



EDIÇÃO Nº 19 JANEIRO DE 2017
ARTIGO RECEBIDO ATÉ 20/10/2016
ARTIGO APROVADO ATÉ 20/12/2016

CARACTERÍSTICAS DA LÍNGUA FALADA E DA LÍNGUA ESCRITA: ANÁLISE DE ENTREVISTAS COM VIK MUNIZ

Thais Priscila Papa Jerônimo Duarte

PG-UEL¹

Letícia Jovelina Storto

UENP/PG-UEL²

Denise Durante

UNIP³

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo identificar algumas características da língua falada e da língua escrita. O *corpus* selecionado para análise é composto de duas entrevistas produzidas pelo artista plástico Vik Muniz, sendo: uma entrevista oral, concedida a um programa de televisão; e uma entrevista escrita, inserida em um dos livros do autor. As análises apresentam descrições e interpretações qualitativas, inerentes à própria metodologia básica da Análise da Conversação. A partir dos exemplos, foi possível apontar características das duas modalidades, bem como verificar as principais distinções decorrentes dos diferentes contextos de produção e de realização.

Palavras-Chave: Diferenças estruturais. Entrevistas. Língua falada. Língua escrita.

ABSTRACT: *The present paper aims at identifying some characteristics of the spoken and written language. The selected corpus is made of two interviews produced by Vik Muniz, a visual artist. One of the interviews is oral, settled in a TV program and the other is written, as part of the author's book. The analysis present qualitative descriptions and interpretations, due the Conversation Analysis basic methodology. From the samples, it was possible to point at characteristics raising from both modalities of interview, as well as to verify the main distinctions emerging from different production and realization context.*

Keywords: *Structural differences. Interviews. Spoken Language. Written Language.*

Introdução

A língua falada possui características específicas, decorrentes do próprio vínculo estabelecido entre falante e ouvinte, próprios da interação falada. Diferentemente do que pode considerar o senso comum, a produção e a recepção do texto oral são complexas, uma vez que o planejamento e a execução ocorrem quase simultaneamente. Essa complexidade contrapõe-se também a afirmações que julgam a

¹ Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Contato: thaisjduarte@gmail.com

² Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus de Cornélio Procópio. Contato: leticiajstorto@gmail.com

³ Doutora em Filologia e Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Paulista (UNIP). Contato: denisedurante@uol.com.br

língua falada como uma modalidade sem regras, informal, em contraponto à língua escrita, pautada por regras e formalidade.

Tanto fala quanto escrita podem ser adaptadas a registros mais ou menos formais, dependendo dos contextos de enunciação, cabendo a cada indivíduo adaptar os textos de acordo com a situação de uso da língua. Assim, cada modalidade apresenta distinções próprias às articulações de seus componentes, conforme demonstram os estudos da Análise da Conversação.

Para que uma análise a respeito dessas duas modalidades de uso da língua seja coerente, faz-se necessário identificar as marcas linguístico-discursivas em textos falados e escritos, de acordo com os contextos situacionais em que foram aplicadas, considerando as condições de produção que efetivaram o evento comunicativo.

Com vistas a identificar as principais diferenças estruturais entre língua falada e língua escrita, foram selecionados para este artigo textos representativos das duas modalidades, sendo: um DID (entrevista oral) e uma entrevista escrita, produzidos por um mesmo enunciador.

A metodologia norteadora do trabalho partiu de dados empíricos em situações reais de uso da língua. Segundo Galembeck (1999, p.112), a metodologia básica da Análise da Conversação procede por indução, porque inexistem, a princípio, modelos: “Esse primado do empírico dá à análise da conversação uma vocação naturalística com poucas análises quantitativas com prevalência em descrições e interpretações qualitativas”.

Para o desenvolvimento do trabalho, partiu-se da transcrição da entrevista cedida pelo artista plástico Vik Muniz à repórter Joana Côrte-Real. Foram utilizadas as normas para transcrição do projeto NURC (Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta). O tipo de inquérito foi classificado como um DID (diálogo entre informante e documentador), fixado a partir das escalas de M. Joos que caracterizam o DID como uma conversa formal. Após a transcrição da entrevista, com duração de 7min11s, foi feita uma revisão, em que foram identificadas todas as ocorrências a serem analisadas.

Na sequência, buscou-se uma entrevista escrita, concedida também por Vik Muniz, em que se aborda uma temática similar à da entrevista falada. A entrevista selecionada foi feita pela crítica de arte Luísa Duarte e compõe a obra “Vik Muniz, obra completa | 1987-2009”, catálogo que resgata a história do artista e detalha sua obra.

As análises foram embasadas em levantamento bibliográfico acerca das principais características da língua falada e da língua escrita. A sequência de execução do trabalho contou com a

comparação dos textos oral e escrito, em que se evidenciaram as diferentes estratégias discursivas empregadas.

Características Da Língua Falada E Da Língua Escrita

Muito se discute a respeito das distinções entre língua falada e língua escrita. A perspectiva dicotômica sobre as duas modalidades tem sido criticada, visto que pode gerar “uma postura preconceituosa em relação ao texto falado, reforçando a ideia de que a fala é o lugar do caos, do erro, da desestruturação, da desordem, enquanto a escrita é vista como o lugar da ordem e do bom uso da língua” (CHAVES, 2002, p.31). De acordo com os pressupostos científicos, fala e escrita não devem ser comparadas em termos de superioridade ou inferioridade, conforme salienta Marcuschi:

Não obstante isso, sob o ponto de vista mais central da realidade humana, seria possível definir o homem como um ser que fala e não como um ser que escreve. Entretanto, isto não significa que a oralidade seja superior à escrita, nem traduz a convicção, hoje tão generalizada quanto equivocada, de que a escrita é derivada e a fala é primária. A escrita não pode ser vista como uma representação da fala [...]. (MARCUSCHI, 2001, p.17).

A princípio, o que poderiam ser consideradas como distinções correspondem, de fato, a diferenças estruturais, características dos diferentes modos de aquisição, condições de produção, transmissão e recepção de cada modalidade (FÁVERO; ANDRADE; AQUINO, 1999).

Para Chaves (2002, p.33), “é mais conveniente relacioná-las dentro de um contínuo sócio-histórico de práticas sociais que envolvem o uso da língua e não na relação dicotômica de dois polos opostos”. Marcuschi (2001, p.35) afirma que “assim como a fala não apresenta propriedades intrínsecas negativas, também a escrita não tem propriedades intrínsecas privilegiadas”. O autor salienta que ambas “são modos de representação cognitiva e social que se revelam em práticas específicas”.

Segundo Marcuschi (2001, p.37), “as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do *continuum* tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois pólos opostos”. Nesse sentido, o autor propõe um sistema que desvincula as distinções entre língua falada e língua escrita de uma perspectiva dicotômica, demonstrando um “ponto de vista sócio-interacional”, em que os gêneros de texto são considerados como mais ou menos falado/escrito. Segundo Burgo, Storto e Galembeck (2013, p.291), “existem gêneros da escrita que se situam mais próximos ao polo de um

determinado gênero da fala, assim como há gêneros da fala que se situam mais próximos de um determinado polo da escrita, havendo, ainda, gêneros mistos”.

Os diferentes contextos de realização da fala e da escrita definem suas principais características. Considerando-se que a língua escrita não é a simples transcrição da falada e que a língua falada é o resultado de uma tarefa cooperativa, a afirmação de Hilbert (1991 apud RODRIGUES, 2001, p.31) de que “é a dialogicidade instaurada pela situação face a face que caracteriza a língua falada” mostra-se oportuna. Contudo, nem toda interação falada acontece face a face, é o caso de algumas interlocuções mediadas por computador ou realizadas por telefone.

