência, tornam-se, no programa, sinalizadores da fala do mano.

Do ponto de vista textual, como bem observa Urbano, 2003, os marcadores conversacionais podem ser definidos como elementos que

não integram propriamente o conteúdo cognitivo do texto falado, mas funcionam como articuladores não só das unidades cognitivas informativas do texto, como também de seus interlocutores, revelando e marcando, de uma forma ou de outra, as condições de produção do texto, naquilo que a produção representa de interacional e pragmático. Em outras palavras, são elementos que amarram o texto não só como estrutura verbal cognitiva, mas também como estrutura de interação interpessoal. (URBANO, 2003, p. 98)

Quadro 6 - Aspectos lexicais da *estilização paródica* presentes nos esquetes: as formas nominais de tratamento/ marcadores de interlocução

Item Lexical	Destinatário	Exemplo	Descrição dos contextos de uso
Dom	Segunda pessoa do discurso	a) aê dom ... chega aí... dom? b) aê tiozinho... de(i)xa eu passá(r) o rodinho aí no seu vidro... dom ... c) (...) dá um real aí... qualqué(r) parada aí pa nós aí... dez centavo... cinquenta... dom ... o vidro tá suje(i)ra aí e nós tá limpeza... então nós vai limpá(r) teu vidro... tá ligado?	A forma “dom” desempenha várias funções: (i) vocativo, quando as personagens empregam-na se para invocar outros <i>manos</i> . (ii), Forma de tratamento generalizada para a segunda pessoa. Ocorre tanto em situações em que os personagens se dirigem a outros <i>manos</i> , quanto quando se dirigem a indivíduos fora do grupo, como por exemplo o dono de um automóvel de que os meninos estão tomando conta (exemplo (b)). (iii) Marcador interacional, por meio do qual os personagens mantém o fluxo da conversação e por vezes parecem solicitar aceitação das outras personagens, em função das atitudes e posicionamentos assumidos, conforme exemplo (c).
Pivete	Segunda/ terceira pessoas do discurso	d) “aê pivete ... tiozinho mó carrão... mó ro(u)pa linda aê...” e) aê Nega... fica de boa mano... pivete já deve aparecê(r) aê mano...	Nos esquetes, a forma “pivete” aparece quando as personagens se referem diretamente a garotos mais jovens, especialmente a Piolho, descrito no programa como o <i>mano</i> mais jovem do grupo, conforme o exemplo (d); a forma ainda é empregada quando os personagens se referem a Piolho, ou outros garotos, enquanto terceira pessoa do discurso, como no exemplo (e). Em todos os usos da forma “pivete” há uma situação de conflito configurada.
Mano	Segunda/ terceira pessoas do discurso	f) aê Nega... segurança vem vin(d)o mano ... aê fala aê com ele aê mano g) aí Preto Joia isso é mó aberração mano ... o carro do cara tá limpo... tá lindo mano ... ó só... cê ainda qué(r) limpá(r) mano ... não tem o que limpá(r) no carro do cara mano ... de(i)xa o cara em paz... fica importunan(d)o os o(u)tro... dá licença	A forma “mano” é a mais recorrente nos esquetes. É empregada como forma de tratamento generalizada tanto para outros <i>manos</i> , que aqui podem ser a professora, o pai, a mãe, os amigos), quanto para conversas com personagens não- <i>manos</i> , como por exemplo um motorista, para quem os garotos pedem dinheiro no farol. A forma tem emprego mais frequente e assume, ainda, papel de marcador conversacional, como ocorre com a

			forma “dom”, por meio do item lexical “mano”, os personagens dão continuidade a suas falas, assim como solicitam concordância de outras personagens, em função de atitudes e posicionamentos assumidos, como se pode observar no exemplo (g)
Truta	Terceira pessoa do discurso	h) “é por essas e zotra que tá cheio de truta aí no farol queimando o filme de quem qué(r) trabalha(r) de verdade...”	De frequência menor que as formas “dom” e “mano”, a forma “truta” aparece quando as personagens fazem referência a outros <i>manos</i> , fora do contexto imediato de interação.
Cara	Terceira pessoa do discurso	j) o carro do cara tá limpo... tá lindo mano... ó só... cê ainda qué(r) limpá(r) mano ... não tem o que limpá(r) no carro do cara mano...	Também aparece com baixa frequência nos esquetes, apenas como forma de referência à terceira pessoa. Interessante ressaltar que, em todos os esquetes, a forma “cara” só aparece como referência a personagens que não são <i>manos</i> .

As incontáveis repetições desses itens lexicais mostram que os humoristas se valem dessas marcas como os principais elementos para a “amarração” das interações entre as personagens. Essa repetição reforça a natureza icônica do recurso. Ela revela a presença da voz estilizante que se vale da frequência do uso desses termos como um aparato para a definição do grupo a que as personagens pertenceriam. Ecoa, o tempo todo nos esquetes, a a palavra “mano”, portanto, a todo momento as personagens verbalizam suas próprias identidades sociais.

A presença de outros marcadores conversacionais é bastante recorrente nos esquetes: “tá ligado”, “firmeza” e “pode crer”, os quais constituem ainda marcações da variedade atribuída pelos estilizadores aos manos:

- | | |
|----------------|---|
| (i) Preto Joia | <p> aí Cabeção... aí Piolho... seguinte ó... essa fila aqui dessa calçada eu vô(u) toma(r) conta dos carro(s) mano... aí Piolho cê fica naquela lá... e Cabeção cê fica naquela o(u)t(r)a lá... firmeza mano?</p> |
| Piolho | <p> firmeza mano... firmeza... aí tio... aí tio... posso toma(r) conta do seu carro mano?</p> |
| | |
| (ii) Piolho | <p> aê mano nói vai olha(r) seu carro... fica firmeza aí tá ligado... tem uma pá de carro mai noi dá a vorta no quarteirão... mai teu carro tem um tratamento especial... tá ligado... olho clínico mano</p> |
| | |
| (iii) Piolho | <p> aí mano... esse aí num era o Sinatra não... esse aí era o Sinatra gringo... era o Frans Sinatra mano...</p> |
| Preto Joia | <p> é pode cre(r) dom... Sinatra tem vários irmão pelo mundo todo tá ligado... cada país tem um Sinatra mano</p> |

Sabidamente, é possível reconhecer nesses marcadores itens lexicais pertencentes a vozes sociais reais, certamente ligadas a variedades linguísticas desprestigiadas. Salientemos que, como observou Bakhtin ([1975]1988), o trabalho de *estilização paródica* pode selecionar itens estranhos ao empirismo de uma língua. Assim, percebe-se que a frequência de uso com que as personagens empregam tais marcadores produz um efeito de estereotipação da linguagem do mano. Obviamente, não nos dispusemos nesse trabalho a uma análise quantitativa do emprego desses termos em função de sua saliência. Mas aqui nos embasamos no fato de que em todos os esquetes, em

praticamente todas as falas das personagens, há ao menos uma ocorrência desses marcadores conversacionais.

A manipulação lexical se dá ainda por meio da seleção de um conjunto de expressões como “dar um enquadre”, “dar uma de gostoso”, “queimar o filme”, “a casa vai cair”, “baixar a peteca”, “ficar frio”, “ficar na minha/tua”, “ficar firmeza”, “pagar de gato” “botar pra correr” etc. O uso dessas expressões ocorre de maneira seletiva. Se retomarmos, por exemplo, o esquete “Manutenção” (esquete em que mais figura esse tipo de recurso), perceberemos que os humoristas fazem uso de seis dessas expressões. Entretanto, algumas delas são repetidas várias vezes, o que intensifica a sensação da presença desses termos. Novamente é o recurso à repetição que eleva um dado construto linguístico ao estatuto de ícone da fala do mano.

Ainda figuram na caracterização da linguagem do mano itens lexicais como os qualificadores “mó” “mó carrão... mó ro(u)pa linda... mó aberração”; e o quantificador “pá” em “pá de carro”. Ressalte-se que todos esses itens remetem a contextos informais de uso da linguagem.

Sobre o trabalho que os estilizadores empreendem no campo lexical, é interessante salientar, ainda, os bordões com que caracterizam as personagens Piolho e Cabeção. Retomemos aqui o esquete “Primeira palavra”. Nele tínhamos uma situação que envolvia o momento em que, pela primeira vez, a personagem Piolho pronunciou o bordão que a caracteriza: “aberração”. Em muitos esquetes, diante de situações inesperadas ou de conflito, Piolho verbaliza “isso é mó aberração”.

Aberração, palavra que denota desvio do padrão, distorção, absurdo, extravagância, falta de lógica ou de bom senso, desatino. Se considerarmos todas as imagens que os esquetes trazem para o mano, não é difícil classificar como aberrantes muitos dos comportamentos assumidos por essas personagens ao longo de várias situações. Percebe-se, portanto, que o bordão de Piolho também ecoa valores da voz estilizante.

Outro bordão importante é aquele que caracteriza a personagem Cabeção: “ó:: sem palavras”. Como vimos, Cabeção é caracterizado como o mano que nem sempre completa os raciocínios e que, nestas situações, se vale do bordão para finalização de suas

falas. Obviamente esse bordão auxilia na construção de uma identidade de pouca destreza com as palavras e com a comunicação de um ponto de vista mais amplo.

Do ponto de vista da manipulação lexical, chama a atenção ainda outro recurso empregado pelos estilizadores. Por vezes os humoristas recorrem à polissemia de palavras ou expressões para dar sua versão do que seria a linguagem do mano. Retomemos aqui o esquete “Olhando carro” (ANEXO N). Nessa situação, os garotos estão tomando conta de carros na rua, até que um dos motoristas tem seu carro roubado. Neste momento, o motorista pergunta aos meninos “se eles não disseram que iriam ficar olhando”.

É em torno da polissemia da expressão “olhar o carro” que o esquete funciona. Nesse contexto, pode tanto significar “cuidar, tomar conta de” como pode significar “observar, assistir”. No esquete explora-se justamente essa diferença assumindo-se que as personagens manos se esquivam das acusações do dono do carro roubado justamente afirmando que fizeram sua parte no trato, que “olharam o carro”, ou seja, observaram tudo o que aconteceu enquanto o carro estava sendo roubado.

O dono do automóvel questiona a postura dos garotos embasado no outro significado de olhar: deixa claro que esperava que os garotos impedissem o roubo. Entretanto, a narrativa de Piolho vai exatamente no sentido oposto dessa interpretação, ao afirmar que eles todos “presenciaram”, todos os fatos: quando os “os truta chegaro... tacaro tijolo no vrido mano... entraro no seu carro... ro(u)baro o seu toca-fita(s) e... não contente com isso mano... levaro o seu carro”. A narrativa de Piolho deixa evidente que os garotos não tiveram nenhuma atitude que levasse ao impedimento do roubo e que, portanto, “olhar o carro” não significa garantia de proteção. Ainda assim, o esquete termina com a cobrança pelo serviço.

Outro momento em que os estilizadores recorrem à polissemia ocorre no esquete “Quadrilha”, quando Piolho dá sua versão para a “quadrilha” da escola. Nessa situação, Piolho constrói toda a sequência de um assalto. Nessa situação, os humoristas trabalham com a noção de que o mano conceberia “quadrilha” dentro do frame da criminalidade, e não do frame “festa junina”, como solicitara a professora.

Para dar sua versão do que seria a linguagem do mano, além da manipulação lexical de itens específicos, os estilizadores também trabalham aspectos de ordem morfo-sintática, o que se pode verificar quando observamos algumas escolhas nos fragmentos a seguir:

- (iv) o vidro tá suje(i)ra aí e nóis tá limpeza... então nóis vai limpá(r) teu vidro
- (v) nois fez a parte do trato tá ligado? nois fico(u) de oio no seu carro mano...
- (vi) aê mano nói vai olha(r) seu carro
- (vii) nóis treis aí tava olhan(d) o seu carro mano... nóis treis aí viu quando os truta chegaro carro
- (viii) é trezento(s) e sessenta e cinco camiseta toninho do pe(i)xe pa mim i(r) pa escola...
- (ix) que os amiguinho(s) dele da escola fica tiran(d)o sarro da cara dele
- (x) tava guardan(d)o p(r)a mim usa(r)

Nos exemplos acima, a concordância verbal se dá com a terceira pessoa do singular, fenômeno já amplamente discutido como marca do português não-padrão (Ribeiro, 2002; Castilho, 2004; Naro e Scherre, 2007). Salientemos, aqui, que esses recursos têm natureza flutuante, isto é, em um mesmo esquete, a personagem pode produzir um enunciado com concordância não padrão e, em seguida, produzir esse mesmo enunciado com a concordância padrão. Em um dado curioso, pode-se ver como os estilizadores manipulam esse recurso:

- (xi) mano... é melhó(r) a gente/nois/ nois vê o Eguis Men três... tá ligado mano...

Note-se o momento em que o humorista oscila entre usar as formas “a gente” e “nois” e acaba optando pela última, construindo assim uma concordância mais marcada, do ponto de vista da escala de prestígio linguístico.

Também constitui fenômeno associado ao não-padrão o esquema de concordância nominal nos exemplos a seguir, em que o marcador de plural aparece apenas nos determinantes:

- (x) essas bolacha de carne
- (xi) cheio das bolacha
- (xii) tira(r) a suje(i)ra dos carro

- (xiii) tem uns cabelinho lisinho assim
- (xiv) Sinatra tem vários irmão pelo mundo todo tá ligado...
- (xv) ninguém curtiu minhas opinião sobre os repteu

O trabalho dos estilizadores pode ser ainda identificado nas modificações fonéticas descritas no quadro 7. Interessante ressaltar que todos esses fenômenos manipulados na *estilização paródica* da fala dos manos são comumente associados na literatura (Ribeiro, 2002; Castilho, 2004; Naro e Scherre, 2007) às variedades do português popular. Observe-se que os traços manipulados são alocados em posição de baixo de prestígio social e linguístico:

Quadro 7 – Modificações fonéticas

Fenômeno	Exemplos
Metáteses	vrido, drento, estrupa
[l] por [r] em coda silábica	vorta, urtimo
[l] por [r] em grupos consonânticos	exprica, praystation, cumpricado, craro, recramando, grobal
Vocalização da lateral palatal ʎ	oio, fio, veia, trabaio
Assimilação de /d/ em /nd/	olhan(d)o, ba(i)xan(d)o
Redução dos ditongos	ro(u)baro, fico(u)/ suje(i)ra, grite(i)ro/ ba(i)xan(d)o
Desnasalização de vogais postônicas	chegar o , tacar o , levar o
Próteses	alembrar

Ainda no campo das modificações fonéticas, é interessante ressaltar a manipulação que ocorre em duas das falas de Nega:

- (xvi) “e se ele foi sequestra::do... e se o petrófilo pego(u) ele hein?”
- (xvii) “PARA NEG**O**... CÊ QUÉ(R) TÊ(R) UM FIO TOMBATIZADO?”

Aqui fica evidente que o trabalho de estilização paródica se vale do reconhecimento de valores sociais associados a determinadas formas de dizer. Com a manipulação das palavras “pedófilo” e “traumatizado”, os estilizadores colocam em questão o conhecimento linguístico da personagem. Assim, ela se constitui como alguém que não conhece a pronúncia padrão da palavra, e comete um desvio muito mais saliente do que aqueles já comumente associados ao universo do não-padrão na linguagem, como os elencados acima. Obviamente, estamos aqui diante da natureza estigmatizadora do fenômeno da *estilização paródica*, por meio da seleção de elementos que, como esse, são estranhos ao empirismo da língua.

Outra manipulação interessante é a que ocorre no exemplo a seguir:

(xviii)

Piolho

((a porta se abre)) num acredito mano... meu pai me deu o playstation mãe...

Ô MÃE CHEGA AÍ MANO... VAMO(S) JOGÁ(R)

Nega

tá bom filho... então me dá um jetistique aê

Piolho

num é jetistique mãe é joispiche

Para constituição de como o mano se apropriaria do termo da língua inglesa *joystick*, os humoristas produzem um trabalho interessante de manipulação morfo-fonológica. Assim, as duas versões das personagens manos para essa palavra “jetistique” e “joispiche” ecoam outras palavras que podem ser reconhecidas na língua. No primeiro caso, temos a referência a outro termo derivado do inglês: jet ski, que aparece misturado ao termo “estique”. Já no segundo caso, temos a manutenção do início do termo “joy” que aparece somado à palavra “espiche”. Ressaltemos que o efeito cômico dessa constituição é evidenciado pelo eco que se estabelece entre termos de mesmo campo semântico “estique” e “espiche”. Mais uma vez os estilizadores descrevem o mano como aquele que comete equívocos, do ponto de vista da linguagem, porque se vale de termos, significações e coordenadas locais (nesse caso, termos da variedade cotidiana) como recursos para adentrar outros campos sociais.

Como se pôde observar até aqui, entendemos que a *estilização paródica* é uma constituição discursiva que se vale da manipulação de diferentes recursos, nos vários níveis linguísticos (o discursivo, o textual, o lexical, o sintático, o morfo-fonológico). Vimos que em qualquer que fosse o recorte, a imagem veiculada nos esquetes para os manos criava

imagens desprestigiadas socialmente. Dadas essas observações, passaremos agora à explicitação de nossas conclusões acerca de todo o percurso teórico-analítico que empreendemos.

Capítulo 5

Considerações finais

Como se pôde evidenciar no percurso teórico-analítico empreendido nesta pesquisa, compreendemos que os diferentes aspectos dos processos de estilização articulados em nossos dados são de natureza paródica porque, nos termos de Irvine (2001), evidenciam que valores ideológicos são constitutivos do trabalho de representação sociolinguística. No caso do trabalho produzido nos esquetes em questão, ocorre uma desvalorização das práticas atribuídas aos manos, desvalorização esta que aloca essa forma de ser e estar no mundo nos níveis inferiores das escalas de prestígio social e linguístico.

Vimos que a estilização, compreendida por Coupland (2007) como uma forma específica de ação social e discursiva, demanda um conjunto também específico de operações linguísticas, textuais e discursivas, tais como:

- (i) a construção icônica de uma representação sobre como determinados sujeitos se engajam em determinadas práticas (por exemplo, as práticas escolares e de trabalho);
- (ii) a iconização de determinados comportamentos: as posturas violentas, agressivas, não-confiáveis; e de determinadas qualidades: ser negro, pobre, barrigudinho dos dentes pretos, pouco erudito, pouco hábil linguisticamente;
- (iii) a construção de um conjunto específico de operações textuais (o recurso ao *détournement* e a construção cooperativa do referente)
- (iv) a iconização de recursos de ordem lexical, morfo-sintática e morfo-fonológica.

Assim, percebemos que o fenômeno discursivo da *estilização paródica* reforça a natureza do texto de “naturalizar e vulgarizar realidades sociais” (HANKS, [2006], 2008, p. 153) e também sua capacidade de funcionar como “um instrumento de autoridade e como meio (e medida) da disputa política” (HANKS, op. cit., p. 153). Afinal, sabemos que milhares de pessoas travam seu primeiro contato com alguém que definiriam como um mano, por meio desses produtos de mídia. Sabemos ainda que, por sua natureza

destruidora, a *estilização paródica* é fenômeno plurilinguístico no qual esse plurilinguismo está sempre em favor da voz estilizante.

Dadas as considerações que até aqui fizemos, consideramos esses esquetes um *locus* importante de observação sobre como é representado um determinado estilo, que é trabalhado sociolinguisticamente de forma a ser associado a imagens de certos atores sociais (os manos) e a determinadas situações de menor prestígio social. Compreendemos o trabalho sobre os estilos de fala como atividade linguístico-discursiva de natureza icônica, recursiva e reflexiva, nos termos de Irvine (2001), o que significa dizer que as atividades de manipulação do estilo, como é o caso da *estilização paródica*, pressupõem um uso seletivo de traços que aparecem ligados a grupos ou identidades sociais mais amplos.