Segundo Chaves (2002, p.36), é comum pensar que “um texto escrito é mais formal, sem repetições, sintaticamente mais elaborado, enquanto o texto falado é informal, com forte presença de repetições e grande número de orações fragmentadas”. Contudo, a língua varia de acordo com a situação em que é utilizada. Há escritas informais e falas formais; logo, cada contexto de produção e de realização irá delinear a forma mais adequada a ser empregada.

O planejamento do texto escrito inclui tanto a ordem das informações, quanto a escolha de termos, formas morfológicas e sintáticas. Chafe (1988 apud CAMPOS, 1989, p.203) descreve que a “produção da língua escrita se faz lentamente, deliberadamente, com possibilidade de revisões e correções”. Justamente pela possibilidade de revisão é que o texto escrito apresenta-se de forma mais coesa. Rodrigues (2001, p.31) complementa essa ideia ao afirmar que o texto escrito “se apresenta como um todo coeso, acabado, com frases mais densas e sintaticamente mais complexo”.

Há uma forte tendência de que o texto escrito seja mais formal, planejado e sem repetições, características que mais dificilmente podem ser observadas no texto falado, marcado pelo planejamento quase simultâneo à fala e à repetição de termos. Tais tendências têm relação direta com as condições de produção de cada modalidade de uso da língua:

Na fala, os usuários estão em presença, e a construção do enunciado se desenvolve ao mesmo tempo em que os interlocutores interagem. Na escrita, os usuários estão em ausência e o enunciado se constrói isoladamente, ou seja, o leitor não participa da elaboração do texto. (CHAVES, 2002, p.37).

Um lapso temporal distancia o ato de elaboração do texto por seu produtor e o ato de leitura por seu destinatário. A língua escrita deve compensar essa ausência, fornecendo, “linguisticamente, informação a ela equivalente, ou, em tese, precisa haver a recuperação linguística do componente situacional” (HALLIDAY, 1974 apud RODRIGUES, 2001, p.26-27). Porém, esse distanciamento entre

escritor e leitor não exclui completamente os interlocutores da obra. Apesar de não participar do processo de construção, o leitor pode direcionar questões como estilo, linguagem e gênero, condições fundamentais para que o texto atinja adequadamente seu público de destino.

O escritor, livre das pressões do tempo, tem condições de se abastecer de muitas informações sobre o assunto que pretende desenvolver, assim como para se dedicar a uma organização mais cuidadosa dos procedimentos linguísticos que vai adotar no seu texto escrito. (RODRIGUES, 2001, p.27).

A fim de pontuar didaticamente as distinções entre as condições de produção da língua falada e da língua escrita, Burgo, Storto e Galembeck (2013, p.293-294) propõem um quadro comparativo. Vale salientar que o quadro não busca enfatizar a dicotomia entre as duas modalidades, mas pontuar que, justamente por terem condições de produção e de recepção diferentes, é natural que suas estruturas apresentem distinções.

	FALA	ESCRITA
Condições físicas de produção (relação do produtor com o contexto físico)	Menor espaço temporal para a organização das ideias, a escolha lexical e outros.	Tempo maior para reflexão, planejamento, escolha lexical e outros.
	Planejada localmente (no momento de execução).	Planejamento prévio.
	A fala é mais rápida. A média de velocidade da língua falada (incluindo pausas) é em torno de 180 palavras por minuto.	A velocidade da escrita depende da forma como cada pessoa escreve ou digita e, também, das diferenças individuais.
	Não possibilidade de se apagar o dito.	Há a possibilidade de se apagar o dito.
	Os reparos são públicos.	Os reparos não são públicos e não atingem o leitor.
	O texto apresenta-se “em se fazendo”, deixando transparecer o próprio processo de construção.	O texto apresenta-se pronto, sem marcas do processo de construção.
	O falante pode observar o ouvinte e suas reações.	O escritor não pode observar seu leitor diretamente.
Condições de comunicação (relação do produtor com o ato de produção)	Tendência a ser mais dialogada.	Tendência a ser mais monologada.
	Existência de um espaço comum partilhado entre os interlocutores.	Ausência de um espaço comum partilhado entre os interlocutores.
	Espontaneidade.	Reflexão e racionalidade.
	Falantes interagem com seus interlocutores diretamente.	Escritores têm menor interação direta com seus interlocutores.
	Envolvimento dos interactantes entre si e com o assunto da conversação.	Maior distanciamento do autor em relação à obra devido à impessoalidade e à busca de equilíbrio em seu aspecto formal.
	Rarefação na informação.	Maior densidade na informação.
	Caráter fragmentário.	Caráter não fragmentário.

Organização da informação (efeito das duas relações sobre o material linguístico)	Menor elaboração textual.	Maior elaboração textual.
	O fluxo discursivo apresenta descontinuidades frequentes.	O fluxo discursivo não apresenta descontinuidades frequentes.
	Predomínio de orações curtas, simples ou coordenadas.	Predominância de frases complexas, com subordinação abundante.
	Presença de anacolutos, elipses, truncamentos, correções e repetições.	Ausência de anacolutos, elipses e truncamentos; tendência a apresentar menor ocorrência de correções e repetições.

Fig. 2 – Condições de produção da fala e da escrita
Fonte: Burgo, Storto e Galembeck (2013, p.293-294).

Segundo os autores, “é possível verificar que as diferenças entre fala e escrita são uma consequência da maior ou menor pressão das condições físicas de comunicação, e causam um efeito sobre o material linguístico, isto é, sobre a organização da informação” (BURGO; STORTO; GALEMBECK, 2013, p.293). Além disso, ainda de acordo com os autores, as distinções formais entre fala e escrita decorrem do gênero e do registro linguístico empregado.

Para Castilho (1998, p.15), é importante destacar que “a língua falada documenta os dois momentos fundamentais da linguagem: o momento de planejamento e o momento de execução verbal”. A língua falada é planejada localmente, constitui-se passo a passo. “Assim, planejamento e realização do discurso coincidem no eixo temporal, ou são praticamente concomitantes” (RODRIGUES, 2001, p.20).

Galembeck (1999, p.109) descreve que o fato de a língua falada ser planejada localmente “confere a ela um caráter fragmentário, que pode ser verificado tanto no plano de construção da frase ou enunciado como no da sequência de assuntos”. Na produção da língua falada, a quase simultaneidade entre planejamento e realização da mensagem ocasiona a presença de marcas de planejamento na superfície textual, tais como: pausas, falsos começos, alongamento de vogais, repetições, hesitações, entre outros. Isso tudo porque, na língua falada, “a interação tem precedência sobre o planejamento” (CAMPOS, 1989, p.205).

A comunicação oral corresponde a uma atividade social e, como tal, requer a coordenação de esforços de, pelo menos, dois interlocutores com objetivos comuns. Observando as condições de produção de cada atividade interacional, constatamos que a alternância de turnos caracteriza a língua falada. Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.16) descrevem que a alternância não apresenta uma disposição fixa, “o que caracteriza o encontro em relativamente simétrico ou relativamente assimétrico”.

Segundo Castilho (1998, p.14), “no diálogo assimétrico um interlocutor tem ascendência sobre o outro, introduz ou muda o assunto, distribui os turnos – esta é uma situação típica das entrevistas”. Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.16) salientam que, nesses casos, “ocorre um privilegiamento no que diz respeito ao uso da palavra, cabendo a um dos interlocutores começar o diálogo, conduzi-lo e, ainda, mudar o tópico”, descrição que poderá ser observada nas entrevistas a seguir analisadas.

Após breve explanação acerca de características da língua falada e da língua escrita, ficam evidenciadas algumas das diferenças estruturais existentes entre as duas modalidades. Dessa forma, entende-se que são manifestações da língua que ocorrem em situações distintas e com propósitos variados.

ESTUDO DO CORPUS

Vik Muniz

Vicente José de Oliveira Muniz nasceu em São Paulo, em 1961 e dedica-se à fotografia, ao desenho e à escultura. Desde 1983, reside e trabalha em Nova Iorque, onde realiza uma série de trabalhos com temas relativos à memória, à percepção e à representação de imagens do mundo das artes e dos meios de comunicação. Faz uso de técnicas diversas e, com frequência, emprega nas obras materiais inusitados, como, por exemplo, açúcar, chocolate líquido, doce de leite, manteiga de amendoim e lixo.

Suas séries recebem, em geral, o nome do material utilizado - *Imagens de Arame*, *Imagens de Terra*, *Imagens de Chocolate*, *Imagens de Açúcar*, entre outras. Nelas, o artista emprega os materiais para recriar figuras referentes tanto ao universo da história da arte como do cotidiano. Seu processo de trabalho consiste em compor as imagens com os materiais, normalmente instáveis e perecíveis, sobre uma superfície e fotografá-las. Nessas séries, as fotografias, em edições limitadas, são o produto final do trabalho.

Em geral, o trabalho de Vik Muniz surpreende pelo processo criativo e pela experimentação de diferentes materiais. O artista explora, propositalmente, o caráter híbrido e ambíguo da imagem. Vik enfatiza o diálogo entre o material, os objetos simples utilizados nas composições e a imagem. Sua obra faz com que o espectador questione a imagem a partir das camadas de significados.

Entrevista oral – programa *Cá Estamos*

A estrutura da entrevista requer uma alternância de turnos do tipo pergunta-resposta, sendo que a pergunta estabelece a condição para a formulação da resposta. O entrevistador define o tópico e tem a responsabilidade de encaminhar a conversação.

Na sequência, apresenta-se a transcrição de uma entrevista⁴ (duração: 7min11s) concedida pelo artista plástico Vik Muniz à repórter do programa “Cá Estamos”, Joana Côrte-Real, exibido pela TV Globo Portugal, em 27 de janeiro de 2012. Durante a conversa, os interlocutores percorrem a galeria e Vik Muniz pode descrever um pouco mais seu trabalho.

- 1 Narradora⁵ *[[...]] VIK Muniz... o grande artista plástico... que transforma Lixo:: em verdadeiras obras de arte... esteve recentemente em Portugal para inaugurar uma exposição única e memorável aberta... ao público no Museu da Coleção Berardo... em Lisboa... até 31 de dezembro... Vik faz uma retrospectiva do seu magnífico trabalho... ao longo de mais de vinte e poucos anos...*
- Joana: *fale-nos um pouco sobre essa exposição*
- Vik Muniz: *essa exposição não é uma exposição que foca num trabalho específico... ela percorre uma trajetória de:... vinte... e tantos anos sabe?... trabalhando...é...*
- 5 Joana: *[
é uma retrospectiva?*
- Vik: *é uma retrospectiva... ela foca na fotografia... né?... no meu trabalho fotográfico... antes disso eu comecei... eu cheguei à fotografia através da escultura... mas essa expo/ essa exposição especificamente trata do trabalho fotográfico pelo qual eu fiquei mais conhecido... é... e ela começa:: nas primeiras fotos com aRames com NUvens:: e ela vai até fotos que eu acabei de fazer há::... uma semana atrás::((risos))*
- 10 Joana: *o que dizer do espaço da exposição?*
- 15 Vik: *nessa exposição por razões espaciais ela tá muito bem montada e pela primeira vez eu consigo colocar o lixo a sucata e o (after met) que é uma série que eu fiz em 2000 em 1999 foi a priMEIra vez que eu mexi com lixo... isso são retratos de crianças de rua de São Paulo num lugar que chama Cracolândia... QUase todos eles eram viciados em craque e eu fotografei trabalhei com esses meninos e eu:: fiz/ eu os desenhei né?... e fotografei os desenhos com o lixo de carnaval de quarta-feira de cinzas*
- 20 Joana: *e em relação aos materiais utilizados... como você pode descrevê-los?*
- 25 Vik: *você vê aqui são milhares de brinquedos que eu peço pras gen/ quando um amigo meu vai ao Japão traz brinquedo pra mim? traz brinquedo e e com o passar dos anos eu acumulei uma infi/ uma quantidade imensa de brinquedos e aqui no caso eles tão sendo utilizados para representação da Alice Liddell... que é uma foto do Lewis Carroll... uma imagem de esperança... uma imagem também... da ideia do a de como as imagens*

⁴ Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rfPkgV_bRHM>. Acesso em: jul. 2013.

⁵ Para este trabalho, cortamos da transcrição as demais falas da narradora, mantivemos apenas aquela que contextualiza a entrevista.

- 30 *mentem né? no caso éh::... o Lewis Carroll fotografou a Alice como uma garota pobre né? e ela era uma garota cuma/ tinha uma infância privilegiada na Inglaterra nessa época...*
- Joana: *e essa em especial é um bocadito mais apetitoso ((risos)) chocolate?*
35 Vik: *o chocolate é es/ o xarope de chocolate né? é uma maneira que eu encontrei de fazer de experimentar muito com essa tensão entre o material e a imagem... porque no caso eu faço isso muito rapidamente antes que o chocolate se seque e eu não consiga fazer mais o o desenho... então muitas vezes eu tive que fazer o desenho várias vezes até conseguir a destreza necessária pra realizá-lo dentro do período de uma hora... porque depois de uma hora ele começa perder o brilho a viscosidade fica muito difícil de concluir o desenho... tanto do ponto de vista industrial quanto do ponto de vista cultural ele é uma invenção né? a gente aprende coisas relacionadas com o chocolate como romance CULpa é um material muito carregado de referências então quando você o pinta pessoas se beiJANdo com chocolate quer dizer uma coisa quando você pinta pessoas se maTAndo com o chocolate quer dizer outra coisa eu fiz a santa CEia de chocolate né? então tem mui/ cada cada imagem que você usa você realmente tá demonstrando diferentes maneiras de enfatizar a tensão entre o material e a imagem...*
- 40
- 45
- 50 Joana: *calda de chocolate pasta de amendoim caviar lixo ou diamantes tudo serve para recriar grandes ícones da fotografia ou da pintura... a verdade é que NAda mas mesmo NAda é impossível para este talentoso artista que apresenta o mundo de uma forma inédita...*
- Vik: *esse trabalho aqui por exemplo ele é uma das obras mais recentes ele foi feito um mês e meio atrás... é uma fotografia de uma colagem de miLHAres de pedacinhos de revistas catálogos esse tipo de de lixo intelectual né? aquele tip/ o lugar da revista que você viu mas não leu desses pedacinhos de revista que você de perto você olha é são... não têm significado nenhum de longe ou tem alguns deles e você vê e tem uma pintura uma imagem de uma pintura famosa...*
- 55
- 60 Joana: *essas obras são um cadinho diferentes né? daquilo que vimos ali atrás?*
Vik: *ah eu acho que são um desses projetos que eu tava mencionando que me tira pra fora do estúdio me faz me expõe a situações que eu não to como artista eu não vo tá exposto dentro do estúdio... isso são construções gargantuescas né? feitas com tratores e equipamentos de GPS e que são objetos muito banais coisas que têm a ver com esCAla uma tomada uma régua uma lente uma chave que tem que caber dentro de um/ uma gaVEta por exemplo.. isso é realizado com tratores e as dimensões são incríveis é... algumas delas chegam a ter 600 metros e foram feitas em minas de de ferro na área de Minas Gerais no Brasil e também no no Amazonas... é::... e depois foram fotografados com... um do helicóptero...*
- 65
- 70
- Joana: *depois de passar por Estados Unidos Canadá México e Brasil as obras chegam a Lisboa cidade que o artista consagrado internacionalmente já reconhece como sua...*
- 75 Vik: *até então eu só fiz uma exposição de galeria... há muitos anos aqui em Lisboa mas tenho vindo com frequência porque é um lugar muito agradável eu eu gosto muito da cidade e...a essa chance de mostrar o trabalho completo... pro público português é uma coisa que me emociona e me me fascina sabe eu tinha muita vontade de fazer essa exposição aqui em Lisboa... no caso do lixo extraordinário por exemplo... eu sou um artista de parede eu faço coisas que elas dependem da presença física do expectador.. inclusive do movimento do expectador em direção da imagem pra que ela possa se transformar nesse tipo de narrativa... nem sempre você pode trazer todo mundo pra ver... a sua obra e você precisa da obra lá... no caso do filme o filme ele mostrou apresentou meu*
- 80