Essas identidades não se constroem por meio da manipulação de um tipo de traço específico, mas por meio de uma rede de recursos que se interligam e se reforçam mutuamente para a construção de uma imagem social para os ditos manos. Em outras palavras, interessante notar que essa rede de recursos tece para o mano uma identidade social ligada a modos de ser e estar no mundo, sabidamente desprestigiados e/ou questionáveis se considerarmos as escalas de valores dos grupos dominantes.

O que temos aqui, portanto, é uma hierarquização de dois universos distintos de significação dessas práticas: de um lado temos o universo letrado e/ou prestigiado, do qual o ouvinte pode compartilhar, quando ri da situação enfrentada pelo mano. Essa partilha é o que o torna capaz de entender o riso proposto no esquete e, por conseguinte, de acompanhar esse riso. De outro lado, temos o universo parodicamente estilizado do mano, no qual expressões e práticas ganham novas acepções, as quais envolvem novos julgamentos de valor. Salientemos que o riso proposto nos esquetes se faz em função do choque entre esses dois universos que dialogam. Universos que, em termos bakhtinianos, se esclareiam e que, neste esclarecimento, colocam aquele que ouve e ri numa posição privilegiada em relação ao grupo alvo da estilização.

Até aqui, podemos perceber que do trabalho de *estilização paródica*, emerge, uma imagem que os humoristas tecem para o mano. Essa imagem é construída, por meio dos vários retratos presentes em cada um dos esquetes que analisamos e pode ser percebida

quando se observam as formas de ser/estar no mundo atribuídas pelos humoristas a essas personagens.

Desse modo, o trabalho de *estilização paródica* feito pelos humoristas visa a construir um retrato ideologicamente orientado de como seriam as interações entre essas personagens e os vários campos sociais. Como vimos, os humoristas optam por construir vários retratos do que seria a trajetória do mano em um mesmo campo e também retratos do que seria a trajetória do mano em campos diferentes. Esses retratos se reforçam mutuamente na constituição da imagem final que se atribui às personagens manos.

No trabalho de estilização paródica se faz notar não apenas o retrato que os estilizadores atribuem ao alvo de seu trabalho, mas também as avaliações que a voz estilizadora faz desses retratos. Assim, o trabalho sobre o estilo atribuído aos manos revela como determinados usos de linguagem são vistos (de um dado ponto de vista, a saber, o dos estilizadores) de acordo com valores sociais inculcados.

Assim, ao analisarmos as práticas que os estilizadores atribuem ao mano, conseguimos antever a atuação dos sujeitos classificantes, que, segundo Bourdieu ([1979]2007), classificam as propriedades e as práticas dos outros, ou as deles próprios. Desse modo, a voz classificadora, a voz estilizante, define o mano como um indivíduo que corporifica a violência, a criminalidade, a inconfiabilidade, o mau desempenho escolar, o escatológico, as práticas de trabalho desprestigiadas, a pouca erudição, as práticas questionáveis para se conseguir dinheiro, o consumo de produtos de procedência duvidosa, a falta de conhecimento de mundo, a falta de competência comunicativa. Do ponto de vista dos usos da linguagem, ressaltamos que a voz estilizante define o mano como aquele que faz empregos inadequados, em qualquer que seja o nível observado (retomemos os exemplos de inadequação, tanto do ponto de vista do contexto, dos frames acessados pelas personagens manos, das manipulações fonológicas responsáveis por criar outros mundos de significação, da manipulação lexical).

Percebemos, então, que a imagem tecida para os manos nos esquetes está embasada em um sistema de valores preestabelecido e reconhecível, por meio do qual dadas práticas são definidas “tais como vulgares ou distintas, elevadas ou baixas, pesadas ou leves etc, ou seja, em última análise, populares ou burguesas” (Bourdieu, 2007, p. 446).

Desse modo, as práticas atribuídas ao *mano* são elevadas ao estatuto de marcas de infâmia, de estigmas associados a esses indivíduos. É por meio dessa associação que se estabelece uma clara oposição entre o mundo dos *manos* e o mundo dos *não-manos* representados pela voz estilizadora. Nessa oposição, a *estilização paródica*, trabalho que orienta a constituição dos esquetes em todos os níveis linguísticos, coloca na arena que se constitui o esquete enquanto texto, dois grandes gladiadores, a voz destruída e a voz que destrói.

Feitas tais considerações, partilhamos do posicionamento de Hanks (2005), para quem

Much as stylistic hierarchies are motivated by social hierarchies, symbolic systems arise from and reinforce power differences. By engaging in linguistic practice, and quite apart from their intentions or aims, actors are complicit with the pervasive power relations in which their language is embedded. Competence in the standard emerges as a form of symbolic capital, often rationalized as the intrinsic value of “refined” or “proper” speaking, but ultimately derived not from language but from power relations. (HANKS, 2005, p. 770)

Compreendemos, portanto, que a hierarquização entre vozes presente no trabalho de *estilização paródica* é na verdade motivada por hierarquizações sociais mais amplas que discursivamente emergem, são ressignificadas ou reforçadas, e em seguida são novamente incorporadas aos meios sociais. Assim, o trabalho de *estilização paródica* tem por objetivo destituir a voz estilizada de qualquer capital simbólico de que esta possa se valer como recurso de poder na arena de disputa político-ideológica que se configura no texto.

Percebe-se, então, que a voz estilizante define a voz estilizada não apenas em termos do que esta é na realidade objetiva, mas sim em termos de como é vista na realidade criada no mundo estilizado. Dessa relação deriva, portanto, a dimensão fundamentalmente metafórica que Coupland (2007) atribuiu ao fenômeno da estilização, capaz de instigar processos de comparação e reavaliação, tanto do ponto de vista estético quanto moral.

Dadas essas considerações, compreendemos que a *estilização paródica* é uma forma complexa de ação porque ao mesmo tempo em que é pautada por um conjunto de

valores sociais orientadores da ação estilizante, ela é também um espaço de emergência e incorporação desses valores.

Referências Bibliográficas:

- ADAM, J. M. **Linguistique textuelle**; des genres de discours aux textes. Paris: Nathan, 1999.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. **The Dialogic Imagination**. Tradução de Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BEAUGRANDE, R. A. de e DRESSLER, W. **Introduction to Text Linguistics**. London: Longman, 1981.
- BELL, A. Language Style as Audience Design. **Language in Society** 13 (2), p. 145-204. 1984.
- BENTES, A. C. **É nois na fita**: a formação de registros e a elaboração de estilos no campo da cultura popular urbana paulista. Projeto de pesquisa 2008 (mimeo).
- BENTES, A. C. e REZENDE, R. C. Texto: conceitos, questões e fronteiras [con]textuais. In SIGNORINI, I. (org.) **[Re]discutir texto, gênero e discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BENTES, A. C. e RIO, V. C. A construção conjunta da referência em uma entrevista semimonitorada com jovens universitários. In: KOCH, I. G., MORATO, E. M. e BENTES, A. C. **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BLOM, J. P. e GUMPERZ, J. J. O significado social na estrutura linguística: alternância de códigos na Noruega. In, GARCEZ, P. M. e RIBEIRO, B. T. (orgs.) **Sociolinguística interacional**. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 45-85.
- BOURDIEU, P. **Language and symbolic power**. Havard II, 1991.
- BOURDIEU, P. **A distinção**. São Paulo: Zouk, 2007.
- CASTILHO, A. T. O Português do Brasil. In ILARI, R. **Linguística Românica**. São Paulo: Ática, 2004.

- CASTILHO, A.T. Português culto falado no Brasil: história do Projeto NURC/BR. In: PRETI, D., URBANO, H. (orgs.) **A linguagem falada culta na cidade de São Paulo: estudos**. vol. 4, São Paulo: FAPESP/TAQ, 1990.
- COUPLAND, N. **Style** - Language variation and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- _____. Dialect stylization in radio talk. **Language in Society** 30(3): pp. 345–375, 2001.
- DEDÉS, Os. **Os manos**. São Paulo: Building Records, 2007. CD.
- DEDÉS, Os. **Os manos**. São Paulo: Building Records, 2008. CD.
- DURANTI, A. **Linguistic Anrthopology: a reader**. Oxford: Blackwell, 2001
- ECKERT, P. and John Rickford (eds.), **Style and sociolinguistic variation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. ECKERT, P.. **Variation, convention, and social meaning**. In: Annual Meeting of the Linguistic Society of America, Oakland, 2005.
- _____. **Linguistic variation as social practice**. Oxford: Blackwell, 2000.
- _____. **Jocks and Bournouts: social categories and identity in the High School**. New York: Teachers College Press, 1989.
- GAL, S. **Language shift: Social determinants of linguistic change in bilingual Austria**. New York: New York Academic Press, 1979.
- GARCEZ, P. M. e RIBEIRO, B. T. (orgs.) **Sociolinguística interacional**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- GILES, H. e POWESLAND, P. F. **Speech and Social Evaluation**. European Monographs in Social Psychology. New York: Harcourt Brace, 1975.
- GILES, H. The dynamics of speech accommodation. **International Journal of the Sociology of Language**, 1984.
- IRVINE, J. Style as distinctiveness: the culture and ideology of linguistic differentiation. In Penelope Eckert and John Rickford (eds.), **Style and sociolinguistic variation**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 21-43, 2001.
- HANKS, W. F. **Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. Organização Anna Christina Bentes, Renato C. Rezende, Marco Antônio Rosa Machado. São Paulo, Cortez, 2008.

- _____ Pierre Bourdieu and the Practices of Language. **Annu. Rev. Anthropology** 34: 67-83, 2005.
- HEBDIGE, D. **Subculture: The meaning of style**. New York: Methuen, 1979.
- HOLMQUIST, J. **Social correlates of a linguistic variable: a study in a Spanish village**. *Language in Society* 14: 191-203, 1985.
- KOCH, I. G. V. **As tramas do texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KOCH, I. G. V., BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KOCH, I. G. V. e MORATO, E. M. Linguagem e cognição: os (des)encontros entre a Linguística e as Ciências Cognitivas. **Cadernos de estudos linguísticos**, 44, p. 85-93, 2003.
- LABOV, W. **The Social Motivation of a Sound Change**. *Word* 18: p. 1-42.
- _____ **The Social Stratification of English in New York City**. Washington, DC: Center for Applied Linguistics, 1966.
- _____ Hypercorrection by the Lower Middle Class as a Factor in Linguistic Change. In William Labov (ed.), **Sociolinguistic Patterns**, p. 122-142. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972
- MACAULAY, R. K. S. **Language, Social Class and Education: a Glasgow Study**. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1977.
- MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MILROY, L. **Language and social networks**. Oxford: Blackwell, 1980.
- NARO, A. J. e SCHERRE, M. M. P. (orgs.) **Garimpo das origens do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- PAIVA, M.C. Transcrição de dados lingüísticos. In: MOLLICA, M.C., BRAGA, M.L. (Orgs.) **Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação**. São Paulo: Contexto, 2003, p. 135-146.
- RIBEIRO, I. Quais as faces do português culto brasileiro? In, ALKMIM, T. M. (org.) **Para a história do português brasileiro**. Vol. 3. São Paulo: Humanitas, 2002.

- RICKFORD, J. **The need for new approaches to class analysis in sociolinguistics.** Language and Communication **6**: 215-221., 1986.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna.** Petrópolis: Vozes, 1995.
- TRUDGILL, P. **The Social Differentiation of English in Norwich.** Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- URBANO, H. Marcadores conversacionais. In, PRETI, D. (org.) **Análise de textos orais.** 6ª. ed. São Paulo: Humanitas, 2003
- VANDRESEN, P. O Projeto Varsul – Avaliação e perspectivas sobre pesquisas do português falado na Tegião Sul. **Anais do I Encontro Nacional sobre Língua Falada e Ensino.** Maceió: EDUFAL, 1995, p. 196-221.
- VOTRE, S., OLIVEIRA, M.R. **A Língua falada e escrita na cidade do Rio de Janeiro: materiais para seu estudo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- WOLFRAM, W. **A Sociolinguistic Description of Detroit Negro Speech.** Washington DC: Center for Applied Linguistics, 1964.

ANEXO A

Capítulo 3 - Retrato número um: as relações familiares

Título:	Primeira palavra
Fonte:	CD 2
Personagens:	Piolho, Nega, Nego
Duração:	89s
Formato:	MP3

	Personagens	Falas das personagens
1	Piolho	eita mãe... cê se alembra qual foi a prime(i)ra palavra qu'eu falei quando eu era pivete mãe?
2		
3	Nega	craro qu'eu lembro fio... tava eu e o teu pai aqui em casa... num tinha nem sofá na época né... aí ele pego(u) você e você::... ((som que sugere passagem do tempo))
4		
5	Nego	AÍ MULEQUE DO INFERNO FALA PAPAI MANO... FALA PAPAI... PAPAI
6		PAPAI PAPAI ((ao fundo ouve-se o bebê chorando))
7	Nega	PUTA((bip de censura) QUE O PARIU NEGÓ... DE(I)XA O NENÊ EM PAIS
8		PO((bip de censura)RRA
9	Nego	AÊ MANO... MAIS ELE NUM FALA NADA MANO... ESSE PIVETE TEM
10		QUE FALÁ(R) MANO... ((aumenta ainda mais o tom de voz)) FALA PAPAI
11		MANO... FALA PAPAI... PAPAI:: ((o bebê ainda chora ao fundo))
12	Nega	PARA NEGÓ... CÊ QUÉ(R) TÊ(R) UM FIO TOMBATIZADO?
13	Nego	AÊ MANO... EU APRENDI FALÁ DESSE JEITO... ELE TAMBÉM VAI
14		APRENDÊ(R) DO JEITO QU'EU APRENDI MANO... FALA PAPAI PAPAI
15		PAPAI DESGRAÇADO
16	Nega	NEGÓ PARA COM ISSO... CÊ TAM(B)ÉM É UA ABERRAÇÃO PO((bip de
17		censura))RRA
18	Piolho bebê	aha aberração
19	Nega	OLHA NEGÓ... ELE TÁ FALAN(D)O PO((bip de censura))RRA... FALA DE
20		NOVO NENÊ
21	Piolho bebê	eh aberração
22	Nego	AÊ MANO... QUE ABERRAÇÃO MANO? FALA ((aumenta mais o tom de voz))
23		PAPAI:: PAPA::I
24	Piolho bebê	aberração... aberração
25	Nego	NUM É ABERRAÇÃO MANO... É PAPA::I PAPA::I ((o bebê volta a chorar))
26	Nega	olha Nego cê tá assustan(d)o o menino... sai pra lá pó((bip de censura))rra...
27		nenenzinho vem cá ca mamãe vem
28	Piolho bebê	aha mamãe
29	Nega	olha Nego... ele falo(u) mamãe porra
30	Piolho bebê	mamãe
31	Nego	AÊ MANO... SAI DA FRENTE... DEIXO PROVEITA(R) O EMBALO... FALA
32		PAPAI MANO... PAPAI PAPAI PAPAI PAPA:::I
33	Piolho bebê	aberração
34	Nego	aê mano cê qué(r) me zua(r) mano... fala papai senão eu vo(u) te arreventa(r) co'a
35		borracha da máquina de lava(r) mano... fala papai lazerento eu (es)to(u) nervoso
36		cara... FALA PAPAI... PAPA:::I
37	Piolho bebê	papai
38	Nego	AÊ NEGA CÊ OUVIU ELE FALO(U) PAPAI MANO... AÊ MOLEQUE FALA
39		DE NOVO MANO
40	Piolho bebê	ehe papai... lazerento ((ri)) aberração

ANEXO B

Capítulo 3 – Retrato número um: as relações familiares

Título:	Playstation
Fonte:	CD 1
Personagens:	Piolho, Nega, Nego
Duração:	75s
Formato:	MP3

Personagens	Falas das personagens
1 Nego	AÊ NEGA:: NEGA::
2 Nega	fala Nego... num grita PO((bip de censura))rra
3 Nego	aê mano cadê o Piolho?
4 Nega	cê já sabe né Nego... tá lá no quarto pô:: desde que cê prometeu pra ele que ia
5	compra(r) o tal do praystation que ele num sai mai do quarto po((bip de
6	censura))rra... cê num devia tê(r) prometido essa mer((bip de censura))da po((bip
7	de censura))rra... num vai tê(r) nunca dinheiro p(r)a comp(r)a essa po((bip de
8	censura))rra
9 Nego	aê mano... tá aqui o praystation ó
10 Nega	num acredito Nego que cê tro(u)xe essa mer((bip de censura))da desse praystation
11	po Piolho
12 Nego	aê mano TÁ QUI Ó ((bate na porta do quarto de Piolho)) aê moleque... vai saí(r) ou
13	num vai desse quarto ó?
14 Piolho	só saio quando ganha(r) meu playstation
15 Nego	ah:: então pode saí(r) mano... tá aqui teu praystation
16 Piolho	((a porta se abre)) num acredito mano... meu pai me deu o playstation mãe... Ô
17	MÃE CHEGA AÍ MANO... VAMO(S) JOGÁ(R)
18 Nega	tá bom filho... então me dá um jetistique aê
19 Piolho	num é jetistique mãe é joispiche
20 Nego	aê mano... liga logo isso aê vai
21 Piolho	tô ligan(d)o mãe... tô ligan(d)o ó ó::... liguei mano... playstation
22 Playstation	bien venido el videogame pequenito station ai ai ai... apierte el botonito z e comece
23	el game
24 Nega	po((bip de censura))rra Nego essa mer((bip de censura))da é falsifica::da
25 Piolho	ai que mer((bip de censura))da pai esse Playstation tá falan(d)o argentino mano
26 Nego	aê mano que qu'eu posso fazê(r)... o cara me engano(u) mano... essa mer((bip de
27	censura))da é falsificada memo mano... era p(r)o praystation tá falan(d)o paraguaio
28	e não argentino mano
29	
30	
31	

ANEXO C

Capítulo 3 – Retrato número um: as relações familiares

Título:	Camiseta velha
Fonte:	CD 1
Personagens:	Piolho, Nega, Nego
Duração:	100s
Formato:	MP3

Personagens	Falas das personagens
1 Nega	PIO::LHO... por que ce ainda num se arrumo(u) pa i(r) pa escola mole::que?
2 Piolho	aê mãe eu nem arrumei porque eu num quero mais i(r) pa escola co'essas ro(u)pa
3	veia do inferno... tá ligado... eu num aguento mais essas ro(u)pa mano... as mina
4	nem olha pra mim tá ligado... eu quero me torna(r) escravo da moda tá ligado... tipo
5	os truta da passarela mano... tá todo mundo da escola me chaman(d)o de toninho do
6	pe(i)xe que é o nome do vereador dessas ro(u)pa mano... é trezento(s) e sessenta e
7	cinco camiseta toninho do pe(i)xe pa mim i(r) pa escola... vai p(r)o inferno mano
8 Nega	ah é moleque... então ce acha que eu num gostaria de vê(r) meu filho bem vestido?
9	é? é camiseta de político sim... mas pelo meno(s) num (es)tá suja e nem rasgada
10 Piolho	aê mano... prifiro andá(r) c'oaas camiseta(s) suja e rasgada mais com uma puta
11	etiqueta de marca... tá ligado... do que andá(r) co'essas camiseta do toninho do
12	pe(i)xe mano... isso é mó aberração
13 Nega	((chorando)) cê acha... cê A::cha menino que eu gosto de escuta(r) isso do meu
14	próprio filho? hein?
15 Nego	aê posso sabe(r) que pó((bip de censura))rra de gritero que é esse aqui na minha
16	casa mano?
17 Nega	né nada não Nego... é que o Piolho tá recraman(d)o que ele num (a)guenta mais
18	fica só usan(d)o camiseta de político... que os amiguinho(s) dele da escola fica
19	tiran(d)o sarro da cara dele
20 Nego	a é moleque? é verdade isso que a tua mãe (es)tá falan(d)o mano?
21 Piolho	é sim papai((com voz pastosa))
22 Nego	aê moleque... beleza então... eu vo(u) dá(r) um jeito nisso... tá ligado? toma aqui
23	moleque ó... presente de pai p(r)a filho tá ligado? tava guardan(d)o p(r)a mim
24	usa(r)
25 Piolho	ai... é:: é:: é pra mim papai?
26 Nego	aê moleque... é p'ocê... tá ligado... usa até rasga(r) agora mano... e aí gosto(u)?
27 Piolho	é:: gostei sim papai... que tá escrito aqui? autoposto ciganinho... legal hein? que
28	mer((bip de censura))da mano