85

*trabalho ou um aspecto muito preciso do meu trabalho prum grande público mas que::
éh::... ele também deixou um pouco de curiosidade sobre o resto mas mesmo no filme
você não consegue mostrar o que você faz sabe? tem um aspecto técnico da fotografia
como eu:: termino como eu conCLUo esse trabalho fotográfico que só quem vier ao
museu vai poder é... testemunhar isso...
[[...]]*

90

Analisando a entrevista, é possível notar marcas específicas da língua falada. Apesar de haver um entrevistador que conduz o diálogo e insere os tópicos, o artista define os rumos a serem seguidos durante a exposição oral. Marcas do planejamento local e da interação podem ser observadas por meio de: repetições, pausas, truncamentos, marcadores conversacionais, entonações enfáticas, entre outros.

Repetições

As repetições constituem um dos elementos recorrentes da língua falada, conforme descreve a Análise da Conversação. Trata-se de um recurso que desempenha variadas funções na conversação oral espontânea: as repetições propiciam a coerência textual, asseguram a inteligibilidade e contribuem para a organização argumentativa do discurso. Nos trechos abaixo, o falante realiza a repetição de itens morfológicos e lexicais, o que se relaciona com o planejamento local das mensagens inerente ao texto falado prototípico. Observemos o trecho a seguir:

Vik. essa **exposição** não é uma **exposição** que foca num **trabalho** específico... ela percorre uma trajetória de:... vinte... e tantos anos sabe?... **trabalhando**...é...

Nessa passagem, presente no início na entrevista, manifesta-se na fala de Vik Muniz o processo quase simultâneo de elaboração e execução textual que caracteriza a língua falada. A redundância lexical e informacional, que acontece no início da entrevista de Vik, constitui uma estratégia específica de construção e preparação do texto falado espontâneo. A repetição de itens lexicais (exposição) e morfológicos (trabalho, trabalhando), nessa passagem, assemelha-se à hesitação e diferencia esse texto do texto gráfico escrito e prototípico. Nesse, o enunciador poderia planejar com mais tempo a estrutura formal de sua mensagem e utilizar-se de: “Essa exposição não foca em um trabalho específico, mas percorre uma trajetória de vinte anos”, por exemplo, sem nenhuma hesitação nem marcadores conversacionais (*sabe?*). Observa-se, portanto, o modo como o texto falado espontâneo pode apresentar-

se menos conciso do que o texto escrito em razão de fatores como condições de planejamento e envolvimento do interlocutor.

A repetição de itens lexicais ocorre também nos trechos a seguir:

*Vik. é uma retrospectiva... ela foca na **fotografia** né?... no meu **trabalho fotográfico**... antes disso eu comecei eu cheguei à **fotografia** através da escultura... mas essa expo/ essa exposição especificamente trata do **trabalho fotográfico** pelo qual eu fiquei mais conhecido... é... e ela começa nas primeiras **fotos** com aRames com NUvens e ela vai até **fotos** que eu acabei de fazer[...]*

*Vik. você vê aqui são milhares de **brinquedos** que eu peço pras gen/ quando um amigo meu vai ao Japão traz **brinquedo** pra mim? traz **brinquedo** e e com o passar dos anos eu acumulei uma infi/ uma quantidade imensa de **brinquedos** e aqui no caso[...]*

Deve-se considerar que as repetições nesses trechos constituem um recurso para manutenção da coesão e da coerência textuais. A retomada de referentes dá-se por repetição lexical e não por substituição, o que se relaciona, mais uma vez, ao planejamento local do texto. É relevante considerar que o termo *brinquedo*, por exemplo, não oferece ao falante de língua portuguesa muitos sinônimos. Vocábulos como *passatempo* ou *divertimento* não substituiriam adequadamente o termo *brinquedo*. A repetição lexical, nessa passagem da fala de Vik Muniz, relaciona-se à ausência do emprego de pronomes oblíquos, como ocorre nas linhas 24 e 25. A referenciação pronominal poderia conferir ao texto aspecto mais formal e, talvez, mais próximo do texto de concepção escrita. As mesmas considerações podem ser feitas acerca da repetição dos termos *fotografia* e *foto*, os quais não podem ser imediatamente substituídos por *retrato* ou *imagem*, por exemplo.

Sendo assim, os trechos acima elencados demonstram que as repetições, no texto falado sonoro e espontâneo, correspondem a um mecanismo que favorece a inteligibilidade da mensagem e não resultam da falta de habilidade do falante no processo de elaboração textual. Trata-se de um recurso do texto tipicamente falado espontâneo e que a diferencia no que concerne ao planejamento da linguagem de concepção escrita.

Pausas e truncamentos

No exemplo a seguir, as pausas do artista motivam a sobreposição da voz da entrevistadora, a fim de resumir o que o locutor descreve. Após a intervenção, o artista afirma ser uma retrospectiva e



complementa com a informação de que o foco é a fotografia, buscando a interação por meio do marcador conversacional “né?”:

Vik. essa exposição não é uma exposição que foca num trabalho específico... ela percorre uma trajetória de:... vinte... e tantos anos sabe?... trabalhando...é...

Joana. [

é uma retrospectiva?

Vik. é uma retrospectiva... ela foca na fotografia né?...

A presença das pausas e as repetições de vocábulos evidenciam a característica de planejamento local da língua falada, em que o tempo de planejamento é bastante reduzido, pois planejamento e execução da fala são praticamente simultâneos:

Vik. [...] essa exposição especificamente trata do trabalho fotográfico pelo qual eu fiquei mais conhecido... é... e ela começa nas primeiras fotos[...]

Vik. [...] vez que eu mexi com lixo... isso são retratos de crianças de rua de São Paulo num lugar que chama Cracolândia...

Vik. [...] tensão entre o material e a imagem... porque no caso eu faço isso muito rapidamente antes que o chocolate se seque e eu não consiga fazer mais o o desenho... então[...]

Vik. [...] eu eu gosto muito da cidade e...a essa chance de mostrar o trabalho completo... pro público português é uma coisa que me emociona e me me fascina sabe eu tinha muita vontade de fazer essa exposição aqui em Lisboa...