ANEXO D

Capítulo 3 – Retrato número um: as relações familiares

		29
Título:	Perfume da Avão	30
Fonte:	CD 2	
Personagens:	Piolho, Nega, Nego	31
Duração:	89s	32
Formato:	MP3	33

	Personagens	Falas das personagens
1	Nega	olha Piolho... toma conta pa mamãe dessa ca(i)xá qué os produto da avião qu'eu to
2		venden(d)o tá
3	Piolho	tá bom mãe ((som que sugere passagem do tempo))
4	Nego	((abre a porta)) nossa mano... mó vontade de tomá(r) uma pinga... to seco mano...
5		num tem pinga nessa casa mano... que que tem dentro dessa ca(i)xa aqui mano...
6		nossa mano... vários perfume mano... peraí dexo lê(r) a fórmula aqui... acido
7		acetalavado... álcool acetil... orra mano... tem álcool nessa parada mano... dexo vê
8		((som sugere que Nego bebe o perfume)) orra mano... da hora esse azuzinho aqui
9		mano.. dexo vê(r) esse verdinho aqui ó ((som sugere que Nego bebe outro
10		perfume)) nossa mano... dá hora... dexo vê(r) esse aqui... ((som sugere que Nego
11		bebe mais um perfume)) nossa mano... mó bibida francesa mano ((som sugere que
12		Nego bebe outro perfume)) nossa mano... da hora essa parada... nossa mano... mais
13		eu p(r)iciso enchê(r) esses perfume de novo mano... senão eu tô ferrado na mão da
14		Nega mano... vô(u) mijá(r) então dentro desses perfume mano ((som sugere que
15		Nego abre o zíper da calça)) isso memo.. ó... qué vê
16	Nega	QUE PO((bip de censura))RRA É ESSA NEGO?
17	Nego	ãhn ai... num é nada do que cê tá pensan(d)o
18	Nega	cê tá mijan(d)o dentro dos perfume? CE BEBEU OS PERFUME(S) SEU
19		PUTO?
20	Nego	orra mano... calma aê mano... calma aê
21	Nega	eu tô venden(d)o esses produto(s) da avião pa sustentá(r) ocê cê tá mijan(d)o
22		drento?((som sugere a passagem do tempo))
23	Vizinha	Nega... você tem mais daquele perfume flores do campo
24	Nega	tenho sim Gêrsia... esse aí é o que mais sai... pêra aí qu'eu vô(u) lá dentro busca(r)
25		((a porta se fecha)) ((Nega bate na porta)) anda seu puto... mija no frasco...
26		dispensa o prime(i)ro jato e mija no rosa
27		

ANEXO E

Capítulo 3 – Retrato número dois: as relações de amizade

Título:	Manutenção
Fonte:	CD 1
Personagens:	Piolho, Preto Joia, Cabeção, Mano Tensão, Mano Canseira
Duração:	136s

Personagens	Falas das personagens
1 Piolho	aí Preto Joia ... Cabeção ... chega aí mano ... olá o carro do truta que eu falei ...
2	mano
3 Cabeção	pode crê ó Piolho... vamo dá um enquadro nele lá ó...
4 Piolho	vamo lá não mano... vai o Preto Joia meu... Preto Joia é grandão vai intimidá(r) o
5	cara ... vai lá mano... intimida o truta ó... aborda o truta
6 Preto Joia	beleza dom... vô(u) lá... aê mano que parada é essa de fica(r) c'o carro aí parado na
7	boca da favela... dom? nós nem te conhe::ce mano... qual qué tua procedência?
8 Manutenção	calma aê... dom... calma aê ... tô parado aê... pa faze(r) o ser::viço aê... tô
9	traba::no... tá ligado? aqui minha carte(i)ra de trabaio...
10 Piolho	aê mano... cê pode até tá trabaiano... tá ligado? mai manj... que paiçada é essa aí
11	de bota(r) adesivo c'o seu nome na porta do carro... mano? qué(r) pagá(r) de gatão
12	pas mina... dá licença... mano... vaza
13 Preto Joia	é isso aê mano ... fica meten(d)o adesivo c'o teu nome aê queren(d)o dá uma de
14	gostoso aqui na boca do Sina::tra mano? nem vereador cê é ... dom
15 Cabeção	é isso aí mano... pode i(r) tiran(d)o esses adesivo tudo aí que tá c'o seu nome...
16	mano... senão... ó... sem palavras
17 Manutenção	aê mano... ceis tão fazen(d)o confusão... ondê que ceis tão vem(d)o meu nome aê?
18	aí meu nome aqui... tu num sabe lê(r)... lê aí... pivete... meu nome
19 Piolho	aê mano num tô falan(d)o do seu nome ... tô falan(d)o da sua alcunha... mano...
20	comé que cê anda aê... mano? qué(r) pagá(r) de gatão co'esse adesivo aê ó... Mano
21	Tensão... tá pensan(d)o que cê é quem mano?
22 Preto Joia	é isso aê ... Mano Tensão... a gente tá ligado ... já viu você várias veis aí...
23	paran(d)o e subin(d)o no poste aí... mexen(d)o no telefone dos cara... mano ... cê é
24	o Mano Tensão... agora vem aí pagá(r) de gatão pas menininha aqui da favela ...
25	dom?
26 Voz ao fundo	fora... sai fora mano (pneus cantam, o som sugere o carro de Mano Tensão
27	arrancando)
28 Piolho	aê mano... expulsamo o Mano Tensão da quebrada... ó mano... de(i)xa o Sinatra
29	sabê(r) nois vai virá(r) l[rei
30 Mano Canseira	l[e aí... dom... firmeza? que tá pegan(d)o aí? deu uns pipoco aí... dom? dá um real
31	aí?
32 Cabeção	aê Mano Canseira... fica na tua aí meu... acabamo(s) de botá(r) pá corrê(r) aí ... o::
33	... Mano Tensão... aí... tava:: ... rolando aí nas boca
34 Mano Canseira	aí mano... botaro o Mano Tensão pra corrê(r)... mano? orra mano... ceis tão ligado
35	que tem outro mano alí na esquina alí ... ica pavoran(d)o as mina alí... tá ligado?
36	mano fica mexen(d)o nos carro aê... tiran(d)o os carro da quebrada... dom... anda
37	cuns carro de bacana aê é::... pior de tu::do... dom... mano anda c'o nome dele
38	escrito na camisa... tá ligado? dá um real aí
39 Piolho	aê mano... isso é mó aberração... esses mano tudo andan(d)o c'os nome no carro...
40	nas camisa... como qué o nome desse vagabundo... mano?
41 Mano Canseira	aê mano... cê vai me dá(r) um real?
42 Piolho	tó mano... pega um real... mas fala o nome
43 Mano Canseira	aí o mano qui tá ali na esquina é o Mano Brista... dom
44 Piolho	aê mano ... vamo pegá(r) o Mano Brista... mano... já expulsamo(s) o manutenção...

agora nois põe a casa no chão... certo? pau no manobrista mano

ANEXO F

Capítulo 3 – Retrato número dois: as relações de amizade

Título:	Lendas do Sinatra
Fonte:	CD 1
Personagens:	Preto Joia, Piolho, Cabeção
Duração:	108s
Formato:	Mp3

Personagens	Falas das personagens
1 Preto Joia	foi naquelas época lá de miliano mano que o Sinatra veio aí no Maracanã faze(r)
2	mó show pa galera da favela do rio mano
3 Cabeção	pô verdade hein Preto Joia... loto(u) né
4 Piolho	aí mano... esse aí num era o Sinatra não... esse aí era o Sinatra gringo... era o Frans
5	Sinatra mano...
6 Preto Joia	é pode cre(r) dom... Sinatra tem vários irmão pelo mundo todo tá ligado... cada país
7	tem um Sinatra mano
8 Cabeção	pô ceis sabe como o Sinatra começo(u) mano? mó historia mano... eu lembro... eu
9	lembro que:: ele era piquinininho cara... piquiNININHO... ele largo(u) a familia e
10	foi batalha(r) sozinho mano... foi foi lá pos estate mano
11 Piolho	pode cre(r) né mano... aí ele chego(u) lá já com treis ano de idade e monto(u) u'a
12	gangue mano e foi assarta banco tá ligado... o truta nem segurava o revolve direito
13	e ficava ué ué ((imita bebê chorando)) e conseguia assarta o banco mano... o truta
14	era o capeta mano
15 Preto Joia	aí mano num fala beste(i)ra dom... que treis ano dom... ninguem começa com treis
16	ano mano... pa te(r) a fama que o Sinatra tem começo(u) com dois ano dom... com
17	dois ano ele já cato(u) varias mina aqui da favela mano... ce tá ligado que ele saiu
18	co'a minha mãe dom? eu posso se(r) filho do Sinatra tá ligado
19 Cabeção	cala a boca Preto Joia... ce já tá se crescendo né meu em cima do Sinatra né... se ele
20	ouve bicho ele te ferra cara... ele já... ele lê a mente dos o(u)tro mano... e ce sabe
21	que o cara ta superpoderoso agora né mano... se junta(r) tudo as casa que ele tem aí
22	meu da treis volta na terra
23 Piolho	e arma do Sinatra mano... ce ta ligado que ele que empresta pa faze(r) os filme tá
24	ligado... exterminador tem umas arma tudo do Sinatra mano
25 Cabeção	tô sabem(d)o que o Sinatra que mando(u) mata(r) o Hitler... ce fico(u) sabem(d)o
26	mano?
27 Piolho	num viaja mano... Sinatra que era o Hitler... num era não mano?
28 Preto Joia	pode cre(r) dom... ele rapo(u) o bigode e ninguem reconhece mais o cara mano
29 Piolho	aí mano desde quando ce já viu o Sinatra... ninguem nunca viu o Sinatra mano
30 Preto Joia	aí num falei que ele namora co'a minha mãe dom?
31 Cabeção	aê mano... meu pai também namora co'a tua mãe
32 Piolho	é mano meu pai namora co Sinatra ó
33 Preto Joia	aí dom... se teu pai namora co Sinatra porque que ele fica pagan(d)o pau pra mim
34	então?
35 Cabeção	aí Piolho... ((rindo)) se o Sinatra soube(r) ele vai passa(r) o seu pai hein

ANEXO G

Capítulo 3 – Retrato número dois: as relações de amizade

Título:	Esquecimento Global	36
Fonte:	CD 2	37
Personagens:	Piolho, Preto Joia, Cabeção.	
Duração:	120s	38
Formato:	MP3	39

Personagens	Falas das personagens
1 Preto Joia	nossa Cabeção... tá mó calor né mano... nem dá vontade de fazê(r) nada né mano
2 Cabeção	pode crê(r) mano... esse calor aí tá ó:... sem palavras
3 Piolho	aí mano... esse calor aí é tudo culpa... tá ligado mano?... do tal do esquecimento
4	grobal... tá ligado mano?
5 Preto Joia	esquecimento grobal mano? que po((bip de censura))rra é essa Piolho?
6 Piolho	aí mano... cê nunca ouviu falá(r) do esquecimento grobal... dá licença ó... mó
7	desenformados mano
8 Cabeção	aí Piolho... esse negócio de esquecimento global tem a vê(r) co'aquele:: negócio de
9	raio::s ultravioleta... né?
10 Piolho	tem mano... tem sim Cabeção... os raio ultravioleta mano... que faz os buraco na
11	camada do aerozonio
12 Preto Joia	camada de aerozonio mano? agora qu'eu num tô entendem(d)o mais nada ó
13 Piolho	aí mano... cê tam(b)ém é mó burro... tá ligado? os raio ultravioleta vem lá dos
14	espaço... tá ligado mano? aí eles vem em direção a terra assim mano... aí eles
15	encontra ante chegá(r) na terra a camada do aerozônio mano... qué tipo assim...
16	mano... um pedágio
17 Cabeção	só mano... só que os raio ultravioleta mano::... es são tudo uns violento mano... e
18	aí eles num qué(r) pagá(r) pedágio né... aí
19	o que qu'eles faiz mano... eles chega na violência mano... e fura a camada
20	do aerozonio
21 Preto Joia	nossa mano... é me(s)mo ó? e dipois que acontece mano?
22 Cabeção	aê mano... ó i:... a casa caiu né? aí eles entra tocan(d)o terror aí no planeta... ouvi
23	falá(r) qu'eles até derrete as calotas solares
24 Piolho	pode crê(r) né mano... aí derreteu as calotas solares começa o efeito estupra mano
25 Preto Joia	só né mano... efeito estupra é perigoso... o tô saben(d)o... falei até pa minha mãe e
26	minha irmã nem saí de casa ó
27 Piolho	fez bem mano

ANEXO H

Capítulo 3 – Retrato número dois: as relações de amizade

Título:	Adivinhando a bebida	1
Fonte:	CD 2	2
Personagens:	Preto Joia, Piolho, Cabeção	3
Duração:	108s	
Formato:	Mp3	4

	Personagens	Falas das personagens
1	Cabeção	aê Piolho... num falei mano... ó teu pai lá no:: no:: bar da mãe ganhan(d)o mó
2		dinhe(i)ro dos troxa mano
3	Piolho	aê Cabeção... mai(s) o que ele (es)tá fazen(d)o mano?
4	Cabeção	ele fica lá c' o olho vendado mano e:: adivinha as bebida(s) que ele toma lá... os
5		cara(s) coloca as bebida... ele vai beben(d)o e vai falan(d)o o que que é e da onde
6		vem
7	Piolho	é me(s)mo mano? então vamo(s) lá vê(r) ((som marca a passagem do tempo))
8	Nego	aê mano pode colocá(r) a próxima aê mano... essa cerveja aqui é uma melequer
9		importada... tá ligado mano... que é diferente das nacional... cê tá ligado...
10	Frequentadores do bar	aê... acerto(u) mano... acerto(u)... acerto(u)... o cara é bom hein
11	Nego	aê mano pode passa(r) a grana aí pa mim mano
12	Piolho	nossa mano... que lo(u)co quero vê(r) se ele adivinha essa bebida aqui qu'eu tô
13		traze(d)o ó... aê PAI
14	Nego	aê moleque que foi mano?
15	Piolho	aê mano... eu tenho uma bebida aqui eu quero vê o senhor adivinha(r) mano
16	Nego	aê mano... tem dinhe(i)ro aê mano?
17	Piolho	claro que tenho mano... vai Cabeção... me dá cinquentão aê mano
18	Cabeção	orra meu... cinquenta pau... ele vai bebê(r) o que?... ele vai comê(r) mer((bip de
19		censura))da.... toma aê vai...
20	Piolho	firmeza mano... eu vô(u) ganhá(r)... aê pai... ta aí o dinhe(i)ro mano
21	Nego	aê mano... cadê a bibida mano?
22	Piolho	tá aqui ((som sugere a bebida sendo colocada no copo))
23	Nego	dexo vê ((Nego engole a bebida e cospe)) aê mano... que po((bip de censura))rra é
24		essa aqui é mijo mano... aê mano... pode me dá(r) a grana mano
25	Piolho	aê mano... pêra aí... pode dá(r) a grana não mano... cê adivinho(u) que é mijo...
26		agora quero vê(r) cê adivinha(r) de quem que é mano... vai espertão
27		((incompreensível))

ANEXO I

Capítulo 3 – Retrato número três: as relações no espaço escolar

Título:	Quadrilha	
Fonte:	CD 1	28
Personagens:	Professora, Piolho, Aluno 1 e Aluno 2 (colegas de sala de Piolho)	29
Duração:	96s	30
Formato:	WAV	31

Personagens	Falas das personagens
1 Professora	aqui seus merdinha... eu quero que ceis formem quatro grupinhos de cinco
2	aluninhos... e pensem em ideias pra nossa quadrilha de São João desse a::no... eu
3	vo(u) da(r) dez minutinhos p'oceis pensarem nessas idéias... seus merd/((bip de
4	censura)) inhas... ô...você aí... sua sapatãozinha... faz direito... num me vem
5	co'essas ideiazinha de merda depois... hein... tá valen(d)o... ó você aí... seu
6	gayzinho... vem já aqui... num sabe conta(r)... seu desgraçadinho? ((som que sugere
7	a passagem do tempo)) pron::to... agora cada grupinho de mer/((bip de censura)) da
8	vai vim aqui apresenta(r) a ideia da quadrilha... num me venha com porcariazinha
9	não... hein... grupo um
10 Aluno 1	oi professora... aqui ó... a gente teve uma ideia assim ó... a gente vai dança(r)
11	quadrilha e distribui(r) doce pras crianças que tiverem assistin(d)o
12 Professora	que mer::((bip de censura))da ((gritando e prolongando a primeira sílaba)) isso aí... próximo grupo
13	
14 Aluno 2	professora... a nossa cada um vai vim fantasiado de animal
15 Professora	bela idéia hein... e a sua fantasia pelo jeito vai se(r) de viado né?... pró::ximo... ((gritando e prolongando a vogal)) Pio::lho... (gritando e prolongando a vogal)) seu
16	mer/((bip de censura)) dinha... e a sua quadrilha como é que vai se(r)... seu
17	desgraçadinho?
18	
19 Piolho	aê fessora... minha quadrilha é o seguinte... ó mano... cada um vai tê(r) uma meia
20	de seda na cabeça pa num se(r) reconhecido... aí a gente vai usa(r) uma menina pa
21	num dá(r) na cara... tá ligado? aí a gente põe uma criança no colo dela pa fingi(r)
22	que ela tá grávida mano... que aí a porta giratória num trava mano... ((som de
23	palhada, a professora bate em Piolho)) a:i

ANEXO J

Capítulo 3 – Retrato número três: as relações no espaço escolar

Título:	Répteus
Fonte:	CD 2
Personagens:	Piolho, Professora, Boca de Nenê
Duração:	116s
Formato:	Mp3

Personagens	Falas dos personagens
1 Professora	Silen:::cio seus desgraçadinhos... seus bando de estrume... que porcaria hein?... ceis
2	fizero uns trabalho bem porco mesmo... olha... vamo(s) vê(r) aqui... já falamo(s)
3	sobre os invertebrados... já falamos sobre os mamíferos... agora vamo(s) falá(r)
4	sobre os reptis... reptius... eh::... o grupo do Piolho vem aqui falá(r) sobre os
5	repteus
6 Piolho	aê fessora... num rola mais grupo não oh.. mano
7 Professora	como assim?
8 Piolho	aê mano... o grupo debando(u) aê mano... ninguém curtiu minhas opinião sobre os
9	repteu... só o Boca de Nenê mano... se quisé(r) nós dois presenta mano
10 Professora	tá bom né... fazê(r) o que... a aula já tá uma mer((bip de censura)) da mesmo
11 Piolho	vamo(s) lá Boca de Nenê... posso começá(r) mano?...
12 Boca de Nenê	ê:: começa
13 Piolho	firmeza... OS REPTEUS... os repteus são animais feios pra pó((bip de censura))rra
14 Boca de Nenê	aí eles tem cara de dinossauro... corpo de dinossauro... mai num são dinossauro
15	po((bip de censura))rra nenhuma
16 Piolho	os repteus gostam de rastejar pelo chão... alguns repteus andam pelas paredes
17	soltando gosmas
18 Boca de Nenê	outras espécies de repteus... quando tá com o rabo tudo esto(u)rado... eles solta o
19	rabo e aí nasce um rabo novinho
20 Piolho	e alem disso... o rabo velho continua dançando... dançando como louco... mano
21	((cantando)) por horas... e horas... e horas... ((volta a falar)) freneticamente esse
22	rabo velho fica dançando... como o rabo da Gretchen... que também é um rabo
23	velho
24 Boca de Nenê	i:: tem umas pessoa(s) que anda com o réptil no ombro
25 Piolho	esses reptius que anda(m) no ombro são chamado(s) de guianas e tem dois tipos de
26	guianas... as guianas francesas e o Suriname
27 Professora	sei...
28 Boca de Nenê	e tem uns humanos que também tem cara de réptil
29 Piolho	como a professora... por exemplo... fim
30 Boca de Nenê	e aê professora? Gosto(u)?
31 Professora	Ah... gostei... gostei sim... mais falto(u) uma informação... esses serus humanos que
32	vocês falaro que tem cara de reptul... eles tem também um cuspe acido toxico e
33	venenoso ((som de escarro))
34 Piolho	ai... nossa mano... no meu olho fessora
35 Professora	espera um po(u)quinho que já vai um no o(u)tro olho ((som de escarro))