Já nos trechos a seguir, verificam-se truncamentos, os quais também são característicos do planejamento local do texto falado:

Vik. você vê aqui são milhares de brinquedos que eu peço pras gen/ quando um amigo meu vai ao Japão traz brinquedo pra mim? traz brinquedo e e com o passar dos anos eu acumulei uma infi/ uma quantidade imensa de brinquedos e aqui no caso eles tão sendo utilizados para representação da Alice Liddell... que é uma foto do Lewis Carroll... uma imagem de esperança... uma imagem também... da ideia do a de como as imagens mentem né? no caso éh::... o Lewis Carroll fotografou a Alice como uma garota pobre né? e ela era uma garota cuma/ tinha uma infância privilegiada na Inglaterra nessa época...

Vik. [...] aquele tip/ o lugar da revista que você viu mas não leu desses pedacinhos de revista que você de perto você olha é são...

As pausas, as repetições e os truncamentos constituem marcas características da oralidade, decorrentes do processo de elaboração local da mensagem. A construção do texto falado conduz o locutor a reconsiderar, em pouquíssimo tempo, suas escolhas lexicais: em lugar de *infinidade*, Vik opta rapidamente por *quantidade*; em vez de dizer “*cuma infância*”, o artista opta por *tinha uma infância*. Em *aquele tip/ o lugar da revista* há uma sequência fragmentada que, em um texto escrito, poderia se transformar, por exemplo, em “Trata-se do lugar da revista” ou “Trata-se do espaço da revista”, de maneira que se excluíssem as marcas de hesitação e reformulação inerentes à comunicação oral espontânea.

Marcadores conversacionais

Como a repetição de palavras lexicais, os marcadores conversacionais contribuem para a coesão e a coerência do texto concepcionalmente falado. Deve-se ressaltar que esses marcadores são elementos típicos da interação oral, com importante função interacional. Vale lembrar que os marcadores verbais podem ser lexicalizados, como *sabe?* e *né?*, ou não lexicalizados como *ahn ahn* ou *hum hum*. Além disso, podem ser: simples (ex.: 'né?', 'então', 'bom', 'agora', 'aí', 'mas') ou compostos (ex.: 'e tal', 'e tudo'); oracionais (ex.: 'eu acho que', 'entende?', 'olha'); combinados (ex.: 'mas eu acho que'). Pausas, entonação e alongamento podem exercer a função de marcadores prosódicos. Elementos não verbais, como o riso, o olhar e os gestos podem ter igualmente a função de marcadores conversacionais.

Conforme observa Urbano (2003, p.100), os marcadores apresentam-se esvaziados de conteúdo semântico, porém constituem essencial estratégia interacional, visto que, por meio deles, o falante pode verificar a atenção e a participação do seu interlocutor.

No *corpus* selecionado, verificamos o emprego de marcadores lexicalizados, em particular o uso de *né?*:

Vik. [...] *ela foca na fotografia né?... no meu trabalho fotográfico...*

Vik. [...] *eu fotografei trabalhei com esses meninos e eu fiz eu os desenhei né?...*

Vik. [...] *uma imagem também da ideia do a de como as imagens mentem né? no caso é... o Lewis Carroll fotografou a Alice como uma garota pobre né?*

Vik. [...] *tanto do ponto de vista industrial quanto do ponto de vista cultural ele é uma invenção né?*

Vik. [...] *com o chocolate quer dizer outra coisa eu fiz a santa CEia de chocolate né?*

Vik. [...] *isso são construções gargantuescas né? feitas com tratores e equipamentos de gps [...]*

Ocorre também o uso de *sabe?*:

Vik. [...] você não consegue mostrar o que você faz sabe? tem um aspecto técnico da fotografia [...]

Por se tratar de uma entrevista (e não de uma conversa casual entre amigos, com envolvimento emocional e interacional maior), Vik Muniz assume a palavra e discorre com relativa liberdade sobre seu trabalho artístico, sem a necessidade de testar com frequência a atenção da jornalista, sua interlocutora, ou mesmo de “lutar” pela posse do turno conversacional. Talvez esse aspecto justifique a pouca ocorrência de marcadores com a função de verificar a atenção do interlocutor na entrevista ora examinada. Assim, nesse contexto, o marcador *né?* contribui muito mais para o planejamento textual do que para manutenção do envolvimento interacional entre os falantes. O emprego recorrente do marcador *né?* propicia mais tempo a Muniz para construir e realizar sua mensagem, como se nota ao ouvirmos e vermos no vídeo da entrevista a passagem a seguir:

Vik. [...] eu fotografei trabalhei com esses meninos e eu fiz eu os desenhei né?...

Trata-se de uma sequência em que o planejamento gradual e local do texto evidencia-se: temos a hesitação na seleção lexical, no eixo paradigmático, com *fotografei* e *trabalhei*, bem como em *eu fiz* e *eu os desenhei*. Em uma sequência marcada pela reformulação textual como essa, o falante emprega *né?* como parte da estratégia para elaboração rápida e local da mensagem.

Entonações enfáticas

Um dos recursos do texto falado espontâneo que não são facilmente reproduzidos no texto de concepção escrita são as entonações enfáticas. O envolvimento emocional do falante com o conteúdo semântico de seu texto transparece e explicita-se ao destinatário imediatamente, de modo diverso do que acontece com o texto escrito prototípico. As sequências abaixo ilustram a ocorrência de entonações enfáticas com algumas de suas variadas funções:

Vik. [...] ela começa nas primeiras fotos com aRAmes com NUvens e ela vai até fotos que eu acabei de fazer [...]



Vik. [...] foi a **priMEIra** vez que eu mexi com lixo... isso são retratos de crianças de rua de São Paulo num lugar que chama Cracolândia... **QUAse** todos eles eram viciados em craque [...]

Vik. [...] a gente aprende coisas relacionadas com o chocolate como romance **CULpa** é um material muito carregado de referências então quando você o pinta pessoas se **beiJANdo** com chocolate quer dizer uma coisa quando você pinta pessoas se **maTANdo** com o chocolate quer dizer outra coisa eu fiz a santa **CEia** de chocolate né?

Na primeira sequência, Vik Muniz utiliza-se da entonação enfática em *com a**RAmes** com **NUvens*** como estratégia para reforçar a enumeração dos elementos empregados em suas fotos. As entonações enfáticas ocorrem, nos exemplos acima, nas sílabas tônicas e visam a atingir e a manter a atenção do ouvinte no que concerne às informações que o locutor considera mais relevantes. Em *pri**MEIra**, **QUAse**, **CULpa**, **beiJANdo**, **maTANdo**, **CEia*** as entonações enfáticas exercem as funções citadas, mas também expressam a admiração do próprio falante em relação às informações expostas ao ouvinte. Pode-se concluir, portanto, que, nessa amostra de texto falado, o locutor não se exime de exprimir o envolvimento emocional com os temas que aborda, diferentemente do que poderia ocorrer em um texto escrito prototípico, como um artigo científico, por exemplo.

Entrevista impressa – livro Vik Muniz – obra completa / 1987-2009

Em relação à elaboração do texto escrito, Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.25) apontam que, assim como o oral, envolve um objetivo ou intenção. As autoras afirmam que “o entendimento desse texto não diz respeito apenas ao conteúdo semântico, mas à percepção das marcas de seu processo de produção”.

Nesse sentido, faz-se necessário descrever a característica da interlocutora que conduziu e editou a entrevista escrita. Diferente da entrevistadora do texto oral, uma apresentadora de programa de variedade, Luisa Duarte é crítica de artes, curadora e docente de ensino superior. O conhecimento acerca da temática permitiu que a entrevistadora trabalhasse com os tópicos de forma mais consistente, conduzindo a entrevista a fim de que os conteúdos pudessem ser aprofundados.

A estrutura observada no texto escrito denota um encadeamento das ideias de forma planejada e ordenada. Demonstram-se no texto as características descritas por Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.29) de que “a construção de um parágrafo bem estruturado exige que este apresente unidade, coerência,

concisão e clareza, visto tratar-se de uma interação à distância, em que não há possibilidade de participação direta e imediata do interlocutor, como ocorre no texto oral”.

Na sequência, apresenta-se um fragmento da entrevista que abriu o catálogo *Vik Muniz – obra completa | 1987 a 2009*.

- 1 *Luisa Duarte:* *Ao longo de vinte anos, sua obra percorreu um arco que vai do objeto, passando pelo desenho, até a fotografia – produzida em uma quantidade monumental. Como se deu essa passagem do objeto para a fotografia?*
- 5 *Vik Muniz:* *A fragmentação da minha produção visa conferir-lhe um sentido experimental. Nunca acreditei em obras-primas. Sempre vi o meu trabalho por meio de uma narrativa quase cinematográfica de fragmentos codependentes que apontam para a complexidade de uma estrutura maior e aparentemente inalcançável. Esta prática continua me permitindo um trabalho mais empírico e aberto, em que a direção da obra está completamente ligada a questões que emergem durante o processo. Ninguém estuda biologia evolutiva utilizando elefantes. Moscas drosófilas, embora insignificantes, revelam, em vidas curtas e mutações frequentes, um panorama abalizado e dinâmico do mapeamento genético. Vejo o meu trabalho de uma maneira semelhante: uma coisa vai levando a outra de forma orgânica e instintiva, ao mesmo tempo em que esse movimento vai me informando a respeito do processo de formação de ideias e linguagens.*
- 10 *Essa metodologia também permitiu mutações estruturais dentro do meu próprio trabalho, a começar pela evolução técnica. No início da minha carreira, em meados dos anos 80, tentava me livrar de uma grande bagagem de influência adquirida observando artistas das duas gerações anteriores. Nessa época deslumbrada, todo o meu conceito de arte se reduzia a um mero panteão de nomes: Warhol, Beuys, Smithson, Nauman, Rauschenberg, Boetti, Artschwager etc. Era como se estivesse redescobrimo a minha própria história por meio do pensamento da arte feita durante a minha infância e adolescência. Os anos 60 e 70, na Europa e na América do Norte, são até hoje muito presentes no meu trabalho. A primeira série de esculturas que mostrei em uma galeria do East Village, em 1987, que se intitulava Gravity and Blindness (“Gravidade e Cegueira”), nutria-se diretamente da estética do minimalismo, só que de uma forma mais débil, mais pós-moderna. Parecia uma feira de ciências para psicopatas.*
- 15 *Essa iconoclastia inicial não durou muito. Assim que consegui uma galeria para me representar, deixei-me influenciar pelo aspecto comercial da exposição do meu trabalho e lentamente fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A intensificação da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande renovação de ideias que estava em curso em Nova York. Artistas como Cindy Sherman e Jeff Koons haviam começado a fazer ruir a separação entre a obra de arte e o objeto-produto ou a imagem de consumo. Essa safra de artistas chamada Picture Generation me fez ver uma série de possibilidades. Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*
- 20 *Essa metodologia também permitiu mutações estruturais dentro do meu próprio trabalho, a começar pela evolução técnica. No início da minha carreira, em meados dos anos 80, tentava me livrar de uma grande bagagem de influência adquirida observando artistas das duas gerações anteriores. Nessa época deslumbrada, todo o meu conceito de arte se reduzia a um mero panteão de nomes: Warhol, Beuys, Smithson, Nauman, Rauschenberg, Boetti, Artschwager etc. Era como se estivesse redescobrimo a minha própria história por meio do pensamento da arte feita durante a minha infância e adolescência. Os anos 60 e 70, na Europa e na América do Norte, são até hoje muito presentes no meu trabalho. A primeira série de esculturas que mostrei em uma galeria do East Village, em 1987, que se intitulava Gravity and Blindness (“Gravidade e Cegueira”), nutria-se diretamente da estética do minimalismo, só que de uma forma mais débil, mais pós-moderna. Parecia uma feira de ciências para psicopatas.*
- 25 *Essa iconoclastia inicial não durou muito. Assim que consegui uma galeria para me representar, deixei-me influenciar pelo aspecto comercial da exposição do meu trabalho e lentamente fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A intensificação da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande renovação de ideias que estava em curso em Nova York. Artistas como Cindy Sherman e Jeff Koons haviam começado a fazer ruir a separação entre a obra de arte e o objeto-produto ou a imagem de consumo. Essa safra de artistas chamada Picture Generation me fez ver uma série de possibilidades. Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*
- 30 *Essa iconoclastia inicial não durou muito. Assim que consegui uma galeria para me representar, deixei-me influenciar pelo aspecto comercial da exposição do meu trabalho e lentamente fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A intensificação da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande renovação de ideias que estava em curso em Nova York. Artistas como Cindy Sherman e Jeff Koons haviam começado a fazer ruir a separação entre a obra de arte e o objeto-produto ou a imagem de consumo. Essa safra de artistas chamada Picture Generation me fez ver uma série de possibilidades. Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*
- 35 *Essa iconoclastia inicial não durou muito. Assim que consegui uma galeria para me representar, deixei-me influenciar pelo aspecto comercial da exposição do meu trabalho e lentamente fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A intensificação da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande renovação de ideias que estava em curso em Nova York. Artistas como Cindy Sherman e Jeff Koons haviam começado a fazer ruir a separação entre a obra de arte e o objeto-produto ou a imagem de consumo. Essa safra de artistas chamada Picture Generation me fez ver uma série de possibilidades. Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*
- 40 *Essa iconoclastia inicial não durou muito. Assim que consegui uma galeria para me representar, deixei-me influenciar pelo aspecto comercial da exposição do meu trabalho e lentamente fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A intensificação da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande renovação de ideias que estava em curso em Nova York. Artistas como Cindy Sherman e Jeff Koons haviam começado a fazer ruir a separação entre a obra de arte e o objeto-produto ou a imagem de consumo. Essa safra de artistas chamada Picture Generation me fez ver uma série de possibilidades. Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*
- 45 *Essa iconoclastia inicial não durou muito. Assim que consegui uma galeria para me representar, deixei-me influenciar pelo aspecto comercial da exposição do meu trabalho e lentamente fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A intensificação da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande renovação de ideias que estava em curso em Nova York. Artistas como Cindy Sherman e Jeff Koons haviam começado a fazer ruir a separação entre a obra de arte e o objeto-produto ou a imagem de consumo. Essa safra de artistas chamada Picture Generation me fez ver uma série de possibilidades. Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*

Comecei a fotografar os meus próprios trabalhos motivado por essas questões e, inconscientemente, passei a criar objetos cujo único objetivo era o de serem fotografados.