ANEXO K

Capítulo 3 – Retrato número três: as relações no espaço escolar

Título:	Lampião
Fonte:	CD 1
Personagens:	Preto Joia, Piolho, Cabeção
Duração:	79s
Formato:	Mp3

Personagens	Falas dos personagens
1 Preto Joia	aê Piolho... aê Cabeção... me ajuda aqui ó... tô p(r)icisan(d)o escrevê(r) um
2	trabaio... tá ligado... falando do Lampião ó... aê mano... picisa sê(r) antes que
3	bate(r) o sinal... tá ligado?
4 Cabeção	aê Preto Joia... é fácil meu... todo mundo sabe que:: Lampião morava lá no::/no
5	nordeste e foi o rei do cagaço... num é Piolho?
6 Piolho	é mano... ninguém chegava perto dele... tá ligado? era p'ele tá vivo até hoje se num
7	fosse o pai do Sina::tra mano... passo(u) um tiro nele a queima rosca
8 Preto Joia	aê mano... pai do Sinatra ó?
9 Cabeção	é Preto Joia... pai do Sinatra era mó lendia viva dom... passo(u) uma galera...
10 Piolho	é mano... ele passo(u) o Lampião... foi ele que passo(u) o Tiradentes... o Juscelino
11	Kubitschek... parece que foi ele que passo(u) o Chacrinha também... tá ligado? cê
12	tá anotan(d)o?
13 Preto Joia	aê mano... pera aí ó... cê tá falan(d)o muito rápido ó
14 Piolho	aí o pai do Sinatra foi lá pros estrange(i)ro mano... mora(r) c'o Elvis Presley... na
15	época que ele viro(u) o rei do rock... logo depois da guerra né mano... cê tá ligado
16 Cabeção	foi aí que o pai do Sinatra fez o Sinatra gringo... o:: Franc Sinatra né?
17 Preto Joia	aê mano... mas o Elvis morreu... num morreu?
18 Piolho	que mano... o Elvis num morreu... isso que a tv qué(r) que cê pense mano... fica
19	manibulano a cabeça das pessoa... tá ligado? cê tá anotan(d)o
20 Preto Joia	aê pivete... calma aê mano... MA-NI-BU-LAN-DO
21 Piolho	é Preto Joia... e dizem que hoje o pai do Sinatra e o Elvis viraro vampiro e tão
22	moran(d)o lá na Penivânia mano
23 Preto Joia	ah é mano?
24 Cabeção	é mano... no castelo do Conde Drácula
25 Preto Joia	é?
26 Piolho	é mano... anotou? ((bate o sinal na escola))
27 Preto Joia	é mano... valeu hein dom
28 Piolho	vai lá Preto Joia... vai que cê vai tirá(r) dez mano

ANEXO L

Capítulo 3 – Retrato número três: as relações no espaço escolar

Título:	Redação
Fonte:	CD 1
Personagens:	Professora, Piolho
Duração:	126s
Formato:	MP3

Personagens	Falas das personagens
1 Professora	cala boca seus desgraçadi:nho ... hoje eu vo(u) entrega(r) a redação com o título
2	“meu pai” ... desses alunos que entregaru... é lógico... e eu vo(u) le(r)... quem num
3	entrego(u) é:: ponto negativo... zero... no me/ no bimestre... e eu vo(u) le(r) uma...
4	na verdade eu vo(u) chama(r) aqui na frente pra ler a:: melhor redação... que foi a
5	do Piolho... um exemplo de redação
6 Piolho	a é ... fessora?
7 Professora	é... Piolho... eu fiquei surpresa co'a sua redação... ((ouvem-se as outras crianças
8	rindo)) silêncio aí seus jumentinho... (gritando)) eu quero que ce leia aqui... e num
9	embaça que eu to doida pra da(r) uma mija::da
10 Piolho	firmeza fessora... então eu vô(u) começá(r) ó... “meu pai... meu/eu conheço o meu
11	pai desde qu'eu nasci... meu pai é um negão bem forte... mai num tá
12	trabalhan(d)o... meu pai teve um emprego que dava tique resta(u)rante... cesta base
13	e tinha horelhite todo mês... mostrando quanto ele ganhava... recebia até tique
14	resta(u)rante que a minha mãe gastava no mercado do Menezes... num dia... o
15	patrão dele... um homem indigni e filho de uma quenga... discutiu c'ó ele e
16	mando(u) meu pai embora... por causa da bebida... meu pai fico(u) evergonhado e
17	num falo(u) pa minha mãe... aí ele uso(u) o dinhe(i)ro do segundo desemprego e
18	falava que era o salário... eu era pequeno mas alembro da minha mãe
19	perguntan(d)o... –“quedê o resto do dinhe(i)ro Nego?... quedê o resto do seu salário
20	Nego? onde ce ponhô o dinhe::(i)ro Nego?”- foi difícil no começo... hoje a gente se
21	acostumo(u) a vive(r) na miséria... mai no último aniversário dele eu juntei
22	dinhe(i)ro que eu tinha pego no farol e comprei uma caixa de lenço Presidente pra
23	ele... aí ele acho(u) uma mer((bip de censura)) e me deu uma surra... eu sei qu'ele
24	não fez isso por mal... porque ele me ama e eu amo e::le... fim... di end
25 Professora	((chorando)) olha... tô emocionada co'essa redação aí... parece ce conto(u) a
26	história da minha vida... mas eu vo(u) tira(r) um ponto só por causa dos erro(s) de
27	português... então ce vai fica(r) com zero mesmo
28 Piolho	ham?

ANEXO M

Capítulo 3 – Retrato número quatro: as relações no espaço do trabalho

Título:	Limpendo Vidro
Fonte:	CD 1
Personagens:	Piolho, Preto Joia, Motorista
Duração:	106s
Formato:	MP3

Personagens

Falas das personagens

1	Preto Joia	aê Cabeção... parô(u) um carro ali... vô(u) lá dom
2	Preto Joia	aê tiozinho... de(i)xa eu passá(r) o rodinho aí no seu vidro... dom... dá um real
3		aí... qualqué(r) parada aí pa nós aí... dez centavo... cinquenta... dom... o vidro tá
4		suje(i)ra aí e nós tá limpeza... então nós vai limpá(r) teu vidro... tá ligado?
5	Motorista do carro	ô rapaz... eu não tenho dinhe(i)ro agora... não tenho dinhe(i)ro... não tem nada
6		aqui... não tem moeda
7	Preto Joia	aí tiozinho... deixa de menti(r) dom... cê tem mó carrão... deixa eu passa(r) o
8		rodinho aê... aqui... aqui ... ó
9	Motorista do carro	não não não não... não passa não... vai sujá(r) o meu vidro... vai sujá(r) o meu
10		vidro
11	Preto Joia	que sujá(r) o QUÊ... dom? isso aqui é água com saBÃO mano... de(i)xa eu
12		passá(r) aê... dá um real pa mim... mano... cê tá::... aí mó ro(u)pa linda... dom... dá
13		um real pa mim aê ...
14	Motorista do carro	ma:: eu não tenho... não tenho nada... não tenho nada... pode olha(r) aí ... tô sem
15		nada... tô duro
16	Preto Joia	não tem o quê dom... então dá uma bolacha aê pa mim dom... mó pacotão de
17		bolacha aí do lado dom... tô morren(d)o de fome aqui no farol
18	Motorista do carro	é bolacha de cachorro... é de cachorro meu ... não tenho na::da
19	Preto Joia	dá licença mano... só me de(i)xo(u) com vontade de come(r) essas bolacha de
20		carne... dom
21	Piolho	e aê mano... que que tá pegan(d)o?
22	Preto Joia	aê pivete... tiozinhô mó carrão... mó ro(u)pa linda aê... cheio das bolacha de
23		cachorro aí drento... num qué(r) deixá(r) eu passá(r) o rodinho no vrido...
24		dom... tá lo(u)co... um real... dez centa::vo... mano
25	Piolho	aí Preto Joia isso é mó aberração mano... o carro do cara tá limpo... tá lindo
26		mano... ó só... cê ainda qué(r) limpá(r) mano ... não tem o que limpá(r) no
27		carro do cara mano... de(i)xa o cara em paz... fica importunan(d)o os o(u)tro... dá
28		licença
29	Motorista do carro	aê meu... o menininho tem razão... aí o carro tá limpo... não precisa limpá::... num
30		p(r)icisa passá(r) nada não meu ...
31	Piolho	é por essas e zotra mano que tá cheio de truta aí no farol queimando o filme de
32		quem qué(r) trabalhá(r) de verdade... tá ligado? quem qué(r) limpa(r) no:: de
33		coração... tá ligado? tira(r) a suje(i)ra dos carro ... mano
34	Motorista do carro	é meu... esse... esse menino barrigudinho dos dente preto tem razão meu... meu
35		carro tá limpinho
36	Piolho	barrigudinho dos dente preto mano?((som de escarro, Piolho cospe))
37	Motorista do carro	aê meu... cê guspiu no meu vidro
38	Piolho	aí tio... dá um real aí p'eu limpá(r)... um não mano... dá dez... cê num dé(r) agora
39		a casa vai caí(r) p'ocê... certo?
40		

ANEXO N

Capítulo 3 – Retrato número quatro: as relações no espaço do trabalho

Título:	Olhando Carro	41
Fonte:	CD 1	42
Personagens:	Piolho, Preto Joia, Cabeção, Dono do carro 1, Dono do carro 2	43
Duração:	82s	44
Formato:	MP3	45

46

Personagens Falas das personagens

- | | | |
|----|-----------------|--|
| 1 | Preto Joia | aí Cabeção... aí Piolho... seguinte ó... essa fila aqui dessa calçada eu vô(u) toma(r) |
| 2 | | conta dos carro(s) mano... aí Piolho cê fica naquela lá... e Cabeção cê fica naquela |
| 3 | | o(u)t(r)a lá... firmeza mano? |
| 4 | Piolho | firmeza mano... firmeza... aí tio... aí tio... posso toma(r) conta do seu carro mano? |
| 5 | Dono do carro 1 | é... pode né mano... pode |
| 6 | Piolho | aê mano nói vai olha(r) seu carro... fica firmeza aí tá ligado... tem uma pá de carro |
| 7 | | mai noi dá a vorta no quarteirão... mai teu carro tem um tratamento especial... tá |
| 8 | | ligado... olho clínico mano |
| 9 | Preto Joia | aê Cabeção... aê mano... esse aqui é meu... aí tio... posso tom(r) conta do carro aê |
| 10 | | p'oce mano? |
| 11 | Dono do carro 2 | tá bom vai |
| 12 | Cabeção | AÊ TIO... AÊ::: DE(I)XA EU TOMA(R) CONTA AÊ... ei... de(i)xa eu toma(r) |
| 13 | | conta... beleza hein ((som que sugere passagem do tempo)) |
| 14 | Dono do carro 1 | PÔ RO(U)BARO MEU CARRO... RO(U)BARO MEU CARRO... EU NUM |
| 15 | | ACREDITO... RO(U)BARO... Ô PIVETE DESGRAÇA::DO... CADÊ OS SEUS |
| 16 | | AMIGOS HEIN? Ô:: CEIS TREIS VEM AQUI Ô... seus desgraça::do |
| 17 | Piolho | aê mano... que aconteceu... que gritero é esse mano? |
| 18 | Dono do carro 1 | AH RO(U)BARO MEU CARRO... RO(U)BARO MEU CARRO... CEIS NUM |
| 19 | | FALARO QUE IA FICÁ(R) OLHANDO MEU CARRO PO(bip)RRA... CEIS |
| 20 | | NUM FALARO QUE IA FICA NA RUA AÍ OLHANDO? |
| 21 | Preto Joia | aí tiozinho... aí tiozinho... vai ba(i)xan(d)o a peteca aê hein mano... |
| 22 | Cabeção | aê mano... fica frio aê dom |
| 23 | Dono do carro 1 | FICA FRIO O QUE? CEIS PROMETERO QUE IA OLHA(R) O MEU CARRO |
| 24 | | CA(bip)... CADÊ O MEU CA::RRO |
| 25 | Piolho | aê mano cê tá ligado aê... pó(de) para(r) co'essa gritaria aí mano... nois fez a parte |
| 26 | | do trato tá ligado? nois fico(u) de oio no seu carro mano... nósis treis aí tava |
| 27 | | olhan(d) o seu carro mano... nósis treis aí viu quando os truta chegaro... tacaro tijolo |
| 28 | | no vrido mano... entraro no seu carro... ro(u)baro o seu toca-fita(s) e... não contente |
| 29 | | com isso mano... levaro o seu carro |
| 30 | Cabeção | é:: só:: |
| 31 | Preto Joia | é mano... foi o que a gente viu mano |
| 32 | Piolho | e aê mano... vai paga(r) ou num vai? |

ANEXO O

Capítulo 3 – Retrato número quatro: as relações no espaço do trabalho

Título:	Robertinho	33
Fonte:	CD 2	34
Personagens:	Nega, Nego, Robertinho, Segurança do Shopping	
Duração:	112s	35
Formato:	MP3	36

Personagens	Falas das personagens
1 Nega	ROBERTINHO::... ROBERTINHO::... CADÊ VOCÊ ROBERTINHO::... ai meu deus...
2	
3 Nego	AÍ NEGA... PARA C’O ESSE GRITE::RO MANO...
4 Nega	para uma po(bip de censura)rra Nego... a Dona Cida vai me matá(r)... como é que eu vô(u) explicá(r) pra ela que eu perdi o fio dela no shoppi(ng)... ROBERTINHO::
5	aê Nega... fica de boa mano... pivete já deve aparecê(r) aê mano...
6 Nego	como é que cê sabe Nego::? como é que cê sabe Nego::? e se ele foi sequestra::do...
7 Nega	e se o petrófilo pego(u) ele hein? hein? hein? ROBERTINHO::
8	aê Nega... segurança vem vin(d)o mano... aê fala aê com ele aê mano
9 Nego	algum problema aí... senhora?
10 Segurança	olha o filho da minha patroa sumiu muço... sumiu... ROBERTINHO:: ((grita mais uma vez chamando o garoto))
11 Nega	sim... mas a senhora pode descreve-lo por favor
12	oi... ele é assim ó... desse tamaninho aqui ó... tem uns cabelinho lisinho assim... chanelzinho... e o zóinho azul e é branco pa po(bip de censura)rra::...
13 Segurança	ROBERTINHO:: ((grita novamente))
14 Nega	certo... é... e por acaso seria esse o:: garoto?
15	ham?
16	oi tia Nega
17 Segurança	Robertinho? ai graças a deus que cê apareceu... ((chorando)) agora me diz ondê que cê tava... seu puto... ((chorando))
18 Nega	eu tava ali ó... na praça de alimentação...
19 Robertinho	ma que que cê tava lá fazen(d)o sozi::nho menino::... eu já falei que cê num pode andá(r) sozinho no shoppi(ng)... é perigo::so
20 Nega	eu sei... é... mas é que o tio Nego mando(u) eu... comprá(r) uma pinga pra ele
21	O QUE? PO(bip de censura)RRA NEGO::... comê que cê manda o fio da minha patroa comprá(r) pinga pucê Nego? ah:: viado...
22 Robertinho	ah:: mano... o Piolho num tava aqui pa comprá(r) pinga pa mim... mano... tive que mandá(r) alguém lá né... aê... por falá(r) nisso mano... cadê minha pinga... pivete?
23 Nega	eu num achei tio
24	aê mano... tio uma po(bip de censura)rra... e num acho(u) por que mano?... num p(r)ucurô(u) direito né... seu tro(u)xão... aê mano... vai buscá(r) minha pinga mano... AGORA mano
25	tá bom... papai... do Piolho... ((som de pancada, Nego bate em Robertinho como faz com Piolho)) AI
26	
27	
28	
29	
30	
31	
32	
33	
34	
35	

ANEXO P

Capítulo 3 – Retrato número quatro: as relações no espaço do trabalho

Título:	Nego procurando emprego
Fonte:	CD 1
Personagens:	Professora, Piolho, Nego, Entrevistador
Duração:	117s
Formato:	MP3

Personagens

Falas das personagens

1	Professora	Piolho... aquele pingüço do seu pai ainda tá desempregado é?
2	Piolho	tá sim fessora
3	Professora	ó entrega esse papel pra ele ó... é do... do... condomínio lá dos prédio... e lá tão
4		p(r)icisan(d)o de emprego... era da:: minha prima... dá uma olhada... fala pra ele i(r)
5		lá olhá(r)... É P(R)A PORTE(I)RO
6	Piolho	porte(i)ro mano? que que porte(i)ro faz fessora?
7	Professora	porte(i)ro num faz nada... só fica sentado de uniforme... c'ao:: cafete(i)ra e
8		ouvin(d)o radinho
9	Piolho	ah:: então serve p(r)o véio né mano... pudé(r) trocá(r) a cafete(i)ra por pinga então
10		mano... ((som sugere o tempo passando))
11	Nego	((som de porta se abrindo)) e aí mano... é daqui que tá p(r)icisan(d)o de porte(i)ro
12		mano?
13	Entrevistador	olha você veio ao lugar certo... sou eu mesmo que trato desse assunto... o senhor é
14		o?
15	Nego	aí da piruca... pode me chama(r) de Nego... mano
16	Entrevistador	oquei então... olha senhor Nego... eu vou fazer algumas perguntas pro senhor...
17		certo... eu gostaria que o senhor fosse bem sincero nas suas respostas... oquei?
18	Nego	aê mano... parece que num sabe que meu sobrenome é sinceridade mano
19	Entrevistador	certo seu Nego sinceridade... então vamos lá... prime(i)ro gostaria de:: saber uma
20		qualidade sua querido
21	Nego	aê do(u)tor... tá ligado que eu trabalho né mano? Trabaio pra caramba mano... eu
22		visto a camisa da empresa... tá ligado?
23	Entrevistador	sim... certo... certo... eu quero sinceridade hein... Nego sinceridade... agora eu
24		quero que você por favor... me aponte um defeito
25	Nego	aí da peruca... teu nariz é torto mano
26	Entrevistador	não um meu... o seu
27	Nego	ah:: um defeito né mano... tá ligado que eu sô(u) muito exigente né?(...)
28	Entrevistador	ahan ai.. certo... certo... ó:: ó:: última pergunta querido... eu gostaria de saber se o
29		senhor tem algum problema com vícios... com bebida... que nós aqui da empresa
30		p(r)ecisaremos ficar sabendo
31	Nego	que a empresa p(r)icise ficá(r) saben(d)o não né... e aê mano... posso começá(r)?