50

55

Luisa:
60 *A propósito do volume da sua produção depois de tomar o partido da fotografia, recordo a questão da passagem do analógico para o digital, que marcou a realização de imagens na última década. O aparecimento do digital e a sua disseminação contribuíram para que o mundo abrigasse uma quantidade de representações nunca antes vista. Essa mudança teve ressonância no seu trabalho? Já que tocamos em aspectos técnicos, você poderia falar sobre como tais recursos são utilizados na execução das suas obras?*

65

Vik:
70 *Mesmo antes da popularização da fotografia digital eu já produzia imagens em quantidade. Sempre trabalhei em séries para diluir a carga semântica do objeto em sistemas de imagem que se relacionam. Do ponto de vista conceitual, a série substitui o sistema semântico pelo sintático. O problema, então, ganha a complexidade de uma máquina de que se pode entender a ideia comparando funções e partes isoladas dentro de um mesmo contexto. A vantagem de trabalhar em séries é poder acumular a técnica e o conhecimento adquiridos durante o processo de uma forma espontânea e empírica, e poder reutilizar esta experiência em trabalhos semelhantes. Isso consequentemente gera um número maior de objetos.*

75

O aparecimento da fotografia digital influenciou o meu trabalho de um jeito diferente. A banalização da imagem pela tecnologia é um fenômeno conhecido desde a invenção da gravura. O que me interessa mais do que a maneira como as imagens são produzidas é a forma como os nossos rituais visuais se desenvolvem para gerar uma demanda a essas novas tecnologias. O homem é capaz de criar soluções incríveis porque também é capaz de criar problemas fascinantes. A Nasa investiu mais de um milhão de dólares em uma caneta que permitisse aos astronautas americanos escrever de cabeça para baixo e fazer as suas anotações mesmo com gravidade zero; os russos, coitadinhos, tiveram de levar um lápis.

80

Todo o desenvolvimento técnico no meu trabalho é uma resposta a problemas que eu mesmo crio. A parte do processo que trata da execução de matrizes para serem fotografadas envolve uma criação de métodos normalmente de baixíssima tecnologia. A outra, voltada ao registro dessas matrizes, lida com recursos existentes, soluções técnicas extremamente relacionadas ao resultado final da obra. Estou sempre disposto a usar a mais recente tecnologia desde que responda a um problema intrínseco do trabalho. Jamais conceberia uma obra como desculpa para a utilização de uma nova tecnologia.

90

Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.70) descrevem que Drieman, em 1962, por meio de um trabalho quantitativo, identificou algumas características observáveis em textos escritos. No texto acima,

é possível identificar incidências das constatações de Drieman, como: a) palavras mais longas (polissilábicas); b) mais adjetivos atributivos; e c) um vocabulário mais variado.

Nos trechos que seguem, observa-se que vários dos termos selecionados por Vik Muniz são palavras polissilábicas e pertencentes à esfera dos usos cultos da língua, o que se relaciona ao nível de instrução do artista e o domínio da linguagem específica de sua área de trabalho:

*A fragmentação da minha produção visa conferir-lhe um sentido **experimental**. Nunca acreditei em obras-primas. Sempre vi o meu trabalho por meio de uma narrativa quase **cinemática** de fragmentos **codependentes** que apontam para a **complexidade** de uma estrutura maior e **aparentemente inalcançável**.*

*[...] **exposição** do meu trabalho e **lentamente** fui migrando da abstração para o objeto como um produto. A **intensificação** da minha relação com o mundo da arte me colocou no meio da grande **renovação** de ideias que estava em curso em Nova York.*

*[...] métodos **normalmente** de **baixíssima tecnologia**. A outra, voltada ao registro dessas matrizes, lida com recursos existentes, soluções técnicas **extremamente relacionadas** ao **resultado** final da obra.*

Os adjetivos atributivos estão presentes nas passagens abaixo destacadas:

*[...] trabalho mais **empírico** e **aberto** [...]*

*[...] quantidade **extravagante** de luzes – só para fotografar as minhas peças.*

*Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o **supersticioso** Balzac [...]*

O vocabulário variado a que se refere Drieman evidencia-se nas passagens a seguir:

*Moscas **drosófilas**, embora insignificantes, revelam, em vidas curtas e **mutações** frequentes, um **panorama abalizado** e dinâmico do **mapeamento genético**.*

*[...] nutria-se diretamente da **estética do minimalismo**, só que de uma forma mais **débil**, mais pós-moderna. Parecia uma feira de ciências para psicopatas. Essa **iconoclastia** inicial não durou muito.*

*[...] doavam suas respectivas **auras** à imagem fotográfica, que não só parecia **encapsular** a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma **nuvem de ambiguidade** que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação.*

*Sempre trabalhei em séries para **diluir** a **carga semântica** do objeto em sistemas de imagem que se relacionam. Do ponto de vista conceitual, a série substitui o sistema **semântico** pelo **sintático**.*

As três características específicas do texto escrito manifestadas nas sequências ora enfocadas decorrem, em grande parte, da ampla possibilidade de planejamento textual que caracteriza o uso da modalidade escrita da língua. No âmbito da recepção textual, deve-se considerar, outrossim, que o artista adaptou sua mensagem às expectativas do público leitor da obra *Vik Muniz – obra completa | 1987 a 2009* e à possibilidade de interpretação atenta e detida que a mensagem escrita oferece.

Análise comparativa

De acordo com o referencial teórico já exposto, reconhecendo que a língua falada é uma manifestação própria, com características diferentes da língua escrita, as análises comparativas buscam apontar outros elementos características de cada modalidade. Nesse sentido, Marcuschi (2001, p.42) afirma que “tanto a fala como a escrita apresentam um *continuum de variações* [...] Assim, a comparação deve tomar como critério básico de análise uma relação fundada no *continuum* dos gêneros textuais para evitar dicotomias estritas”.

Na língua falada, a presença dos falantes fica evidenciada. Segundo Galembeck (1999, p.110), em função da identidade temporal e do envolvimento entre os falantes, são frequentes as marcas da presença do próprio falante e do ouvinte no texto. A presença do falante pode ser “atestada pelos pronomes e formas verbais da primeira pessoa”, já a presença do ouvinte é marcada por “pronomes de segunda pessoa e marcadores de busca de aprovação discursiva”.

Campos (1989, p.210) descreve como característica marcante da língua falada a “utilização de recursos formais próprios de um discurso egocêntrico, como o uso do pronome pessoal **eu**, do possessivo **meu**, evitados na língua escrita”. Por meio da análise quantitativa dos textos é possível constatar tal afirmação.

Quadro 1: Subjetividade dêitica pronominal nas entrevistas de Vik Muniz

TERMO	ENTREVISTA ORAL ⁶	ENTREVISTA ESCRITA ⁷
Eu	29	02
Meu	03	09
Minha	00	06

Fonte: Das autoras.

⁶ Total de palavras: 891.

⁷ Total de palavras: 976.

Durante a entrevista oral, o pronome pessoal “**eu**” foi utilizado 29 vezes, já no fragmento da entrevista escrita, o mesmo pronome aparece somente duas vezes. Tal evidência reafirma o caráter de maior subjetividade da língua falada, particularmente observável no gênero entrevista, uma vez que a temática central discorre acerca do destinador.

Já o possessivo “**meu**”, muito utilizado pelo artista na forma de “**meu trabalho**”, apresentou maior incidência na entrevista escrita, justamente pela restrição ao uso do pronome pessoal “**eu**”. O texto corresponde a uma entrevista pessoal e, nesse caso, a fim de manter o afastamento característico de um texto escrito, a opção mais adequada foi a substituição do artista por seu trabalho.

Sem incidências no texto oral, o pronome possessivo “**minha**” foi usado em diferentes contextos na entrevista escrita:

*A fragmentação da **minha produção** visa conferir-lhe um sentido experimental.*

*No início da **minha carreira**, em meados dos anos 80 [...]*

*Era como se estivesse redescobrando a **minha própria história** por meio do pensamento da arte feita durante a **minha infância e adolescência**.*

*A intensificação da **minha relação com o mundo da arte** só para fotografar as **minhas peças**.*

Outra distinção observada entre os dois textos é o tratamento estilístico. É possível constatar as afirmações de Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.89) de que, no texto falado, a seleção lexical e a estruturação sintática efetivam-se por meio de construções mais informais, sendo que, no texto escrito, as escolhas são mais sutis, além da possibilidade de sua editoração.

Em qualquer evento comunicativo, as escolhas lexicais são afetadas por alguns fatores, descritos por Fávero, Andrade e Aquino (1999, p.71) como: a) contexto e propósito do evento discursivo; b) natureza da atividade comunicativa apropriada ao evento discursivo; c) conhecimento partilhado entre os participantes e nível de conhecimento linguístico.

No caso da entrevista oral, destinada à divulgação da mostra dos trabalhos ao público português, por meio de um programa de variedades e entretenimento, o artista procurou adequar seu vocabulário. Tais ocorrências podem ser constatadas no momento em que o artista descreve como a fotografia foi inserida em seu trabalho. Na entrevista oral, a descrição é curta, objetiva e com escolhas lexicais simples:

[...] ela foca na fotografia né?... no meu trabalho fotográfico... antes disso eu comecei eu cheguei à fotografia através da escultura... mas essa expo/ essa exposição especificamente trata do trabalho fotográfico pelo qual eu fiquei mais conhecido [...]

Já na entrevista escrita, concedida à crítica de arte, o artista descreve todo o percurso seguido para que ocorresse a transposição da escultura para a fotografia. Assim como no texto oral, características autobiográficas são observadas, porém as escolhas utilizadas são diferentes e o texto adquire um caráter mais poético.

[...] Foi também nessa época que a necessidade de fotografar os trabalhos para arquivo e divulgação começou a me fazer pensar no poder da representação sobre o objeto. Lembro-me claramente da primeira vez em que um fotógrafo profissional apareceu na galeria – com sua enorme câmera e uma quantidade extravagante de luzes – só para fotografar as minhas peças. Parecia uma apoteose das mesmas, o tapete vermelho na festa de entrega do Oscar. A cada explosão do flash, dava-me vontade de bater palmas. Uma vez fotografados, os objetos, segundo acreditava o supersticioso Balzac, doavam suas respectivas auras à imagem fotográfica, que não só parecia encapsular a peça e seu contexto específico simultaneamente como, também, envolvia-a em uma nuvem de ambiguidade que estimulava um questionamento sobre a relação entre o objeto e a sua representação. Comecei a fotografar os meus próprios trabalhos motivado por essas questões e, inconscientemente, passei a criar objetos cujo único objetivo era o de serem fotografados. [...]

Todo evento de fala acontece “num contexto situacional específico”, entendido como “ambiente extralinguístico” (RODRIGUES, 2001, p.18). No caso da entrevista do programa *Cá Estamos*, o contexto situacional da conversação era a própria exposição do artista. O fato de os interlocutores estarem em tal contexto, e não em estúdio, permitiu que o artista interagisse com o ambiente (o que se manifesta no texto pelo emprego de vocabulário dêitico), apontando determinadas obras enquanto as descrevia.

Vik. essa exposição [...]

Vik. nessa exposição [...]

Vik. você vê aqui [...]

Joana. e essa em especial [...]

Vik. esse trabalho aqui por exemplo [...]

As referências ao espaço são evidenciadas na introdução dos tópicos e ocorrem em função da interação face e face e do contexto partilhado. Enfim, como se pode perceber, os dois textos analisados apresentam algumas características distintas, as quais derivam do contexto de produção das entrevistas.

No primeiro texto, uma entrevista oral, ficam evidentes as marcas de sua construção, tais como repetições, truncamentos, emprego de marcadores conversacionais, abundante emprego de dêiticos e outros. Seu estilo é mais informal e mais direto. Já no segundo, uma entrevista escrita, devido ao tempo de planejamento e a possibilidade de revisões, ocorre um estilo mais poético e menos direto, além do emprego de vocabulário diversificado, de adjetivos atributivos e de palavras mais longas.

Cumprе salientar que, embora apresentem características distintas, ambos os textos são coerentes e coesos, cada um a seu modo. Oralidade e escrita são, conseqüentemente, práticas (sócio-) comunicativas distintas, com peculiaridades próprias, mas não são estanques, pois não formam uma dicotomia; todavia, agrupam-se em um mesmo sistema linguístico.

Considerações Finais

Analisar os dois textos, um de língua falada e outro de língua escrita, possibilitou, além de apresentar as duas faces da língua, o apontamento de algumas das principais características de cada modalidade. Pode-se comprovar que as diferenças entre língua falada e língua escrita, além de estruturais, estão relacionadas às suas condições de produção e de recepção dos textos. A possibilidade de planejamento textual prévio apresenta-se como um dos fatores que determinam algumas das principais diferenças entre a concepção do texto falado prototípico e o texto escrito prototípico.

Fala e escrita articulam-se no uso concreto da língua, adequando-se à cultura de cada indivíduo. Nesse sentido, não se sustenta apresentar uma modalidade superior à outra, visto que o falante adapta os usos da língua às diversas situações em que se comunica. Cada contexto comunicativo, de produção e de realização, delineará a forma mais adequada a ser empregada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURGO, Vanessa Hagemeyer; STORTO, Letícia Jovelina; GALEMBECK, Paulo de Tarso. O caráter multifuncional dos marcadores conversacionais de opinião “Eu acho que” e “I think” na fala dos presidentes Lula e Obama. Em: **Domínios de Linguagem**, v. 7, n. 2, jul./dez. 2013, p. 289-312.



EDIÇÃO Nº 19 JANEIRO DE 2017
ARTIGO RECEBIDO ATÉ 20/10/2016
ARTIGO APROVADO ATÉ 20/12/2016

CAMPOS, Odette Gertrudes Luiza Altman de S. A língua falada: características gerais. Em: IGNÁCIO, Sebastião (Org.) **Estudos gramaticais**. Araraquara: Unesp, 1989, p.202-216.

CASTILHO, Ataliba T. de. **A língua falada no ensino do português**. São Paulo: Contexto, 1998.

CHAVES, Adriana Paula. **Manifestações da língua falada em narrativas escolares**. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, Araraquara, 2002.

FÁVERO, Leonor; ANDRADE, Maria Lúcia; AQUINO, Zilda. **Oralidade e escrita**: perspectivas para o ensino de língua materna. São Paulo: Cortez, 1999.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. Metodologia de pesquisa em português falado. Em: RODRIGUES, Ângela; ALVES, Ieda; GOLSTEIN, Norma (Orgs.). **I Seminário de filologia e língua portuguesa**. São Paulo: Humanitas, 1999, p.109-119.

LAGO, Pedro Correia do. (Org.) **Vik Muniz**: obra completa | 1989-2009. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Da fala para a escrita**: atividades de retextualização. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

RODRIGUES, Ângela C. Souza. Língua falada e língua escrita. Em: PRETI, Dino (Org.). **Análise de textos orais**. São Paulo: Humanitas, 2001, p.13-32.

URBANO, Hudinilson. Marcadores conversacionais. Em: PRETI, Dino (Org.). **Análise de textos orais**. São Paulo: Humanitas, 2001, p.93-116.